

François Sale (c. 1540– 1599), *Musicus* impérial

Édition de trois œuvres sacrées

Mémoire réalisé par
Olivia Hick

Promoteur(s)
Anne-Emmanuelle Ceulemans

Année académique 2016-2017
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Aurélien Rinallo, qui a fourni une contribution essentielle à l'élaboration de ce mémoire, à savoir toutes les traductions latines des pages de titres, dédicaces et épîtres dédicatoires que j'ai pu obtenir. Je tiens également à remercier Mathilde Cuignet, qui a fourni la traduction du texte du *Dialogismus de amore Christi*.

Je remercie mes parents de m'avoir relu et conseillé pour la finition de ce mémoire, ainsi que Benjamin Fabry de m'avoir épaulé tout au long de l'élaboration de mon travail. Enfin, je tiens à remercier ma promotrice Madame Ceulemans pour ses conseils et son assistance.

Table des matières

Remerciements	1
Introduction.....	3
I. Biographie	5
II. Les œuvres de Sale	11
III. <i>Fata movent hominis mea pectora</i>	15
A. Apparat critique.....	35
B. Le dialogue : spécificités générales	37
C. Les spécificités textuelles et musicales du dialogue de François Sale.....	39
IV. Les Magnificat de François Sale.....	42
A. Le Magnificat	42
B. Magnificat Quinti Toni.....	45
1. Apparat critique.....	58
2. Spécificités.....	58
C. Magnificat sopra Vaghi pensier.....	60
1. Apparat critique.....	76
2. Un Magnificat-parodie	76
Conclusion	79
Bibliographie.....	80
Annexes	84
Annexe 1 : Manuscrits et fichiers audio	84
Annexe 2 : Catalogue des œuvres de François Sale	84
Imprimés.....	84
Collections.....	88
Manuscrits	89
Éditions modernes et transcriptions.....	89
Fac-similés	91
Annexe 3 : épître du <i>Patrocinium Musices, Missarum solenniorum</i>	91
Annexe 4 : épître du <i>Sacrarum Cantionum</i>	92
Annexe 5 : épître de l' <i>Officiorum missalium [...] liber secundus</i>	94
Annexe 6 : <i>Exultandi tempus est</i>	95
Annexe 7 : <i>Dialogismus</i> , répartition du dialogue	96

Introduction

Dès le Moyen Âge, la musique occupait une place importante dans le quotidien des cours, de la liturgie, ainsi que dans les centres urbains des Anciens Pays-Bas. L'organisation musicale des chapelles, la quantité de recrutements de chanteurs dans les centres religieux et dans les cours, la qualité de l'instruction musicale, ainsi que l'achat d'instruments et de livres de musique constituent une partie des éléments qui ont contribué à susciter à partir du XIV^e siècle un âge d'or de la musique néerlandaise¹. Cette période de richesse musicale s'est déployée dans toute l'Europe : aux XV^e et XVI^e siècles, l'émigration des musiciens néerlandais dans les grandes cours et centres religieux importants représente le parcours typique du compositeur franco-flamand².

L'excellence musicale franco-flamande commence à basculer vers la fin du XVI^e siècle en raison des répercussions néfastes des conflits religieux en Europe, en particulier dans les Anciens Pays-Bas. Ces conflits conduisent au morcellement de l'unité politique du territoire, qui culmine à la signature de l'Union d'Utrecht en 1579, acte qui marque la division des Anciens Pays-Bas : les Provinces-Unies déclarent leur indépendance, tandis que les Pays-Bas espagnols restent sous la souveraineté de la maison des Habsbourg³. Les musiciens franco-flamands ont malgré tout continué à diriger les chapelles des Habsbourg et les cours germaniques ; cependant, les compositeurs italiens, français, espagnols et germaniques ont fini par rivaliser avec eux partout en Europe⁴. Ce basculement est probablement dû aux guerres religieuses et leurs conséquences politiques, ainsi qu'au déclin économique qui a précipité une baisse dans la qualité de l'enseignement musical dans le territoire des Anciens Pays-Bas⁵.

C'est dans ce contexte qu'évolue le compositeur belge François Sale. Fuyant les conflits religieux de son pays, Sale trouve sa place dans la vie musicale des cours habsbourgeoises, dans lesquelles la présence franco-flamandes culmine encore. L'influence du Concile de Trente sur la musique liturgique imprègne son œuvre ; compositeur de musique majoritairement sacrée, Sale produit un répertoire qui témoigne de son époque, de par son

¹ Albert DUNNING, et al., « Low Countries », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40073> (page consultée le 30 juillet 2017).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

intérêt pour la musique liturgique sous toutes ses formes, ainsi que pour la musique destinée à la dévotion privée. En plus d'établir le parcours biographique de François Sale, ce mémoire présente un examen de son répertoire de par une présentation de ses œuvres, ainsi que par la lecture des dédicaces de ses publications. Le cœur de ce travail tend à faire connaître l'art de François Sale, en l'étudiant de plus près à travers l'édition de trois œuvres sacrées : un dialogue latin et deux Magnificat.

I. Biographie

François Sale¹ est un compositeur et ténor belge, né autour de 1540 et mort le 15 juillet 1599 à Prague, dont la carrière fut consacrée aux cours de la Maison de Habsbourg². Les détails de sa vie ne sont connus que grâce à certaines épîtres dédicatoires dans ses publications, ainsi qu'aux archives des cours qui l'employèrent. C'est de cette manière que l'origine de Sale nous est donnée : le compositeur déclare son attachement à son pays d'origine dans la préface de son recueil *Patrocinium Musices* publié par Adam Berg à Munich en 1589, qu'il signe de son nom « Franciscus Sale Belga »³. Cette dénomination ne permet pas cependant d'établir son origine précise, sachant que les appellations « Belga », « Fiammingo » ou encore « Batavus » étaient chacun des termes similaires utilisés pour signifier « Néerlandais »⁴.

Par ailleurs, Sale fait dans cette même préface l'éloge de la vie musicale des Anciens Pays-Bas et de leur rayonnement musical : « Récemment, chez nos Belges, l'étude brillante de la Musique divine a gagné en vigueur, [si bien] que quelques-uns ont terminé leur formation [et] se sont propagés artistiquement à travers l'Italie et toutes les autres provinces du monde chrétien⁵. » Il y évoque également les raisons de son départ à l'étranger à l'instar de ses contemporains, à savoir les conflits de la Réforme : « Cependant, notre Belgique, à cause d'une certaine folie fatale, a appelé à la guerre intestine ; la Musique, terrifiée par le vacarme des armes, a été forcée de céder en fin de compte à Mars et à se chercher un nouveau siège. »

Les origines précises de François Sale restent donc inconnues, malgré ce qu'ont pu affirmer certains chercheurs. Dans son article consacré au compositeur, Paul Moret émet l'hypothèse d'un lien entre le nom de famille Sale et Salet, un village situé dans la région namuroise⁶. Il établit ce lien à partir du nom du père de François Sale, Johannes de Saletto, tel qu'il serait cité, selon Moret⁷, dans la préface du recueil de motets *Sacrarum Cantionum*, publié en 1593 à Prague par George Nigrin. Une rapide vérification permet pourtant

¹ Également orthographié Franz Sale, Franz Sales et Francisco Sale.

² Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954, -p. 124.

³ Voir annexe 3.

⁴ Albert DUNNING, et al., « Low Countries », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40073> (page consultée le 30 juillet 2017).

⁵ Traduit du latin par Aurélien Rinallo.

⁶ Paul MORET, « A propos du musicien namurois François Sales (v. 1540–1599) », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n° 25, 1979, p. 1.

⁷ *Ibid.*

d'affirmer que ce nom n'est cité nulle part dans cet ouvrage¹. Les auteurs de la notice de *Grove* consacrée à Sale, Hellmut Federhofer et Rudolf Flotzinger, affirment quant à eux la présence du nom du père du compositeur « in his 1589 publication, [in which] he stated that he was the son of 'Hans Saletz von Namur', and that he left 'Belgia nostra' because of the religious conflicts. » Il est donc ici question de la préface du *Patricionum Musices* cité plus haut, dans laquelle le nom de Hans Saletz von Namur n'est, lui non plus, jamais mentionné.

Ce qui est actuellement connu de la biographie de Sale provient du travail de Walter Senn sur les archives de la cour d'Innsbruck², qui inclut également les recherches d'Edmond van der Straeten³. Le parcours de Sale est semblable à celui de ses contemporains formés dans la même région : les compositeurs franco-flamands occupaient des positions de choix dans les cours germaniques du sud, ainsi qu'à la chapelle impériale qui se situait à cette époque à Prague⁴. C'est précisément dans cet univers que Sale évolue. Les premières traces de son activité se manifestent lorsqu'il pose sans résultat deux fois sa candidature en 1579 et en 1580 pour un emploi à la chapelle de la cour de Stuttgart⁵, à laquelle son frère Nicolas est alto et ensuite ténor à partir de 1565⁶. En 1580, François est accepté à la cour de Hechingen, située à une soixantaine de kilomètres au sud de Stuttgart, et ensuite à celle de Munich la même année⁷.

À la suite de son père, Guillaume V de Bavière a fait de Munich un centre artistique grâce à ses collections d'art et son intérêt pour la musique⁸. L'imprimerie d'Adam Berg fondée en 1564 a également contribué à cet effet, en créant un centre d'édition à Munich, plus particulièrement d'édition musicale. En effet, Adam Berg a publié de nombreuses œuvres de Roland de Lassus, maître de chapelle de la cour⁹. Grâce au rayonnement de son art, Munich est devenu un centre musical européen majeur¹⁰. Sale ne s'y est cependant pas attardé fort

¹ Voir annexe 4.

² Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, 1954.

³ Edmond VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles, G.-A. van Trigt, 1875, vol. 1, p. 169-180.

⁴ Gerald ABRAHAM, *The New Oxford History of Music. The Age of humanism. 1540 1630*, London, Oxford University Press, 1968, vol. IV, p. 103.

⁵ Hellmut FEDERHOFER et Rudolf FLOTZINGER, *op. cit.*

⁶ Walter SENN, *op. cit.*, p. 125.

⁷ *Ibid*, p. 124.

⁸ Horst LEUCHTMANN et Robert MÜNSTER, « Munich », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/19360> (page consultée le 19 juillet 2017).

⁹ *Ibid*.

¹⁰ Bernhold SCHMID, « München », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Sachteil)*, Kassel, Bärenreiter Metzler, 1997, vol. 6, col. 584.

longtemps : le 1^{er} novembre 1580, il est finalement engagé à Innsbruck en tant que ténor à la chapelle de la cour de Ferdinand II de Tyrol¹. Il y restera jusqu'en 1587.

En janvier 1567, après avoir hérité du titre de Prince régnant du Tyrol, Ferdinand transfère sa résidence de Prague à Innsbruck². Ferdinand étant le beau-frère d'Albert V, le père de Guillaume V, les cours d'Innsbruck et de Munich ont développé une relation d'interdépendance en matière de musique : les musiciens venaient régulièrement de Munich vers Innsbruck et *vice versa*, que ce soit pour de courts ou longs contrats³. Les musiciens d'Innsbruck ont également pu profiter des services de l'éditeur Adam Berg⁴. Ferdinand II a donc prêté de grands moyens à sa chapelle et lui a conféré une période de splendeur musicale⁵. Sa cour était dotée de deux groupes de musiciens : la *Vokalkapelle*, composée de trente-trois chanteurs, organistes et lutistes, et la *Hofmusik*, à laquelle appartenaient les instrumentistes⁶. En outre, en 1581, le ténor Antoine de la Court entreprit un voyage aux Pays-Bas méridionaux afin de recruter sept chanteurs pour la chapelle⁷. Cette expédition n'a finalement pas abouti, les chanteurs – dont Nicolas Sale – ayant été recrutés ailleurs⁸. La chapelle se dissout finalement en 1595, à la mort de Ferdinand II⁹.

Lorsque François Sale arrive à Innsbruck en 1580, la chapelle est dirigée par Guillaume Bruneau (1519-1584), qui fut remplacé à sa mort par Jacob Regnart (entre 1540 et 1545-1599)¹⁰. Selon Walter Senn, la présence de Sale à Munich en 1586 pourrait indiquer sa volonté de trouver un nouvel emploi, bien que les liens entre les cours d'Innsbruck et Munich puissent suggérer d'autres raisons¹¹. Quoiqu'il en soit, Sale obtient la position de *chori*

¹ Paul MORET, *op. cit.*, p. 3.

² Hildegard HERRMANN-SCHNEIDER, « München : "fürnemb und berüemt" - Innsbruck : "trefflich". Zur musikalischen Nachbarschaft der Innsbrucker und Münchner Hofmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2006, p. 160.

³ Hildegard HERRMANN-SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*

⁵ Walter SENN et Harald GOERTZ, « Innsbruck », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/13805> (page consultée le 19 juillet 2017).

⁶ *Ibid.*

⁷ Philippe VENDRIX, « Die Münchner Versuchung. Zur Emigration flämischer und Lütticher Musiker in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2006, p. 140.

⁸ *Ibid.*

⁹ Walter SENN et Harald GOERTZ, *op. cit.*

¹⁰ Paul MORET, *op. cit.*, p. 3, et Walter PASS, « Regnart, Jacob », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/23079> (page consultée le 18 juillet 2017).

¹¹ Walter SENN, *op. cit.*, p. 124.

magister au couvent des Dames de Hall en 1587¹. Sa demande d'emploi était accompagnée d'une lettre de recommandation de Ferdinand II datant du 13 avril 1587, adressée à sa sœur Madeleine, fondatrice du couvent².

Hall, « ville du sel » du Tyrol, jouit d'une vitalité économique et artistique depuis le Moyen Âge³. L'arrivée de Sale coïncide avec la création d'une académie musicale qui fut plus tard transférée à Salzbourg⁴. C'est durant cette période de sa carrière qu'Adam Berg publie à Munich la suite de sa prestigieuse publication *Patrocinium musices*. Il s'agit à l'origine de huit publications commandées par le duc de Bavière Guillaume V dédiées aux œuvres sacrées de Roland de Lassus ; ces recueils, destinés à l'usage des chœurs d'église, sont imprimés en format in-folio et décorés de somptueuses lettrines gravées sur bois⁵. En 1589, soit seize ans après la publication du premier tome, Adam Berg publie le neuvième volume de la collection : *Missarum solenniorum*, une œuvre sacrée qui, pour la première fois, n'est pas consacrée à Roland de Lassus mais à François Sale. Adam Berg publie la même année une autre œuvre de Sale, *Officia quaedam domini N.J. Christi necnon B.V. Mariae et aliquorum sanctorum*.

Ces recueils sont consacrés au propre de la messe arrangé en contrepoint. C'est dans l'épître dédicatoire – adressée à l'archevêque de Salzbourg Wolfgang Theodoric – du *Missarum solenniorum* que François Sale loue la qualité de la formation musicale dans les Anciens Pays-Bas. Il poursuit cette épître en observant la propagation de l'art franco-flamand « dans de très nombreux lieux à travers la Germanie », ainsi que l'apparition de nouvelles écoles et de nombreux mécènes. François exprime de plus sa volonté d'arranger le propre de la messe en polyphonie, pratique qu'il estime « tout à fait ignorée, excepté par quelques princes de peu de cours ». On peut s'étonner d'un tel discours, sachant qu'il ne s'agit pas d'une pratique aussi unique que Sale le prétend : près d'un siècle plus tôt, le compositeur Heinrich Isaac (c1450–55 – 1517) eut une influence décisive sur la messe allemande⁶, une de ses plus grandes contributions au paysage musical de l'époque étant relative au répertoire du propre de la messe. Son cycle monumental *Choralis constantinus* (publié de 1550 à 1555) a

¹ Walter SENN, *op. cit.*, p. 124.

² *Ibid.*

³ Paul MORET, *op. cit.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marie Louise GÖLLNER. « Berg, Adam » *Grove Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/02766> (page consultée le 22 juillet 2017).

⁶ James W. MCKINNON, et al, « Mass », *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/45872> (page consultée le 18 juillet 2017).

laissé une marque durable dans les esprits en Allemagne¹. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, Matthaeus Le Maistre (c. 1505 – 1577²) a composé 37 cycles pour le carême, constitués de l'introït, du graduel et de la communion³. De plus, Roland de Lassus a lui aussi mis en musique le propre de la messe, dans le troisième tome du *Patrocinium musices* en 1574⁴. La mise en musique du propre de la messe occupe somme toute une position importante dans la chapelle de la cour bavaroise⁵. L'œuvre de Sale s'inscrit donc dans la continuité de ce qui a été produit avant lui à Munich., mais ceci ne résout toutefois pas la question de la pratique : les compositions du propre de la messe de ses prédécesseurs étaient-elles encore chantées à l'époque de François Sale ? Les recherches de David J. Burn démontrent qu'il s'agit bel et bien d'une pratique qui survit tout au long du siècle à la chapelle de Munich⁶. Il n'est cependant pas certain que ce soit aussi le cas dans d'autres cours germaniques.

Le 1^{er} mai 1591, Franz Sale passe au service de l'empereur Rodolphe II (1552–1612), en qualité de ténor pour la chapelle impériale sous la direction de Philippe de Monte (1521 – 1603)⁷. Sous le règne de Rodolphe II, la cour impériale est transférée de Vienne à Prague⁸. Suite à ce déplacement du siège impérial en 1583, Prague a pu abriter l'une des chapelles musicales les plus importantes d'Europe et ce jusqu'à la mort de Rodolphe II en 1612⁹. Cette relocalisation est à l'origine d'une vague d'immigration d'artistes, artisans et musiciens vers Prague, ce qui a accordé à la ville une stature internationale ; les imprimeurs de Prague ont par ailleurs rapidement adopté la production de musique polyphonique en rendant disponible le répertoire impérial au public, et les libraires étrangers venaient s'installer en ville pour vendre des livres imprimés en Europe¹⁰.

¹ Reinhard STROHM et Emma KEMPSON, « Isaac, Henricus », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/51790> (page consultée le 18 juillet 2017).

² Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, « Le Maistre, Matthaeus », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/16377> (page consultée le 21 juillet 2017).

³ David J. BURN, « On the transmission and preservation of mass-proper at the bavarian court », *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2006, p. 324.

⁴ *Ibid.*, p. 320.

⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁶ David J. BURN, *op. cit.*, p. 324.

⁷ Paul MORET, *op. cit.*, p. 4.

⁸ Scott EDWARDS, *Repertory Migration in the Czech Crown Lands. 1570–1630*, Berkeley, University of California, 2012, p. 6.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 6 et p. 10.

La chapelle impériale de Prague est dotée de grands moyens : 65 chanteurs, hommes et enfants, ainsi que 9 instrumentistes sans compter les 16 à 20 trompettes¹. Ces conditions de travail favorisent une production musicale plus soutenue de la part de Sales. La plupart de ses œuvres sont publiées durant ces huit années, entre 1591 et 1599, à Prague ainsi qu'à Munich². Sale obtient un privilège d'impression le 16 mai 1592, garantissant dix ans de protection impériale à ses œuvres musicales³. S'ensuit une période de production intense : Sale publie huit ouvrages entre 1593 et 1598, période durant laquelle George Nigrin, imprimeur impérial, ne publie aucun autre ouvrage de musique polyphonique⁴. Plusieurs lettres prouvent que Sale distribuait personnellement ces ouvrages par envoi et qu'il fut rémunéré par les conseils municipaux des villes d'Eger, Leipzig, Stuttgart, Munich, Olomouc et Jihlava pour son recueil *Cantiones sacrae* en 1593⁵. Sale a également investi le marché autrichien en envoyant les trois tomes de son *Officiorum missalium* au monastère bénédictin de Kremsmünster⁶. De plus, pendant ce temps, Adam Berg publie une nouvelle œuvre de Sale à Munich en 1598 : le dernier tome de la collection *Patrocinium musices : In natalem Domini Iesu Christi*, qui contient une messe parodie de Noël, ainsi que le motet parodié, *Exultandi tempus est*.

Le rôle exact de Franz Sale à la chapelle impériale n'est pas certain. L'épigraphe de son recueil *Sacrarum Cantionum* publié en 1593 à Prague fournit le nom exact de son statut au sein de la chapelle : celui de *Musicus Caesareus*. Ce titre se retrouve également dans d'autres ouvrages, ainsi que dans certains manuscrits. Le titre de *Musicus Caesareus* ainsi que la quantité de ses œuvres publiées à cette période jettent un doute quant au rôle exact de Sale au sein de la chapelle impériale : y était-il vraiment simple ténor ? Paul Moret précise à ce sujet que la disparition du nom du second maître de chapelle Camillo Zanotti dans les archives coïncide avec l'arrivée de Sale⁷. Rodolphe II a absorbé dans sa chapelle de nombreux musiciens appartenant auparavant à la cour de Maximilien II, dont Jacob Regnart, ancien maître de chapelle d'Innsbruck, qui, à la mort de Philippe de Monte le 1er janvier 1598, devient maître de la Chapelle Impériale⁸. Il accompagne donc à nouveau Franz Sale pour un temps limité ; ce dernier meurt à Prague l'année suivante, le 15 juillet 1599⁹.

¹ Paul MORET, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*

³ Scott EDWARDS *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁹ Walter SENN, *op. cit.*, p. 124.

II. Les œuvres de Sale

Comme mentionné plus haut, les deux premiers ouvrages de Sale édités par Adam Berg en 1589 se consacrent à la mise en musique du propre de la messe. Son ouvrage suivant est publié par George Nigrin en 1593. Il s'agit d'un recueil de motets, *Sacrarum cantionum*, dédié au baron de Weitra Wolfgang Rumpf, Chambellan de l'empereur, qui a pu développer une riche bibliothèque musicale grâce à un accès privilégié à la musique impériale¹. Dans l'épître dédicatoire, Sale décrit Rumpf comme « le cultivateur de la Religion ancestrale et de la gloire divine, mais également son défenseur », et ajoute qu'il n'a pas hésité « à le choisir comme Patron de cette œuvre, [...] afin d'embellir la Religion et de célébrer la gloire Divine. »² Le recueil contient des motets de quatre à six voix, ainsi qu'un motet de George de la Hèle, *Nonne Deo subjecta erit*, pour lequel ce dernier a obtenu le second prix au concours en l'honneur de Sainte Cécile à Évreux en 1576³.

Suite à ce recueil, Nigrin entreprend la publication d'une œuvre en trois tomes, éditée entre 1594 et 1596 : *Tripartiti operis officiorum missalium, quibus introitus, alleluia et communiones*. À nouveau, Franz Sale s'est consacré à la mise en musique du propre de la messe en traitant de manière cyclique les introïts, alléluias et communions, sur la base de *cantus firmi* issus du plain-chant⁴. Ces œuvres sont parmi les derniers cycles de propre de la messe de la Renaissance⁵. Il s'agit plus précisément du Propre des Saints, le *Sanctorale* et le *Commune sanctorum*⁶. Le deuxième tome est dédié à l'évêque d'Olomouc Stansilav Pavlovsky⁷. Dans l'épître dédicatoire de ce tome, François Sale évoque ses connaissances de l'Antiquité : il parle tout d'abord de Pythagore et de sa contribution à la musique, « jusqu'à aujourd'hui »⁸, en particulier à la théorie musicale et à la composition⁹. Il invoque ensuite

¹ Scott EDWARDS *op. cit.*, p. 36.

² Traduit du latin par Aurélien Rinallo.

³ Lavern J. WAGNER, « La Hèle, George de », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/12724> (page consultée le 23 juillet 2017).

⁴ Hellmut FEDERHOFER et Rudolf FLOTZINGER, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Joseph DYER, et al., « Liturgy & liturgical books », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40071> (page consultée le 30 juillet 2017).

⁷ L'évêque Pavlovsky semble avoir entretenu un lien avec François : la bibliothèque musicale de son église contient cinq publications de Sale, à savoir, en plus de l'ouvrage qui lui est dédié, *Sacrarum cantionum*, *Patrocinium musices*. In *natalem Domine Jesu Christi*, et les deux tomes restants de l'*Officiorum missalium*.

⁸ Traduit du latin par Aurélien Rinallo, de même pour les citations qui suivent.

⁹ Voir l'annexe 5 pour le texte en latin.

Platon et l'importance que ce-dernier accorde à l'enseignement de la musique pour « l'homme civilisé », de par l'influence que la musique a sur l'âme. Ceci a pour but de défendre la place de la musique dans la liturgie : « Il n'y en a aucune autre que la musique parmi l'ensemble des arts libéraux qui puisse se mêler aussi profondément aux choses divines ». Il ajoute à la suite les conditions d'édition concernant le *Missarum solenniorum* : « J'ai édité le premier tome du *Missarum solenniorum* dans un grand format, à coup d'immenses dépenses, les miennes et celles du typographe ». Par la suite, Sale écrit : « Bien que je sois de basse condition, j'offre humblement un tome des mêmes offices divins mais tiré sous le plus petit format ». Ainsi, il semblerait que le cycle de l'*Officiorum missalium* en trois tomes se situerait dans la continuité du *Missarum solenniorum*.

En 1598, Adam Berg publie le dernier tome de sa série *Patrocinium musices*. Auparavant, deux autres tomes ont été publiés à la suite du *Missarum solenniorum* de Sale : l'un consacré au compositeur Blasius Amon en 1591 et l'autre à Cesare de Zacharia en 1594¹. L'ultime ouvrage de la collection est ainsi à nouveau consacré à François Sale : *Patrocinium musices, in natalem Domini Iesu Christi*. L'ouvrage est dédié au père Nicolas du monastère cistercien de Henrichau en Silésie. Dans son épître dédicatoire, François Sale mentionne une « triple récompense » que l'abbé Nicolas lui a octroyée pour ses « trois œuvres musicales », ce qui pourrait faire référence à l'œuvre en trois tomes *Officiorum missalium* cité plus haut. François Sale décrit ensuite le contenu du recueil : « Voici [...] ce fameux chant d'Église, très ancien et très approprié pour procurer une pieuse allégresse aux âmes des hommes : [...] *Exultandi tempus est, Deus homo factus est*, ainsi qu'une messe à cinq voix, [...] qui, à l'image du dialogue entre chœur et orgue, peut être chanté avec des intervalles se répondant (ce que les signes introduits montrent suffisamment). »

La mention « Organista cum duobus Discant., Ten. et Altist. » dans la partition indique la présence de quelques chanteurs supplémentaires placés aux côtés de l'organiste². Ainsi, l'organiste se repère grâce à des annotations sur la partition, qui lui indiquent à quels moments jouer³. L'accompagnement en lui-même n'est pas indiqué ; par ailleurs, Maldeghem ajoute lui-même une partie pour orgue dans son édition moderne de la messe⁴. La pratique de la basse continue tient son origine de ce type d'accompagnement à l'orgue, qui pouvait être

¹ Kate VAN ORDEN, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley et Los Angeles, University of California, 2014, p. 61-63.

² Paul WAGNER, *Geschichte der Messe. I. Teil : Bis 1600*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913, p. 221.

³ Voir annexe 6.

⁴ R. J. MALDEGHEM, *Trésor musical. Musique religieuse*, Bruxelles, C. Muquardt, 1865-1870.

noté ou non sur la partition¹. Cette basse non notée semble avoir été surtout utilisée dans la musique polychorale, ce qui est probablement dû à la simplicité contrapuntique et harmonique de ce type de compositions². L'usage de l'orgue était quant à lui répandu dans les compositions en *alternatim*³.

Le compositeur fait donc alterner un chœur à quatre voix accompagné d'un organiste et un grand chœur à cinq voix non accompagné. On peut supposer une séparation des chœurs semblable à celle des *cori spezzati*. Les deux chœurs se réunissent par moments pour chanter quelques passages clés, ainsi que pour conclure. La messe, entièrement homorythmique à part quelques éléments imitatifs, est composée dans une mesure ternaire rare pour l'époque⁴. Paul Wagner considère que la composition de Sale fut le modèle pour les messes pastorales au goût du siècle suivant, associées au temps de Noël⁵. *Exultandi tempus est*, basée sur la mélodie de Noël *Resonet in laudibus*⁶, représente en outre la première occurrence de la *Weihnachtsmesse*⁷. Cette tradition musicale caractéristique des pays germaniques et slaves du XVII^e siècle parodie des chansons de Noël populaires dans un style délibérément simple⁸. Par conséquent, la messe de Sale se présente comme une concession au peuple et préfigure certains excès à venir⁹. En effet, les messes et motets composées en fin du XVI^e siècle avaient tendance à éviter les artifices contrapuntiques ; l'homophonie se fait plus fréquente et plus de clarté est exigée dans la déclamation du texte¹⁰.

En 1598, George Nigrin publie *Dialogismus de amore Christi*, dédié au conseil municipal de Breslau, ville luthérienne¹¹. Le texte, un poème écrit par le *poeta laureatus* silésien Johannes Linckius, met en scène un dialogue entre le Christ, le Père, le Saint Esprit et l'Église. Nous aborderons les détails de la composition au point suivant, car il s'agit en réalité

¹ Peter WILLIAMS et David LEDBETTER, « Continuo », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/06353> (page consultée le 27 juillet 2017).

² *Ibid.*

³ Edward HIGGINBOTTOM, « Alternatim », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/00683> (page consultée le 10 août 2017).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶ Jörg BÖLLING, *op. cit.*

⁷ Paul WAGNER, *op. cit.*, p. 219.

⁸ Geoffrey CHEW et Owen JANDER, « Pastoral », *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40091?q=pastoral&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁹ Paul WAGNER, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰ Joseph DYER, et al., *op. cit.*

¹¹ Erika HONISCH, *Music in between : Sacred Songs in Bohemia, 1517-1618*, https://www.academia.edu/27863853/Music_In-Between_Sacred_Songs_in_Bohemia_1517_1618

de la même composition que le motet *Fata movent*, qui fut mal identifié en raison de l'absence de titre exact dans les manuscrits dans lesquels il figure. La même année, Nigrin publie l'*Oratio ad sanctam B.V. Mariam*, que Sale dédie au prévôt du chapitre de la cathédrale de Prague Jiří Pontanus, défenseur prolifique des traditions liturgiques bohémiennes contre la résistance protestante et le désir d'universalisation de la Contre-Réforme¹. Toujours en 1598, Sale publie et dédie son *Salutationes ad Beatissimam Virginem Mariam* à Chimarraeus (1542-1614), lui aussi propagandiste catholique, qui fut alto à la chapelle de Rodolphe II². Sale a donc cultivé un réseau multiconfessionnel. Finalement, et toujours cette même année de publication frénétique, Sale publie son seul recueil de musique profane, *Canzonette, Vilanelle, neapolitane per cantar et sonare con il liuto et altri simili istromenti*, un recueil de madrigaux dédié à Albrecht von Fürstenberg³.

¹ Erika HONISCH, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Scott EDWARDS *op. cit.*, p. 100.

III. *Fata movent hominis mea pectora*

Comme précisé plus haut, ce motet à double chœur est en réalité une copie manuscrite du *Dialogismus 8 vocum de amore Christi sponsi*, qui fut édité en 1598 par George Nigrin. Cette publication est aujourd'hui conservée à Bruxelles, Prague, Cologne, Londres et Wrocław¹. Le manuscrit se trouve le dialogue non titré est conservé à la Ratsschulbibliothek de Zwickau, non loin de la frontière tchèque. Le manuscrit contient quatre autres morceaux : deux Lieder germaniques, l'un de Rogier Michael et l'autre de Konrad Hagius, une messe de Georg Furter, ainsi qu'un Magnificat et le dialogue de François Sale². La copie du manuscrit est datée entre 1550 et 1599.

Ainsi, la démarche adoptée pour cette transcription diffère de celle des Magnificat. En effet, plutôt que transcrire une œuvre entièrement inédite, il s'agit ici d'établir une transcription à partir d'une confrontation de deux sources – le manuscrit mentionné plus haut et la publication de Nigrin. L'apparat critique de la transcription s'accompagnera également d'une évaluation et comparaison de deux autres transcriptions : celle de José Quitin, qui a réalisé une transcription à partir de l'exemplaire conservé au Conservatoire de Bruxelles, et celle du centre de recherche Musica Rudolphina, qui n'a pas précisé sa source.

¹ Voir dans le RISM, n° 00000990056921.

² Voir le RISM, n° 220031278

Fata movent hominis mea pectora

Retranscrit sur base du Dialogismus de amore Christi (Adam Berg, 1598)
et du manuscrit RISM ID n°220031281 (copié entre 1591 et 1599)

François Sale (c.1540 - 1599)

The musical score is for a six-part setting of the text "Fata movent hominis mea pectora" by François Sale. The score is written for a choir of six voices: Cantus, Cantus II, Altus, Ténor, Altus II, Ténor II, Ténor III, and Bassus. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The lyrics are "Fa - ta mo - vent ho - mi - nis ho - mi - nis". The Cantus and Cantus II parts have lyrics. The Altus, Ténor, Altus II, Ténor II, Ténor III, and Bassus parts have lyrics. The lyrics are "Fa - ta mo - vent ho - mi - nis ho - mi - nis".

Cantus

Fa - ta mo - vent ho - mi - nis ho - mi - nis

Cantus II

Fa - ta mo - vent ho - mi - nis ho -

Altus

Fa - ta mo - vent

Ténor

Fa - ta mo - vent

Altus II

Ténor II

Ténor III

Bassus

8

C. me - a pe - cto - ra, fa - ta le - va - bo, Et su - mam car -

C. II - mi - nis me - a pe - cto - ra, fa - ta le - va - bo, Et

A. ho - mi - nis me - a pe - cto - ra, fa - ta le - va - bo, Et su - mam car -

T. ho - mi - nis me - a pe - cto - ra: fa - ta le - va - bo, Et su - mam

A. II

T. II

T. III

B.

15

C.  nis cor - pus et os - sa De - us.

C. II  su-mam car - nis cor - pus et os - sa De - us.

A.  - nis cor-pus et os - sa De - us.

T.  car - nis cor - pus et os - sa De - us.

A. II  Cum te tan -

T. II  Cum te tan -

T. III  Cum te tan -

B.  Cum te tan -

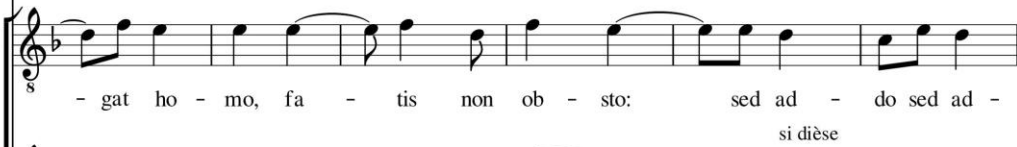
22

C. 

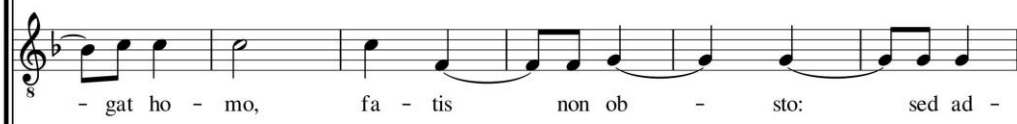
C. II 

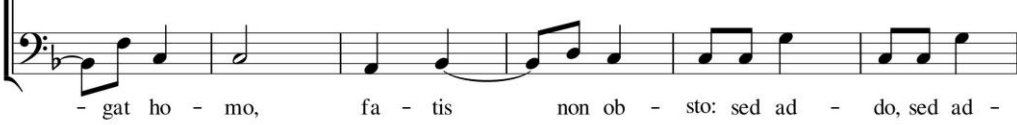
A. 

T. 

A. II 

T. II 

T. III 

B. 

28

C.  Te

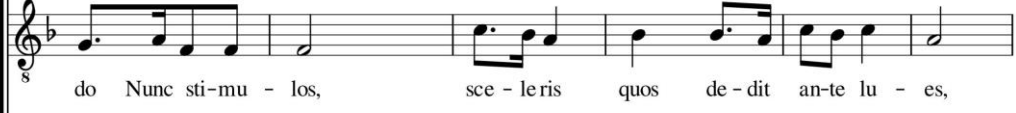
C. II  Te

A.  Te

T.  Te

A. II  do Nunc sti-mu-los, sce - le - ris quos de - dit an-te lu - es,

T. II  Nunc sti - mu - los, sce - le - ris quos de - dit an-te lu - es,

T. III  do Nunc sti-mu - los, sce - le ris quos de - dit an-te lu - es,

B.  do, nunc sti-mu - los, sce-le - ris quos de-dit an-te lu - es,

34

C. qui-a tan - tus a - mor, qui - a sors hu - ma - na fa - ti - gat, Haec

C. II qui-a tan-tus a - mor, qui - a sors hu - ma - na fa - ti - gat,

A. qui-a tan - tus a - mor, qui - a sors hu - ma - na fa - ti - gat, Haec

T. qui-a tan - tus a - mor, qui - a sors hu - ma - na fa - ti - gat, Haec

A. II

T. II

T. III

B.

41

C. et vin - cla su - bis, sub fa - ce, sub fa - ce, sub

C. II Haec et vin - cla su - bis, sub fa - ce, sub fa -

A. et vin - cla su - bis, sub fa - ce sub fa - ce

T. et vin - cla su - bis, sub fa - ce, sub fa - ce,

A. II

T. II

T. III

B.

49

C. fa-ce sub fa - ce fo - mes e - ro.

C. II ce, sub fa - ce fo - mes e - ro.

A. sub fa - ce fo - mes e - ro.

T. sub fa - ce fo - mes e - ro.

A. II Sal - -

T. II Sal - -

T. III Sal - -

B. Sal - -

57

C. Sal - ve, Sal - ve

C. II Sal - - ve,

A. Sal - - - ve,

T. Sal - - ve,

A. II - ve, Sal -

T. II - ve, Sal -

T. III - ve, Sal -

B. ve, Sal -

Detailed description: This is a musical score for a choir and bass. It consists of eight staves. The first four staves (C., C. II, A., T.) are for the main choir parts. The next four staves (A. II, T. II, T. III, B.) are for additional voices and bass. The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Sal - ve, Sal - ve'. The score shows measures 57 through 60. In measure 57, the Soprano (C.) and Tenor (T.) parts have lyrics 'Sal - ve, Sal - ve'. In measure 58, the Soprano II (C. II) and Alto (A.) parts have lyrics 'Sal - - ve,'. In measure 59, the Alto II (A. II), Tenor II (T. II), and Tenor III (T. III) parts have lyrics '- ve, Sal -'. In measure 60, the Bass (B.) part has lyrics 've, Sal -'.

64

C.

C. II

A.

T.

A. II

T. II

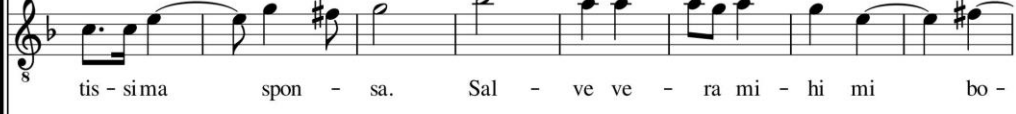
T. III

B.

71

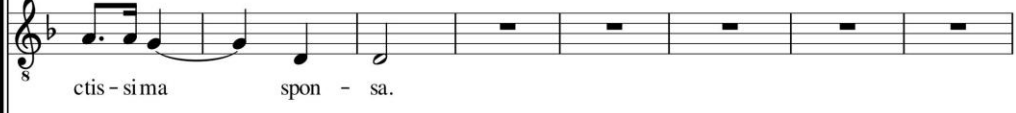
C.  ma spon - sa. Sal - ve ve - ra mi - hi mi bo -

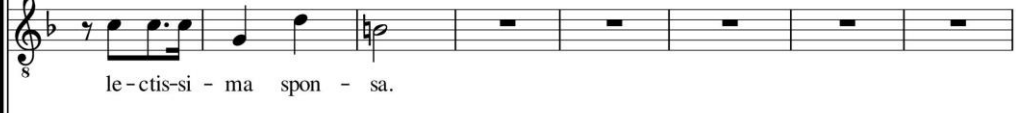
C. II  ctis - si ma spon - sa. Sal - ve ve - ra mi - hi mi bo -

A.  tis - si ma spon - sa. Sal - ve ve - ra mi - hi mi bo -

T.  — le - ctis - si - ma spon - sa. Sal - ve ve - ra mi - hi mi bo -

A. II  ctis - si ma spon - sa.

T. II  ctis - si ma spon - sa.

T. III  le - ctis - si - ma spon - sa.

B.  ctis - si ma spon - sa.

79

C. - ne spon-se qui-es. Ve-nis ô mi - hi le -

C. II - ne spon-se qui-es. Ve-nis ô mi - hi le -

A. - ne spon-se qui-es. Ve-nis ô mi - hi le -

T. - ne spon-se qui-es. Ve-nis ô mi - hi le -

A. II Tu mi - hi le-cta ve - nis.

T. II Tu mi - hi le-cta ve - nis.

T. III Tu mi - hi le-cta ve - nis.

B. Tu mi - hi le-cta ve - nis.

87

C. cta vo-lu - ptas, Sim tu - a spon-sa pre -

C. II cta vo-lu - ptas, Sim tu - a spon-sa pre -

A. cta vo-lu - ptas, Sim tu - a spon-sa pre -

T. cta vo-lu - ptas, Sim tu - a spon-sa pre -

A. II Me co-le tu spon - sum.

T. II Me co-le tu spon - sum.

T. III Me co-le tu spon - sum.

B. Me co-le tu spon - sum.

93 $\frac{3}{2}$

C. cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

C. II - cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

A. cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

T. cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

A. II Sim tu - a spon-sa pre-cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

T. II Sim tu - a spon-sa pre-cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

T. III Sim tu - a spon-sa pre-cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

B. Sim tu - a spon-sa pre-cor. Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax

99

C. di-tet a-lat - que, Laus lo - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

C. II di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

A. di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

T. di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

A. II di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

T. II di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

T. III di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

B. di-tet a-lat - que, Laus Jô - vae de - tur: ter - ras pax di-tet a-lat -

105

C. que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni

C. II que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni

A. que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni

T. que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni

A. II que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni sit,

T. II que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni sit,

T. III que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni sit,

B. que, Mul - ta sa - lus ho - mi-ni sit,

111

C. sit, sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i,

C. II sit, sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i,

A. sit, sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i,

T. sit, sub a - mo - re, sub a - mo - re De - i,

A. II sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i, Mul - ta sa -

T. II Sub a - mo - re De - i sub a - mo - re De - i, Mul - ta sa -

T. III sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i, Mul - ta sa -

B. sub a - mo - re De - i, sub a - mo - re De - i, Mul - ta sa -

117

C. sub a-mo-re De - i, sub a-mo-re De-i, sub a-mo-re

C. II sub a-mo-re De - i, sub a-mo-re sub a-mo-re sub a-mo-re

A. sub a-mo-re De - i, sub a - mo-re De - i, sub a-

T. sub a-mo - re De - i, a-mo-re De - i, sub a-mo-re

A. II lus ho - mini sit, sub a - mo-re De - i, sub a-mo-re sub a-mo-re

T. II lus ho - mini sit, sub a - mo-re De - i, sub a - mo-re De - i, sub a-

T. III lus ho - mini sit, sub a - mo-re De - i, sub a-mo-re sub a-mo-re

B. lus ho - mini sit, sub a - mo-re De - i, Sub a-mo-re, Sub a-mo-re

123

C. De - i. i.

C. II De - i. i.

A. _s mo - re De - i. i.

T. _s De - i. i.

A. II _s De - i. i.

T. II _s mo - re De - i. i.

T. III _s De - i. i.

B. De - i. i.

A. Apparat critique

Les mêmes conventions d'écriture ont été appliquées pour chaque transcription. La réduction de 1:2 est adoptée, cette réduction se rapprochant au mieux des valeurs modernes dans le cas de cette période¹. Les ligatures sont exprimées par le symbole — et les colorations par — — . Les clefs d'origine sont remplacées par les clefs modernes : les voix de *cantus* sont notées en clé de sol, les voix d'*altus* et *tenor* sont notées en clés de sol octaviées, et les voix de *bassus* sont notées en clés de fa. Les altérations accidentelles sont conservées telles quelles, à l'exception des éventuels rappels de bécarrés, dont la présence n'est pas nécessaire dans une partition moderne et ont donc été omis dans les transcriptions. La *musica ficta* ajoutée est placée au-dessus de la note concernée. Les césures textuelles se font selon la césure latine classique.

Cette œuvre est transcrite en 1/2 afin de conserver une cohérence avec le passage ternaire écrit en 3/2. Dans la partition originale, les proportions étaient notées C et $\text{O}3/2$. Le manuscrit contient une variante, le passage ternaire étant noté non pas $\text{O}3/2$ mais $\text{O}3/2$. Il m'a semblé plus pertinent de maintenir la proportion de l'imprimé. Le choix de transcrire O en 3/2 se justifie par un désir de clarté dans la partition : la transcrire en $\frac{3}{4}$ aurait multiplié les chevauchements des notes avec les barres de mesure et par là diminué la lisibilité. De plus, le choix de deux battements par mesure pour le restant de l'œuvre permet d'éviter l'écueil de devoir laisser les deux mesures finales incomplètes.

L'ouvrage imprimé et le manuscrit présentent d'autres variations que celle mentionnée ci-dessus. On observe notamment aux mesures 43-44 une différence rythmique : le manuscrit affiche deux noires sur le mot *vincla*, tandis que l'imprimé indique une noire pointée et une croche. Les transcriptions des José Quitin et de Petr Daněk ne reprennent que la partition imprimée ; j'ai également choisi la solution de l'imprimé. Une autre variation surgit à la mesure 97, cette fois-ci dans le texte : le manuscrit inverse les mots *Jôvae* et *detur* à la voix de ténor II. Il s'agit très probablement d'une erreur de copie, cette inversion brisant l'homorythmie stricte du passage.

Il est important de signaler que les transcriptions modernes de Quitin et Daněk contiennent quelques erreurs. Par exemple, Quitin note une blanche pointée à la mesure 42, tandis que l'imprimé ainsi que le manuscrit indiquent à cet endroit une blanche et un silence. D'autres problèmes surgissent dans la transcription du musicologue belge, notamment dans

¹ Wili APPEL, *The notation of polyphonic music. 900-1600*, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1953, p. 98.

son choix de réduction. Le morceau est chez lui aussi réduit en 1:2, mais il choisit une réduction différente en 1:4 pour le passage ternaire. Il semble plus cohérent de ne garder qu'une réduction au sein d'un morceau. La transcription de Petr Daněk présente elle aussi quelques problèmes, en particulier dans la mesure 95, précédant le passage ternaire. Il y ajoute une pause inexistante autant dans l'imprimé que dans le manuscrit, dans le seul but il semblerait de ne pas devoir diviser sa mesure à quatre temps. Ce problème surgit à cause de son choix d'une écriture en quatre temps. Ce choix pose par ailleurs un problème supplémentaire de cohésion, le passage de 4/4 à 3/2 au passage ternaire créant lui aussi un manque d'unité dans cette transcription.

B. Le dialogue : spécificités générales

Le dialogue latin met en musique une conversation entre plusieurs personnages, chanté sur un sujet sacré souvent d'inspiration biblique, morale ou hagiographique¹. En principe, un ensemble vocal ou une voix solo correspond à un personnage défini ; il se peut cependant que la répartition des voix ne reste pas figée dans une composition². Le texte du dialogue se caractérise par une écriture en discours direct, bien que le discours indirect puisse apparaître à l'occasion de l'intervention d'un éventuel narrateur³. Typiquement, la composition se conclut sur une strophe chantée par toutes les voix du dialogue ensemble⁴. Bien que le dialogue présente une apparente similarité au *coro spezzato*, les dialogues à huit voix et deux chœurs du 16^e siècle sont plus probablement le résultat d'une évolution du dialogue à sept voix, une pratique notamment développée par Adrien Willaert ; ce-dernier exploite dans ses compositions deux chœurs constitués de trois voix aiguës et quatre voix graves, un contraste permettant de différencier les protagonistes du dialogue⁵. La distinction des dialogues aux *cori spezzati* se fait nette lorsque les deux chœurs d'une dialogue chantent à l'unisson : seule une basse des deux chœurs supporte l'harmonie de ce passage, ce qui entre en contradiction avec l'intention de séparation spatiale propre aux *cori spezzati*⁶.

Cette caractéristique se retrouve dans le dialogue de François Sale, car en effet, la voix de ténor fournit le support harmonique du chœur 1. Nous pouvons par exemple l'observer à l'issue de la première strophe : le ténor fournit la *clausula bassisanz* en mesure 19. Au contraire, lors de l'avant-dernière strophe, chantée en homorythmie par les deux chœurs, le *Bassus* du chœur 2 agit comme la seule basse fondamentale de l'ensemble choral.

A partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, des dialogues composés pour plusieurs ensembles parfois asymétriques et contrastants dans leur ambitus apparaissent. Dans ces cas-là, l'intérêt du compositeur réside dans l'aspect formel de leur composition, plutôt que dans le potentiel dramatique qu'offre la forme du dialogue – potentiel qui se verra exploité dans les dialogues latins du XVII^e siècle, prédécesseurs de l'oratorio⁷. Contrairement au dialogue dramatique, certaines compositions ne cherchent pas à différencier les protagonistes par voix

¹ Frits NOSKE, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 11.

² David NUTTER et John WHENHAM, « Dialogue », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/07713> (page consultée le 26 juillet 2017).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ David NUTTER et John WHENHAM, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Frits NOSKE, *op. cit.*, p. 12.

ou par ensembles¹. Dès lors, d'autres dispositifs structurants sont mis en place : par exemple, Lassus distingue les passages narratifs des passages en discours direct au moyen de cadences claires et marquées².

Ce procédé ne correspond pas à la composition de Sale. En effet, son dialogue repose sur la différence d'ambitus entre les deux chœurs (que nous détaillerons au point suivant). Certaines strophes sont effectivement clôturées par des cadences claires, en particulier au début de la composition, mais ce n'est pas le cas dans l'entièreté du dialogue. Notamment, au centre de la composition, c'est-à-dire entre les mesures 53 et 95, Sale met en place un véritable dialogue sonore, dans lequel les protagonistes enchaînent des réparties de plus en plus courtes, des motifs s'échangent, les phrases s'enchaînent, s'interrompent ou se complètent entre les deux chœurs... Le dialogue se veut plus fluide. Dans ce passage, les cadences se font donc plus discrètes, le jeu du dialogue se concentre sur la texture de la composition.

Tout comme le reste de son répertoire, les dialogues de Lassus font preuve d'une grande diversité : chantés en français (Ronsard), allemand, italien (Pétrarque) ou latin, ses dialogues peuvent être composés pour chœurs à 5, 6, 7, 8 ou 10 voix³. Parmi les contemporains de Sale, on retrouve Hans Leo Hassler, qui préféra la forme de deux chœurs à 4 voix, chacun aux voix exactement correspondantes, et qui créa un jeu musical de miroir et de motifs entre ses deux chœurs dans son dialogue profane *Mein Lieb will mit mir kriegem*⁴. Le dialogue de François Sale est composé quant à lui aussi de deux chœurs à quatre voix, mais dont les voix ne correspondent pas. Le goût pour le jeu musical s'y retrouve autant.

Tout comme les motets dont ils émanent, les dialogues possédaient sans doute une fonction semi-liturgique au sein des services religieux⁵. Certains détenaient une fonction spécifique établie, notamment les dialogues de Lorenzo Ratti dans *Sacrae modulationes* (1628), qui ont servi de substituts à l'offertoire, ainsi que les deux dialogues de Milanuzzi publiés en 1636 dans son *Hortus sacer deliciarum*, qui étaient explicitement destinés aux fêtes de Saint Stefano et Saint Carlo⁶. Le dialogue pouvait donc aussi bien servir la dévotion privée que le service liturgique selon certains cas spécifiques.

¹ Frits NOSKE, *op. cit.*, p. 11.

² David NUTTER et John WHENHAM, *op. cit.*

³ Denis STEVENS, « Choral Dialogues of the Renaissance », *The Musical Times*, Londres, The Musical Times Publications Ltd., 1981, Vol. 122, p. 669.

⁴ *Ibid*, p. 670.

⁵ David NUTTER et John WHENHAM, *op. cit.*

⁶ *Ibid*.

C. Les spécificités textuelles et musicales du dialogue de François Sale

Contrairement à l'imprimé, le manuscrit de *Fata movent* n'explicite pas la répartition du dialogue. De fait, la publication de 1598 contient une prévisualisation du texte et de sa répartition par protagoniste¹. Le texte est signé du nom de Johannes Linckius, *poeta laureatus* de Silésie². Le tableau suivant affiche le texte traduit³, la répartition des strophes par protagonistes du dialogue, ainsi qu'un aperçu visuel de l'alternance des deux chœurs.

Christ	Fata movent hominis mea pectora : fata levabo, Et sumam carnis corpus et ossa Deus	Les destins agitent mon âme d'homme : je soulagerai les destins, Et je porterai le corps de chair et les os, Dieu.	Chœur 1
Dieu le Père	Cum te tangat homo, fatis non obsto : sed addo Nunc stimulos, sceleris quos dedit ante lues,	Comme l'homme te touche, je ne fais pas obstacle aux destins : mais j'ajoute Maintenant des encouragements, à un crime qui soumet les calamités d'avant,	Chœur 2
Saint Esprit	Te quia tantus amor, quia sors humana fatigat, Hac et vincla subis, sub face fomes ero.	Toi, parce qu'un amour si grand, parce qu'un sort humain t'accable Tu supportes ces chaînes, je nourrirai ta torche	Chœur 1
L'Église au Christ	Salve noster amor salve.	Salut notre amour, salut.	Chœur 2
Christ à l'Église	Salve lectissima sponsa	Salut fiancée choisie d'entre toutes	Chœurs 1 et 2
L'Église au Christ	Salve vera mihi mi bone sponse quies	Salut mon printemps mon bon époux paisible.	Chœur 1
Christ à l'Église.	Tu mihi lecta venis. Venis ô mihi lecta	tu viens mon élue.	Chœur 2

¹ Voir annexe 7.

² Erika HONISCH, *op. cit.*

³ Traduit du latin par Mathilde Cuignet.

L'Église au Christ	voluptas.	Tu viens ô mon plaisir choisi.	Chœur 1
Christ à l'Église	Me cole tu sponsum.	Honore-moi, ton fiancé.	Chœur 2
L'Église au Christ	Sim sua sponsa precor.	Je prie que je sois sa fiancée.	Chœur 1 puis 2
Anges et Archanges	Laus Jôvae detur; terras pax ditet alatque,	Que la louange de Dieu (Jehovah ?) soit donnée : que la paix enrichisse et nourrisse les terres,	Chœurs 1 et 2
	Multa Salus homini sit, sub amore Dei	Qu'un grand salut soit pour l'homme, sous l'amour de Dieu.	Chœur 2 puis 1
			Chœurs 1 et 2

Le texte est écrit majoritairement en discours direct, dans lequel tous les personnages s'adressent au Christ. Le titre du *Dialogismus de amore Christi sponsi erga ecclesiam sponsam* indique qu'il s'agit avant tout d'un dialogue entre Christ et l'église, son épouse ; le dialogue prend donc véritablement forme à partir de la mesure 53, lorsqu'apparaît le dialogue entre Christ et l'église sous forme d'échanges de plus en plus brefs et rapides. Cet échange se joue sur deux niveaux : on y retrouve des échos dans les motifs musicaux d'un chœur à l'autre (par exemple dans les mesures 93 à 95, le chœur 2 reprend la formule rythmique du chœur 1), ainsi que des répétitions textuelles (dans le même passage, le chœur 2 répète le chœur 1 mot pour mot). Le passage chanté par les anges est écrit quant à lui en discours indirect et revêt ainsi l'aspect d'une prière.

La clarté structurelle du dialogue de Sale repose sur la distinction sonore entre les deux chœurs. En effet, ils présentent chacun un ambitus différent : le chœur 1 est constitué de voix aiguës (deux cantus, un altus et un ténor), tandis que le chœur 2 comporte des voix graves (un altus, deux ténors, et une basse). De plus, l'altus et le ténor du chœur 1 chantent dans un répertoire plus aigu que leur équivalent du chœur 2. En effet, le chœur 1 est noté en *chiavette*, tandis que le chœur 2 est noté en *chiavi naturali*. En outre, la note la plus aiguë du chœur 1 est le sol₄¹ – il n'apparaît cependant qu'à deux occasion, une fois à la mesure 71 et la deuxième lors d'une broderie à la mesure 119 de la transcription ci-dessous ; le fa₄ est quant à lui bien plus commun – tandis que la note la plus grave est le fa₂. Quant au chœur 2, la note la plus

¹ Les références des tons sont notées selon l'*International Pitch Notation*.

aigüe est le la_3 , tandis que la plus grave est le fa_1 . Nous avons donc une différence d'une octave entre les ambitus des deux chœurs, qui permet de distinguer facilement les personnages du dialogue ; ainsi, les deux chœurs contrastent de par leur ambitus en plus de leur répartition formelle dans le dialogue.

Au premier abord, les deux chœurs alternent à chaque changement de protagoniste. Cependant, la composition ne persiste pas dans cet échange figé : en effet, à partir du dialogue entre le Christ et l'Église, la répartition et l'alternance se veut moins marquée. De fait, les chœurs chantent déjà ensemble avant le passage homorythmique, lorsque le Christ s'adresse à l'Église, de la mesure 68 à 73. Il en résulte une inversion des rôles dans la suite du dialogue : le chœur 2 prête sa voix au Christ, qui était précédemment le rôle du chœur 1. Il ne semble donc pas que François Sale ait eu l'intention de distinguer les deux chœurs selon leur rôle dans le dialogue, ni de prêter un caractère dramatique à sa composition. La différence de tessiture entre les deux chœurs permet tout de même de faire entendre le dialogue, qui apparaît dès lors comme un dialogue musical et non dramatique. Le morceau donne ensuite la parole aux anges et archanges durant les deux dernières strophes. L'avant-dernière strophe est marquée par un contraste manifeste, à savoir l'adoption subite d'un rythme ternaire durant cette strophe, ainsi qu'une stricte homorythmie entre les deux chœurs qui agissent dès lors durant ce passage comme un unique chœur à huit voix. Sale met de cette manière l'expression de la louange de Dieu en exergue.

Le reste du morceau est composé en rythme binaire *alla breve* et alterne passages homophoniques et imitatifs. En effet, le début du *Dialogismus* présente des entrées en imitation : les voix entament l'une après l'autre une montée mélodique qui vient appuyer le verbe « movent ». Nous avons donc ici un exemple de figuralisme musical, qui se retrouve à d'autres moments du morceau, tel qu'aux mesures 45 et 46, où deux secondes se suivent ; ces dissonances rapprochées illustrent les chaînes que supporte le Christ. Une place importante est tout de même accordée à l'homorythmie dans la composition, en plus de l'avant-dernière strophe mentionnée plus tôt. En effet, on la retrouve également dans les passages dialogués, que ce soit sur une courte durée (mesures 12 et 13), ou durant une période plus allongée (mesures 34 à 40 ou encore mesures 80 à 96). À la suite de la stricte homorythmie du passage en rythme ternaire, la dernière strophe privilégie elle aussi l'homophonie. Ainsi, bien que débuté par une écriture en imitation, le *Dialogismus* de Sale favorise une compréhension facilitée du texte, et rejoint ainsi les tendances musicales post-tridentines.

IV. Les Magnificat de François Sale

A. Le Magnificat

Le texte du Magnificat, c'est-à-dire celui du cantique *Beatae Mariae Virginis* issu de l'évangile selon Saint Luc, est le texte biblique le plus souvent adapté en polyphonie depuis la moitié du XV^e siècle jusqu'au début du XVII^e¹. Cette pièce liturgique trouve sa place à la fin des vêpres et est accompagnée d'une antienne, toutes deux chantées sur un ton psalmodique². Le magnificat polyphonique était quant à lui réservé aux dimanches et jours de fêtes, chez les catholiques tout comme chez les protestants³. Le contraste entre la polyphonie et la monophonie existait dans la performance même du Magnificat : il était d'usage d'alterner les strophes en polyphonie et en plain-chant, et ce tout en restant sur le ton psalmodique de la pièce⁴. Ainsi, jusqu'au début du XVII^e siècle, la vaste majorité des Magnificat polyphoniques ne présentent qu'une moitié des dix strophes (ou 12 avec la doxologie) du cantique, souvent les strophes de nombre pair commençant par *Et exultavit* – très peu de magnificat polyphoniques commencent par les strophes impaires⁵. Le tableau ci-dessous affiche l'entièreté du cantique ainsi que sa traduction officielle, et précise en gras les strophes favorisées par les Magnificat polyphoniques.

Magnificat anima mea Dominum,	Mon âme exalte le Seigneur,
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	Exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur.
Quia respexit humilitatem ancillae suae.	Il s'est penché sur son humble servante.
Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Désormais, tous les âges me diront bienheureuse.
Quia fecit mihi magna qui potens est.	Le Puissant fit pour moi des merveilles.
Et sanctum nomen eius.	Saint est son nom.
Et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.	Sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent.

¹ Ruth STEINER, et al., « Magnificat », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40076> (page consultée le 28 juillet 2017).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Andrew SIMMONS, *Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552*, Edimbourg, University of Edinburgh, 1995, p. 5.

⁵ *Ibid.*

Fecit potentiam in brachio suo, Dispersit superbos mente cordis sui.	Déployant la force de son bras, Il disperse les superbes.
Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	Il renverse les puissants de leurs trônes, il élève les humbles.
Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.	Il comble de biens les affamés, renvoie les riches les mains vides.
Suscepit Israël puerum suum, recordatus misericordiae.	Il relève Israël, son serviteur, il se souvient de son amour.
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	De la promesse faite à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa descendance, à jamais.

Tout Magnificat est donc composé sur l'un des huit tons psalmodiques, en l'occurrence celui de l'antienne qui lui est attaché. Ceci explique l'abondance d'adaptations polyphoniques de cette pièce liturgique : sa nature même nécessite une production multiple en tout centre religieux. Peu sont les compositeurs qui n'en ont jamais composé¹. En plus de la structure formelle caractéristique du cantique, l'omniprésence du ton donne au Magnificat polyphonique un caractère distinct qui lui a permis de devenir une sorte indépendante de motet, le ton étant une catégorie séparée du mode selon les théoriciens de l'époque². Les tons les plus fréquents mis en polyphonie étaient le 8, 6 et 1, les moins fréquents les 7, 3 et 5, tandis que certains compositeurs utilisaient plusieurs tons simultanément dans une composition³.

Dans les XV^e et XVI^e siècles, le degré de fidélité des adaptations polyphoniques de Magnificat à leur modèle de plain-chant pouvait être très varié : de simples adaptations sur le ton du cantique, souvent dans la voix supérieure, avec accompagnement choral formaient la norme durant presque tout le XV^e siècle ; après 1520, l'*initio* et le *terminatio* du ton du *cantus firmus* sont inclus dans la composition polyphonique, tandis que les notes psalmodiées disparaissent complètement⁴. Finalement, durant le XVI^e siècle, le Magnificat polyphonique devient un genre de plus en plus hybride, se situant entre musique strictement liturgique et forme de motet étendue, tout en contribuant de manière égale au développement de l'un et de l'autre⁵. On note en effet des exceptions à l'usage de tons comme *cantus prius factus* dans les

¹ Ruth STEINER, *op. cit.*

² *Ibid.* et Andrew SIMMONS, *op. cit.*, p. 12.

³ Ruth STEINER, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

magnificat parodies apparus au dernier tiers du XVI^e siècle, basés sur des motets et des *cantus firmi* non psalmodiques¹. Les Magnificat de Palestrina et Lassus représentent une consolidation des courants du XVI^e dans le genre, servant de guide pour le *stile antico* du XVII^e². De fait, quarante des cent Magnificat de Lassus ne sont pas basé sur du plain-chant mais sur des motets ou des morceaux profanes ; il semble que Lassus favorise cette classe spéciale de magnificat-parodie³. Les deux Magnificat de Sale témoignent de ces deux tendances, comme leur nom l'indique : son *Magnificat Quinti Toni* est composé sur le cinquième ton, tandis que le *Magnificat sopra Vaghi pensier* est un Magnificat-parodie, composé sur un madrigal du même nom.

¹ Ruth STEINER, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

B. Magnificat Quinti Toni

Magnificat Quinti Toni

Retranscrit sur base du manuscrit RISM ID n°22031278 (copié entre 1591 et 1599)

François Sale (c.1540 - 1599)

Cantus

Et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus

Cantus II

Et ex-ul - ta - vit, et ex - ul - ta - vit spi -

Altus

Et ex-ul - ta - vit spi - ri -

Ténor

Et ex-ul - ta - vit spi -

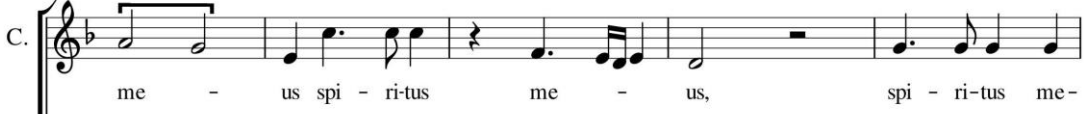
Ténor II

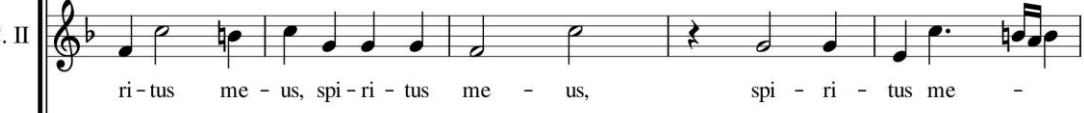
Et ex-ul - ta - vit spi -

Bassus

Et ex - ul - ta - vit

6

C. 

C. II 

A. 

T. 

T. II 

B. 

11

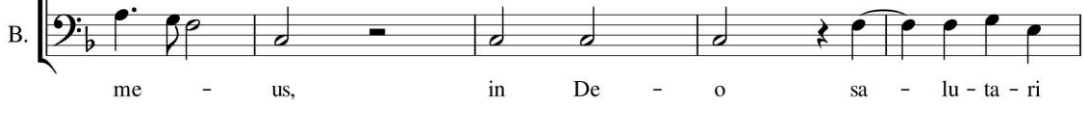
C. 

C. II 

A. 

T. 

T. II 

B. 

16

C. ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -

C. II ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -

A. sa-lu-ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o,

T. sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri, sa - lu - ta - ri me - o,

T. II o, sa-lu-ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -

B. me - o, sa - lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me -

21

C. o, sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a

C. II o. o. Qui - a fe -

A. sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a fe -

T. sa-lu-ta-ri me - o, sa-lu-ta-ri me - o. Qui - a

T. II o, sa - lu - ta - ri me - o.

B. o, sa - lu - ta - ri me - o.

27

C. fe - cit, qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

C. II. cit, qui - a fe - cit mi - hi ma -

A. - cit mi - hi ma-gna qui po-tens est, mi - hi ma -

T. fe - cit, qui - a fe - cit mi - hi ma-gna, mi -

T. II. Qui - a fe - cit, qui-a fe - cit mi - hi ma -

B. Qui - a fe - cit mi -

32

C. po - tens est, qui po - tens est, Et

C. II. gna, mi - hi ma - gna qui po-tens est,

A. - gna, qui po - tens est qui po-tens est, Et san -

T. - hi ma-gna qui po-tens est, qui po - tens est,

T. II. gna qui po - tens est, Et

B. hi ma - gna qui po - tens est,

37

C. san - ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

C. II Et san - ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men

A. ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

T. Et san - ctum no - men e -

T. II san - ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

B. Et san - ctum no - men e -

41

C. - ius, no - men e - ius. Fe - cit po -

C. II e - ius no - men e - ius. Fe - cit po -

A. ius, et san ctum no - men e - ius. Fe - cit po -

T. - ius, no - men e - ius.

T. II ius, no - men e - ius. Fe - cit po -

B. ius, no - men e - ius. Fe - cit po -

47

C. ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi-o su -

C. II ten-ti-am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit poten-ti-am in bra - chi - o

A. ten-ti-am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -

T. Fe - cit po-ten-ti-am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi-o

T. II ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -

B. ten - ti - am, fe - cit poten-ti-am in bra - chi-o

51

C. o, Di - sper - sit su-per-bos, di - sper - sit su-per - bos, di - sper - sit su-per - bos, su -

C. II su - o, Di - sper - sit su - per-bos, di sper - sit su-per - bos, di-sper -

A. - o, Di - sper - sit su-per-bos, di - sper - sit su-per - bos, su - per - bos, di-sper -

T. su - o, Di - sper - sit su - per - bos, di-sper - sit su -

T. II - o, Di - sper - sit su - per-bos, di - sper - sit su-per - bos,

B. su - o, Di - sper - sit su - per - bos, di -

55

C. per - bos men - te cor - dis su - i, men-te cor-dis su -

C. II sit su-per - bos men-te cor-dis su - i, men - te

A. sit su-per - bos men - te cor-dis su - i, men - te cor-dis su - i, men-

T. per - bos men-te cor-dis su - i, men-te

T. II di-sper - sit su-per - bos men-te

B. sper - sit su-per - bos men-te cor-dis su -

58

C. i, su - i men - te cordis su - i, men-te cor-dis su - i.

C. II cor - dis su - i, mente cordis su - i, men - te cor-dis su - i.

A. - te cor - dis su - i, mente cordis su - i, men-te cor-dis su - i.

T. cor - dis su - i, mente cordis su - i men-te cor-dis su - i.

T. II cor - dis su - i, mente cordis su - i, men-te cor-dis su - i.

B. i, men - te cordis su - i, men-te cor-dis su - i.

63

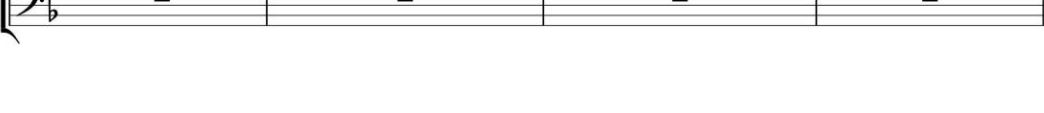
C. 

C. II 

A. 

T. 

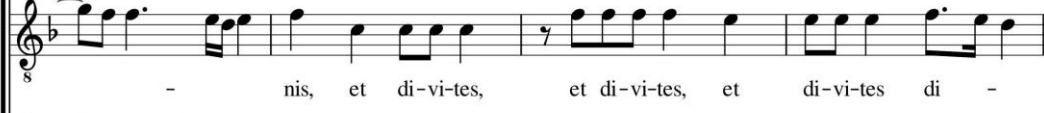
T. II 

B. 

67

C. 

C. II 

A. 

T. 

T. II 

B. 

71

C. sit i-na-nes, di-mi-sit i-na - nes, i - na - nes Si -

C. II sit i - na - nes, di-mi-sit i-na - nes, i-na - nes. Si -

A. mi - sit i-na-nes, di-mi-sit i-na - nes, i - na - nes. Si -

T. mi - sit i-na-nes, di-mi-sit i-na - nes, i - na - nes. Si -

T. II Si - cut

B. Si-

77

C. cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra-ham et

C. II cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra-ham et

A. cut lo - cu - tus est ad pa - tres no-stros, ad pa - tres no - stros, A - bra-

T. cut lo - cu - tus est ad pa-tres no - stros,

T. II lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra-ham et

B. cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros,

81

C. se - mi - ni, A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la,

C. II se - mi - ni, A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

A. ham et se - mi - ni, A - bra ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la,

T. A - bra - ham et se - mi - ni e -

T. II se - mi - ni e - ius in sae - cu - la,

B. A - bra ham et se - mi - ni e -

85

C. e - ius in sae - cu - la. Si - cut e - rat in

C. II la, in sae - cu - la. Si - cut e -

A. e - ius in sae - cu - la. Si - cut e - rat, si - cut

T. ius in sae - cu - la, in sae - cu - la. Si - cut e - rat, si - cut

T. II in sae - cu - la. Si - cut e - rat, si - cut e -

B. ius in sae - cu - la, in sae - cu - la. Si -

92

C. prin-ci - pi-o et nunc et sem - per, in prin - ci - pi-o et

C. II rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - per,

A. e - rat in prin ci - pi - o et nunc et sem - per, in prin - ci - pi - o et

T. e - rat in prin - ci - pi-o et

T. II - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per,

B. - cut e - rat in prin - ci - pi - o et

97

C. nunc et sem - per, A -

C. II et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum, A - men, et

A. nunc et sem - per, et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum, A -

T. nunc et sem - per, et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum, A -

T. II et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A -

B. nunc et sem - per, et

101

C. men, et in sae - cu - la, et

C. II in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A -

A. men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A -

T. men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men,

T. II - - men, sae - cu - lo - rum, A -

B. in sae - cu - la, sae - cu - lo - rum, A -

105

C. in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, et in

C. II men, A - men, et

A. men, et in sae - cu - la sae - co - lo - rum, A - men, et

T. et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A -

T. II men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, et

B. men, et in sae -

109

C. sae - cu-la sae - cu-lo-rum, A - men, sae - cu - lo - rum, A -

C. II in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A -

A. in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, sae - cu - lo - rum, A -

T. - men, sae - cu - lo - rum, A - men,

T. II in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, sae - cu -

B. - cu - la, sae - cu - lo - rum, A - men, sae - cu - lo - rum, A -

114

C. men, sae - cu - lo - rum, A - men.

C. II men, sae - cu - lo - rum, A - men.

A. men, sae - cu - lo - rum, A - men.

T. sae - cu - lo - rum, A - men.

T. II lo - rum, A - men.

B. men, sae - cu - lo - rum, A - men

1. Apparat critique

Les conventions de notation sont reprises telles qu'elles sont exposées au point III.A. en page 34. Ce Magnificat figure dans le même manuscrit qui contient le *Dialogismus de amore Christi*. Il est entièrement composé en proportion C. Le placement du texte est à quelques endroits lacunaires ou ambigus, il a donc fallu proposer une solution pour ces passages. C'est le cas par exemple à la mesure 12 de la voix de Cantus I ; le manuscrit indique une répétition sur les termes « in Deo », mais ne précise pas le placement exact de ces répétitions. Ce qu'il semble être une faute s'est également glissée dans le manuscrit. En effet, à la mesure 96 toujours à la voix de Cantus I, le manuscrit indique la répétition d'une syllabe de cette manière : « prin principio ». Il s'agit certainement d'une faute du copiste, le nombre de notes ne s'accordant pas avec cette syllabe supplémentaire.

2. Spécificités

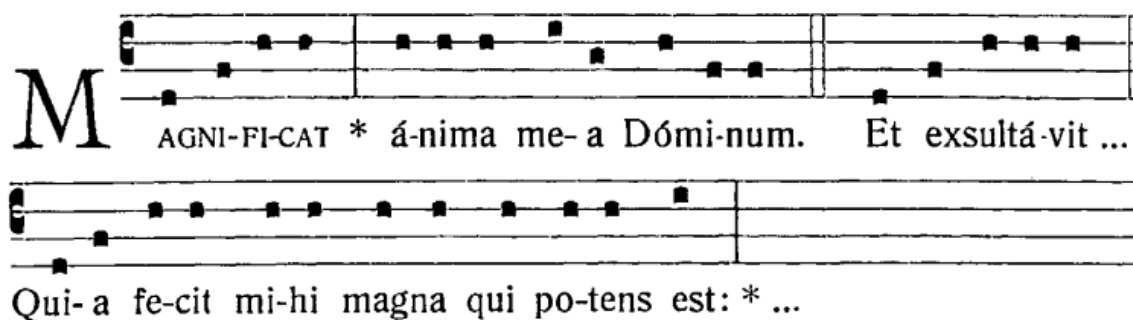
Il s'agit donc d'un Magnificat composé sur la tradition du ton psalmodique, pratique pour laquelle Lassus a largement contribué. Comme mentionné plus tôt, les tons sont considérés comme une catégorie séparée des modes par les théoriciens du XVI^e siècle ; on peut cependant admettre que les tons et les modes étaient intrinsèquement liés¹. Dans son traité *El Melopeo y Maestro*, le théoricien italien Domenico Pietro Cerone indique différentes manières de citer un ton psalmodique dans une composition polyphonique : la meilleure façon serait de débiter chaque strophe par une imitation entre les voix sur base de l'intonation appropriée². On retrouve ce principe de composition dans le *Magnificat Quinti Toni* de Sale. Ci-dessous figure l'intonation en plain-chant du Magnificat sur le cinquième ton, tel qu'il se présente dans l'*Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis*³.

¹ Andrew SIMMONS, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid*, p. 13.

³ Voir <http://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/choir/antiphonale.pdf>

Quintus Tonus.



Il est manifeste que Sale compose son Magnificat comme le prescrit Cerone : l'imitation est explicitement basée sur le cantus firmus affiché ci-dessus, toutes les voix à l'exception de l'altus débutant par la montée mélodique *fa-la-do*. Ce fragment mélodique est par ailleurs typique des compositions polyphoniques en mode V¹. Ce même principe imitatif est appliqué à la strophe *Quia fecit*. L'imitation y est moins stricte, mais la citation du cantus firmus y est plus affirmée à la voix de basse. La strophe suivante, *Fecit potentiam*, se distingue des deux précédentes et débute en homorythmie le temps d'une mesure. Le procédé imitatif est repris à la strophe suivante, mais en miroir (*do-la-fa*). Tout comme dans le *Magnificat Quinti Toni*, *Sex Vocum* de Roland de Lassus, avec lequel le Magnificat de Sale partage beaucoup de similarités, cette strophe est chantée à quatre voix et non six. En effet, dans le manuscrit sur lequel se base cette transcription, la voix de ténor II et de basse sont indiquées « Esurientes dormant ». Les deux strophes suivantes, *Sicut locutus est* et *Sicut erat*, ne sont pas non plus construites en imitation. Les passages n'ayant pas recours à l'imitation rappellent l'intonation d'une autre manière : non pas horizontalement, mais verticalement. En effet, ces strophes affirment toujours l'intonation en débutant par ce qu'on qualifierait aujourd'hui d'accord sur la fondamentale.

Chaque strophe possède la même finale en *la*. Cette finale qualifiée d'irrégulière dans le cadre des modes ne l'est pas pour les tons du plain-chant. En effet, dans le cas des Magnificat en tons 3, 5 et 7, la finale se forme sur *la* plutôt que sur les finales propres aux modes respectifs (à savoir *mi*, *fa* et *sol*)². De plus, selon la théorie de Harold S. Powers, le Magnificat de Sale, écrit en *chiavi naturali*, possède le type tonal c- $\flat$ -la, qui contraste avec le type tonal g- $\flat$ -fa attendu du mode V³.

¹ Andrew SIMMONS, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 22.

C. Magnificat sopra Vaghi pensier

Magnificat sopra Vaghi pensier Quinque vocum

Retranscrit à partir du manuscrit RISM ID n°456052986 copié entre 1600 et 1602.

François Sale
(c.1540 - 1599)



Cantus

Cantus II

Altus

Ténor

Bassus

Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o sa-luta-ri me -

Et ex-ul - ta - vit spi-ri - tus me-us in De-o sa - luta-ri

Et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De-o

Et ex-ul -

5

C. o, in De-o sa-lu-ta-ri me - o, in De-o

C. II me - o, Et ex-ul - ta - vit spi-ri - tus me-us

A. sa-lu-ta-ri me - o, sa-lu-ta-ri me-o, et ex-ul -

T. ta-vit spi-ri - tus me-us in De-o sa-lu-ta-ri me - o, sa-lu-ta-ri

B. Et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus me - us, et ex-ul - ta - vit spi -

8

C. sa-lu-ta-ri me - o, in De-o sa-lu-ta-ri me - o, sa-lu-ta-ri

C. II in De-o sa-lu-ta-ri me - o, in De-o sa-lu-ta-ri me - o

A. ta - vit spi - ri-tus me - us in De-o

T. me - o, in De-o sa-lu-ta-ri me - o, in De - o, in De-o

B. ri - tus me - us in De - o,

11

C. me - o, in De-o sa-luta-ri me - o, in De-o sa - luta-ri me - o, in

C. II in De-o sa-luta-ri me - o, in De-o sa - luta-ri me - o, in

A. sa-luta-ri me - o, in De - o, in De-o sa - luta-ri me - o, in

T. sa-luta-ri me - o, sa-luta-ri me - o, in De-o, in De-o sa-luta-ri

B. in De-o sa - luta-ri me - o, in De-o sa - luta-ri me -

15

C. De-o sa-luta-ri me - o. Qui - a fecit mi-hi ma-gna

C. II De-o sa-luta-ri me - o. Qui - a fe-cit mi-hi ma-gna

A. De-o sa-luta-ri me - o. Qui - a fe-cit mihi ma - gna, mi - hi ma-gna

T. me - o, me - o. Qui - a fecit mi-hi ma-gna, qui - a fe-cit mi-hi ma-gna

B. - o. Qui - a fe-cit mihi ma-gna,

21

C. qui po - tens est, qui po - tens est, qui po - tens

C. II qui, qui po - tens est, qui po - tens est, qui po - tens

A. qui po - tens est, qui po - tens est, qui

T. qui, qui po - tens est, qui po - tens

B. qui po - tens est,

25

C. est, qui po - tens est, Et san-ctum no - men

C. II est, qui po - tens est, Et san-ctum

A. po - tens est, Et san-ctum no - men e -

T. est, Et san-ctum no - men e - ius,

B. qui po - tens est, Et san-ctum no - men e - ius

28

C. e - ius, et san - ctum no - men e - ius, et san - ctum

C. II no - men e - ius, et san - ctum no - men e - ius, et sanc - tum

A. ius, et san - ctum no - men e - ius, et sanc - tum no - men e -

T. (empty staff)

B. (empty staff)

30

C. no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

C. II no - men e - ius, et san - ctum no - men e - ius, et sanc - tum

A. ius, et san - ctum no - men e - ius, et sanc - tum

T. et san - ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

B. et san - ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

32

C. - ius, et san - ctum no - men e -

C. II et sanc-tum no - men e - ius, et san - ctum no - men

A. no - men e - ius, et sanc-tum no-men e - ius, et san - ctum

T. ius, et san - cum no - men e - ius,

B. et sanc-tum no - men e - ius, et san - ctum

34

C. ius, no - men e - ius, et sanctum no - men e - ius, e -

C. II e - ius, et impro sanctum no - men e - ius, et san-ctum no - men e -

A. no - men e - ius, et san-ctum no - men e - ius

T. et san-ctum no - men e - ius, et san - ctum no - men e -

B. no - men e - ius, et san-ctum no - men e -

37

C. ius. Fe - cit po-ten-ti - am, po-ten - ti am in

C. II ius. Fe - cit po-ten-ti - am in bra chi - o.

A. ⁸ Fe - cit po-ten-ti - am, fe - cit po - ten - ti-am in bra -

T. ⁸ ius. Fe - cit po-ten-ti - am, fe - cit po - te - ti-am in

B. ius. Fe - cit po-ten-ti - am in bra chi - o.

42

C. bra - chi-o su - o, in bra chi - o su-o_____ mente

C. II su - o, in bra chi - o su - o,

A. ⁸ - chi-o su - o_____ in bra chi - o su-o, Di - sper - sit

T. ⁸ bra chi-o su - o, in bra chi-o_____ su-o, Di - sper - sit

B. su - o_____ Di - sper - sit

47

C. 

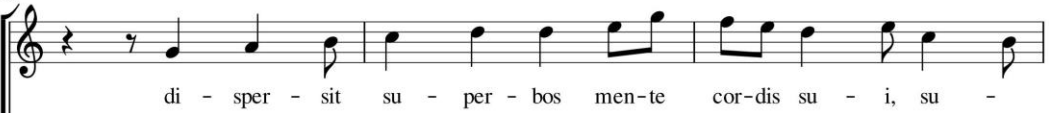
C. II 

A. 

T. 

B. 

50

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

53

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

56

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

62

C. e-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis, et di-vi-tes di-mi-sit, et di-vi-tes

C. II e-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis, et di-vi-tes,

A. im-ple-vit bo-nis, et di-vi-tes di-mi-

T. e-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis, et di-vi-tes, et di-vi-tes di-mi-

B. e-su-ri-en-tes, im-ple-vit bo-nis, et di-vi-tes, et di-vi-tes

66

C. tes di-mi-sit in-na-nes, i-na-nes, et di-vi-tes di-mi-sit, di-mi-

C. II et di-vi-tes di-mi-sit, di-mi-sit i-na-nes, et di-vi-tes di-mi-sit, di-mi-

A. sit, et di-vi-tes di-mi-sit i-na-nes, di-mi-sit i-na-nes, et di-vi-tes di-mi-sit, di-mi-

T. sit i-na-nes, et di-vi-tes di-mi-sit i-na-nes, et di-vi-tes di-mi-sit, di-mi-

B. tes, et di-vi-tes di-mi-sit i-na-nes, di-mi-sit i-na-nes,

70

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

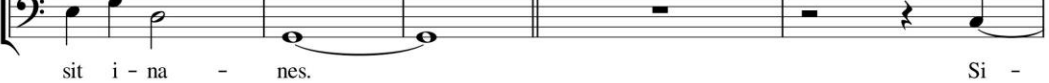
74

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

79

C. si - cut lo - cutus, si - cut lo-cu - tus est ad pa - tres, si - cut locut - us

C. II est, si - cut lo-cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est ad pa -

A. si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo-cu-tus est ad

T. est, si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est ad

B. - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est

82

C. est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no -

C. II tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no -

A. pa - tres, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no -

T. pa - tres, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no -

B. ad pa - tres, ad pa - tres no -

87

C. stros. A - bra ham et se mi ni e - ius in sae - cu - la, A - bra-ham

C. II stros, A - bra ham et se mi ni e - ius in sae - cu - la, A - bra-ham

A. stros, A - bra - ham, A - bra ham et se mi ni e - ius in sae - cu - la,

T. stros, A - bra - ham, A - bra ham et

B. stros, A - bra ham, A - bra-ham

92

C. et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la,

C. II et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, in

A. et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la, in

T. se-mi-ni e - ius in sae - cu - la, et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, in

B. et se-mi-ni e - ius in sae-cu - la, in

97

C. in sae-cu-la. Sicut e - rat in prin - ci - pi-o, si -

C. II sae-cu-la, in sae - cu - la. Si - cut e - rat, si-cut e - rat,

A. sae-cu-la, in sae - cu - la. Si - cut e - rat in prin - ci - pi-o, in

T. sae-cu-la Si-cut e - rat in

B. sae-cu-la, in sae - cu - la. Si -

104

C. cut e-rat in princi - pi - o, si - cut e-rat in prin - ci - pi-o et

C. II si - cut e - rat in prin-ci - pi-o, si - cut e-rat in

A. prin-ci-pi - o, si - cut e - rat in prin-ci - pi-o, in prin-ci-pi - o et nunc et

T. prin-ci - pi - o, in prin - ci - pi-o, si - cut e-rat in

B. cut e-rat, si - cut e - rat, si - cut e-rat in prin - ci - pi-o et

110

C. nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la,

C. II. prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sae - cu -

A. sem - per, et nunc, et nunc et sem - per et in sae - cu -

T. prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et in sae - cu -

B. nunc et sem - per, et in sae - cu -

115

C. et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, et

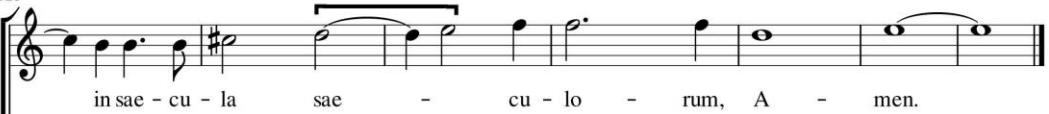
C. II. la sae - cu - lo - rum, A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, et

A. la sae - cu - lo - rum, A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men, et

T. la sae - cu - lo - rum, A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men,

B. la sae - cu - lo - rum, A - men. et

121

C. 

C. II 

A. 

T. 

B. 

1. Apparat critique

Ce Magnificat se trouve dans un manuscrit contenant vingt pièces sacrées, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek¹. Bien que le recueil ait été copié par Christopher Perckhover, le Magnificat de Sale est signé de la plume de Georg Knes. Knes chantait à la chapelle de Hall durant la même période que François Sale². Le manuscrit est par ailleurs dédié à Madeleine d'Autriche. Tandis que le manuscrit contenant le dialogue et le Magnificat précédant indiquait le statut de « Musicae caesareus », ce manuscrit-ci indique « Francisco Sale [...] Chori Magistro ». On peut donc supposer que la copie de ce Magnificat date d'entre 1587 et 1591.

La mise en page de ce manuscrit est différente du précédent : plutôt que de séparer les voix, le manuscrit en arrange en livre de chœur. La copie est de nature plus soignée et ne semble contenir aucune erreur repérable. La transcription suit donc fidèlement le manuscrit, en suivant bien sûr les mêmes conventions mentionnées à la page 34.

2. Un Magnificat-parodie

Comme le suggère son titre, il s'agit d'un Magnificat parodie, forme musicale dont le représentant le plus notable est Roland de Lassus, qui en a composé environ quarante³. Le texte provient d'une *canzone* de Pétrarque. Il s'agit de la troisième strophe de « Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi », dont voici le texte ainsi que la traduction :

Vaghi pensier, che così passo passo
Scorto m'havete a ragionar tant'alto;
Vedete che Madonna ha 'l cor di smalto
Sì forte ch'io per me dentro no'l passo.
Ella non degna di mirar sì basso
Che di nostre parole,
Curi ch'el ciel non vole
Al qual pur contrastando son già lasso.

¹ Sa numérisation est accessible gratuitement : <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00078973/images/>

² Walter SENN, *op. cit.*, 1954, p. 123.

³ James HAAR, « Lassus », Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/16063pg1> (page consultée le 22 juillet 2017).

Onde come nel cor m'induro e inaspro,
Così nel mio parlar voglio esser aspro.

O mes pensées d'amour ! vous qui m'avez conduit
A proclamer si haut les instincts de mon âme,
Vous voyez combien dur est le cœur de ma dame,
Puisqu'en elle ma voix nul écho ne produit,
Et que prêter l'oreille à ma faible parole
Est pour elle un soin frivole :
C'est la volonté du ciel.
De tant lui résister mon chagrin est réel ;
De là mon cœur s'aigrit, perd sa bonne nature,
Et je veux en parlant me faire une voix dure¹.

Trois madrigalistes ont mis cette même strophe de Pétrarque en musique: Palestrina, Baldassare Donato et Jacques Arcadelt. En effet, on retrouve ce titre dans *Il primo libro de madrigali a quattro voci* de Pierluigi de Palestrina publié à Rome en 1555, dans *Il primo libro di canzon, villanesche alla napolitana a quattro voci* de Baldassare Donato publié à Venise en 1550, ainsi que dans *Il terzo libro dei Madrigali a quattro voci* de Jacques Arcadelt publié également à Venise en 1539. Ces trois propositions semblent pourtant peu satisfaisantes, car aucune n'évoque explicitement les thèmes mélodiques ou rythmiques pourtant fort marqués du Magnificat de François Sale. Le madrigal de Palestrina possède tout de même un point commun avec la composition de Sale, étant le seul à partager sa finale irrégulière en *do* ; le madrigal de Jacques Arcadelt termine sur un *fa*, tandis que celui de Baldassare Donato possède une finale en *ré*. Les ressemblances s'arrêtent pourtant là et il en est de même pour les madrigaux des deux autres compositeurs italiens : aucun ne partage les motifs présents dans la composition de Sale. Il est donc probable qu'il existe une autre adaptation musicale de *Vaghi pensier* à partir de laquelle Sale a composé son Magnificat-parodie.

Tout comme le *Magnificat Quinti Toni*, Sale procède tout d'abord par des entrées en imitation pour la première strophe. Ces entrées introduisent un motif rythmique récurrent dans la composition : . Cette particularité rythmique agit comme élément structurant du Magnificat, ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit d'un élément issu du madrigal parodié. Il est en tout cas manifeste que ce Magnificat-parodie présente des particularités musicales que le

¹ Traduction par Joseph Poulenc, dans : Joseph POULENC, *Rimes de Pétrarque. Traduction complète en vers des sonnets, canzones, sextines, ballades, madrigaux et triomphes*, 2^e éd., Paris, Librairie des bibliophiles, 1877.

Magnificat Quinti Toni ne possède pas ; l'élaboration et la répétition de motifs, ainsi que l'effort de distinction mélodique entre chaque strophe témoignent d'un principe de composition résolument différente par rapport au *Magnificat* précédent. De fait, la fidélité au *cantus firmus* psalmodique ne semble pas se prêter à la même liberté de jeu de couleurs sonores dont fait preuve le *Magnificat sopra Vaghi pensier*.

Conclusion

En définitive, les compositions de Sale s'inscrivent dans la tradition des compositeurs de la fin du XVI^e siècle. En effet, ses œuvres reflètent les tendances musicales de son temps, héritées de l'âge d'or de la polyphonie franco-flamande et influencées par le tournant que prennent les musiques profanes et sacrées en cette fin de siècle. L'œuvre de Sale se positionne parmi les derniers exemplaires d'une musique somme toute européenne, riche de l'influence de nombreux pays et de nombreux compositeurs. La vie de Sale reflète également de la réputation d'excellence encore vigoureuse dont jouissent les compositeurs issus des Anciens Pays-Bas ; de « basse extraction », son talent pour la musique lui ouvre les portes des grandes cours européennes.

Finalement, ce travail présente une contribution à la redécouverte des œuvres de François Sale. Il ne s'agit cependant que d'une légère progression face au travail qui demeure afin d'entièrement exhumer et transcrire son œuvre. En outre, des lacunes subsistent quant à la biographie de Sale : son origine, sa formation, son départ des Anciens Pays-Bas lié aux conflits religieux, son rôle précis dans la vie musicale des cours habsbourgeoises et en particulier de la cour impériale... sont autant de questions qu'il reste à résoudre. De même, la dissémination de ses ouvrages a sans doute contribué à l'enrayage d'une connaissance plus approfondie de ses œuvres. Il en résulte donc que la majeure partie de son œuvre attend encore à être retranscrite, notamment son cycle *Officiorum missalium*.

Bibliographie

Gerald ABRAHAM, *The New Oxford History of Music. The Age of humanism. 1540 1630*, Londres, Oxford University Press, 1968, vol. IV.

Wili APEL, *The notation of polyphonic music. 900-1600*, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1953

J.A. BANK, *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century*, Amsterdam, Annie Bank, 1972.

Jörg BÖLLING, « Sales, Franz », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Personenteil)*, Cassel, Bärenreiter Metzler, 2000, vol. 14, col. 837.

Geoffrey CHEW et Owen JANDER, « Pastoral », dans *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40091?q=pastoral&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (page consultée le 15 décembre 2016).

Albert DUNNING, et al., « Low Countries », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40073> (page consultée le 30 juillet 2017).

Joseph DYER, et al., « Liturgy & liturgical books », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40071> (page consultée le 30 juillet 2017).

Scott EDWARDS, *Repertory Migration in the Czech Crown Lands. 1570–1630*, Berkeley, University of California, 2012.

Hellmut FEDERHOFER et Rudolf FLOTZINGER, « Sales, Franz », dans *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/24370> (page consultée le 19 juillet 2017).

Marie Louise GÖLLNER, « Berg, Adam », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/02766> (page consultée le 22 juillet 2017).

Theodor GÖLLNER, Bernhold SCHMID et Severin PUTZ (éd.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium (Munich, 2-4 août 2004)*, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2006.

James HAAR, « Lassus », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/16063pg1> (page consultée le 22 juillet 2017).

Edward HIGGINBOTTOM, « Alternatim », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/00683> (page consultée le 10 août 2017).

Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, « Le Maistre, Matthaeus », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/16377> (page consultée le 21 juillet 2017).

Erika HONISCH, *Music in between : Sacred Songs in Bohemia, 1517-1618*,
https://www.academia.edu/27863853/Music_In-Between_Sacred_Songs_in_Bohemia_1517_1618 (page consultée le 23 juillet 2017).

James W. MCKINNON, et al., « Mass », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/45872> (page consultée le 18 juillet 2017).

Horst LEUCHTMANN et Robert MÜNSTER, « Munich », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/19360> (page consultée le 19 juillet 2017).

Paul MORET, « A propos du musicien namurois François Sales (v. 1540–1599) », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n° 25, 1979, p. 1–9.

Frits NOSKE, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, New York, Oxford University Press, 1992.

David NUTTER et John WHENHAM, « Dialogue », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/07713> (page consultée le 26 juillet 2017).

Walter PASS, « Regnart, Jacob », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/23079> (page consultée le 18 juillet 2017).

Kate VAN ORDEN, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 2014.

Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, Österreichische Verlagsanst, 1954.

Bernhold SCHMID, « München », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Sachteil)*, Cassel, Bärenreiter Metzler, 1997, vol. 6, col. 582-586.

Walter SENN et Harald GOERTZ, « Innsbruck », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/13805> (page consultée le 19 juillet 2017).

Andrew SIMMONS, *Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552*, Edimbourg, University of Edinburgh, 1995.

Ruth STEINER, et al., « Magnificat », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/40076> (page consultée le 28 juillet 2017).

Denis STEVENS, « Choral Dialogues of the Renaissance », *The Musical Times*, Londres, The Musical Times Publications Ltd., 1981, Vol. 122, p. 667-670.

Reinhard STROHM et Emma KEMPSON, « Isaac, Henricus », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/51790> (page consultée le 18 juillet 2017).

Edmond VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles, G.-A. van Trigt, 1875, vol. 3.

Paul WAGNER, *Geschichte der Messe. I. Teil : Bis 1600*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.

Lavern J. WAGNER, « La Hèle, George de », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/12724> (page consultée le 23 juillet 2017).

Peter WILLIAMS et David LEDBETTER, « Continuo », *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/06353> (page consultée le 27 juillet 2017).

Annexes

Annexe 1 : Manuscrits et fichiers audio

Ce lien Dropbox contient les manuscrits sur lesquels sont basées les transcriptions de ce mémoire. Le manuscrit du *Magnificat sopra Vaghi pensier* est un fac-similé mis en ligne par les soins de la Bayerische Staatsbibliothek, tandis que le manuscrit contenant les deux autres pièces a été photocopié par la Ratsschulbibliothek de Zwickau et ensuite scanné par mes soins, ce qui explique la qualité un peu moindre de sa reproduction.

Les fichiers audio ont le seul but d'accompagner les transcriptions ; ils n'ont aucune vocation musicale et sont simplement destinés à soutenir la lecture des partitions. Il est également important de souligner que ces fichiers ne respectent pas le principe de proportion. En effet, ces fichiers audio sont exportés du logiciel Musescore qui a servi aux transcriptions ; il n'y avait pas la possibilité de soumettre les morceaux aux proportions du ^{XVI}e siècle et de respecter le tactus lors du passage à une mesure ternaire. Dans le cadre d'une éventuelle interprétation, ces passages doivent naturellement s'interpréter de manière proportionnelle.

<https://www.dropbox.com/sh/en7k9ghvjahje0x/AADHUw1b2sCpQb6NslpEdl78a?dl=0>

Annexe 2 : Catalogue des œuvres de François Sale

Imprimés

Le détail du contenu de chaque ouvrage est connu grâce au travail de digitalisation à haute échelle des collections de la Bayerische Staatsbibliothek. De nombreuses sources ne m'ont pas été accessibles, ce qui fait que ce catalogue n'est pas exhaustif. Il reprend cependant tous les titres connus des publications de Sale et des manuscrits contenant des pièces inédites, tels que répertoriés dans le RISM.

Patrocinium musices. Missarum solenniorum, tam sanctorum quam festorum officia labentis anni, in catholicae ecclesiae usum, harmonice contra punctum ac suavissime concinnata ... primus tomus, Munich, Adam Berg, 1589 (RISM A/I : S 392).

Document numérisé par la Bayerische Staatsbibliothek :

<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00093769>

Contenu : Asperges me

Andreae Apostoli
Nicolai Episcopi
Conceptionis Mariae
Natiuitatis Christi, in prima Missa
Insumma Missa, sex vocum
Stephani Prothomartyris
Ioannis Evangelistae
Circumcisionis Christi, sex vocum
Epiphaniae, sex vocum
Conversionis Pauli
Purificationis Mariae
Matthiae Apostoli
Annunciationis Mariae
De Communi sanctae Mariae, Conceptione, Nativitate, Visitatione, ac
Praesentatione eiusdem Mariae

Officia quaedam domini N.J. Christi necnon B.V. Mariae et aliquorum sanctorum, 5-6 v,
Munich, Adam Berg, 1589 (RISM A/I: S 393).

Sacrarum Cantionum, omnis generis instrumentis musicis et vivae voci accomodatarum,
Prague, Georg Nigrinus, 1593 (RISM A/I : S 394)

Document numérisé par la Bayerische Staatsbibliothek :

<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00091203>

Contenu : Motets à 5 voix
 Veni Sancte Spiritus
 Contere domine
 Benedicimus et coram omnibus
 Exiit sermo inter fratres
 Da pacem domine
 Quanti mercenarii, prima pars
 Iam non sum dignus, secunda pars
 Innuebant patri, prima pars
 Ioannes est nomen eius, secunda pars

Nonne Deo subjecta, prima pars - motet de George de la Hèle
Veruntamen Deo subjecta, secunda pars
Cantantibus organis Caecilia, prima pars
Biduanis ac triduanis, secunda pars

Motets à 6 voix

Benedictus Dominus Deus, prima pars
Honor virtus et potestas, secunda pars
Maria Magdalena

Victimae paschali laudes :

Die nobis Maria tacet (à 4 voix)
Sepulchrum Christi viventis
Angelico testes
Surrexit Christus spes mea
Credendum est magis
Scimus Christum surrexisse

Omnes cum Organo

Dum conplerentur

Vincenti dabo edere de ligno vitae

Qui vicerit

Beatus vir

Saepe exugnauerunt

Tripertiti operis Officiorum Missalium, quibus Introitus, Alleluia et Communiones de omnibus omnium sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis & sollemnibus quinque & sex vocum continentur ... liber primus, Prague, Georg Nigrinus, 1596 (probablement une seconde édition) (RISM A/I :S 396)¹.

Officiorum Missalium, quibus Introitus, Alleluia et Communiones de omnibus omnium sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis & sollemnibus quinque & sex vocum continentur, liber secundus, Prague, Georg Nigrinus , 1594 (RISM A/I : S 395) ;

¹ Il est également répertorié dans le catalogue de l'église St. Mauritius à Olomouc sous un titre légèrement modifié : *Missalia 5 et 6 vocum de Sanctis, Francisci Sale tripartite operis liber 1. Praesentatus fuit ante Fabiani et Sebastiani Anno 1596*. Voir : Scott EDWARDS, *Repertory Migration in the Czech Crown Lands. 1570–1630*, Berkeley, University of California, 2012, p. 67.

Document numérisé par la Bayerische Staatsbibliothek :

<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00093565>

Contenu : In die Resurrectionis Domini nostri
Feria secunda post pascha
Feria tertia
In die Philippi & Jacobi
In die Ascensionis Christi
In sexto Pentecostes
Feria secunda post Pentecoste
Feria tertia
In sexto Sactinissimae Trinitatis
In sexto Corporis Christi
In sestp Sancti Ioannis Baptistae

Officiorum Missalium, quibus Introitus, Alleluia et Communiones de omnibus omnium sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis & solennibus quinque & sex vocum continentur, liber tertius & ultimus, Prague, Georg Nigrinus, 1596 (RISM A/I : S 397).

Patrocinium musices: in natalem Domini Iesu Christi servatoris nostri, mutetum 'Exultandi tempus est' et missa ad eius imitationem composita, Munich, Adam Berg, 1598 (RISM A/I : S 398).

Document numérisé par la Bayerische Staatsbibliothek :

<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00086584>

Contenu : *Exultandi tempus est* (motet à 5 voix)
Messe *Exultandi tempus est* à 5 voix

Dialogismus 8 vocum de amore Christi sponsi erga ecclesiam sponsam, Prague, Georg Nigrinus, 1598 (RISM A/I : S 399).

Oratio ad Sanctam B.V. Mariam, Wenceslaum, Adalbertum, sex vocum, Prague, Georg Nigrinus , 1598 (RISM A/I : S 400).

Salutationes ad Beatissimam dei Genitricem ac Virginem Mariam, in Ecclesia Catholica per totum anni cursum cantari solitae, quatuor, sex & octo vocum, Prague, Georg Nigrinus, 1598 (RISM ID n° 00001000000316).

| *Canzonette, Vilanelle, neapolitane per cantar' et sonare con il liuto et altri simili istromenti*, Prague, Georg Nigrinus, 1598 (RISM A/I : S 401).

Contenu (madrigaux) :	Quante facende fa la mia signora
	Dico spesso al moi core
	Ora che ogni animal riposa e dorme
	Son di già sette amanti
	Pensavo d'esser solo e fido amante
	Fugon le stelle e l'aria più s'imbruna
	Poi ch'in tutto tu m'hai privo
	E se celando m'il tuo bel volto (seconda parte)
	Tu sai che la mia fé (terza parte)
	Ma se quest'è il tuo desio (quarta parte)
	A chi ti giova donna d'esser bella
	Landra crudel tu m'hai rubat'il core
	Amor ha fatt'un esercizio grande
	Andiam a dormire

Collections

Ardo sí ma non t'amo (à 5 voix) dans *Sdegnosi Ardori*, Munich, Adam Berg en 1586 (RISM ID n° 301011897).

Litania de B.V. Maria, dans *Thesaurus Litaniarum*, Munich, Adam Berg, 1596 (RISM B 1596²).

Maria klar, Du Bist Für Wahr, dans *Rosetum marianum*, Mayence, Balthasar Lipp, 1609 (RISM ID n° 450043661)¹.

Manuscripts

*Deus homo factus est*², 1870-1890, conservé à la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Mus.1166-E-501a (RISM ID n° 212003956).

*Fata movent*³, dans un recueil manuscrit de 202 motets, 1593-1685, conservé à la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Mus.Löb.8 + 70.

Alleluia benedictus est, dans un manuscrit rassemblant 113 œuvres sacrées, copié entre 1600 et 1632, conservé à la Stadtbibliothek de Lübeck, Mus. A 203|a|-|d (RISM ID n° 452516697).

Magnificat sex vocum, dans un manuscrit rassemblant cinq œuvres sacrées, conservé à la Ratsschulbibliothek de Zwickau, Mu 460 (RISM ID n° 220031282).

Fata movent, dans le même manuscrit ci-dessus.

Magnificat vaghi pensier (orthographié *vagi pensier*) dans un manuscrit copié par Christopher Perckhover rassemblant plusieurs magnificats et autres compositions sacrées de divers auteurs (Roland de Lassus, Jacob Reiner, Christopher Perckhover...), conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 71 (RISM ID n° 456052986). Disponible en ligne : <http://bit.ly/2hA0pLQ>

Éditions modernes et transcriptions

Par l'Institut für Tiroler Musikforschung Innsbruck⁴ :

Sacrarum cantionum... liber primus, édité par Michael Steiner-Schweißgut, Institut für Tiroler Musikforschung (non daté).

Patrocinium musices : in natalem Jesu Christi, édité par Thomas Engel, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 2003.

¹ Voir Erika HONISCH, *Music in between : Sacred Songs in Bohemia. 1517-1618*, https://www.academia.edu/27863853/Music_In-Between_Sacred_Songs_in_Bohemia_1517_1618 (page consultée le 23 juillet 2017), p. 19.

² Correspond en réalité à une partie isolée du motet *Exultandi tempus est*.

³ Correspond au *Dialogismus de amore Christi*.

⁴ Ces éditions sont accessibles gratuitement en ligne, dans le but de promouvoir la musique du Tyrol à partir d'une initiative de l'Institut für Tiroler Musikforschung Innsbruck : <https://www.musikland-tirol.at/html/html/musikedition/sales.html>

Officiorum missalium... liber secundus, édité par Michael Steiner-Schweißgut, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 2000.

Canzonette, Vilanelle, neapolitane, édité par Michael Steiner-Schweißgut, Institut für Tiroler Musikforschung, 2001.

Paul MORET, « A propos du musicien namurois François Sales (v. 1540–1599) », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n° 25, 1979, p. 10, supplément musical :

Dialogismus de amore Christi, édité par José Qutin

Par le centre de recherche Musica Rudolphina¹ :

Dialogismus de amore Christi, édité par Petr Daněk (édition indépendante), 1994.

http://www.bibemus.org/musicarudolphina/stranky/pdf/Sale_Dialogismus.pdf

Sacrarum cantionum, édité par Jana Bajerova, Musica Rudolphina 2015.

http://www.bibemus.org/musicarudolphina/stranky/pdf/Sales_Mota6_komplet.pdf

Canzonette, édité par Jana Vedralová, Musica Rudolphina, 2015.

http://www.bibemus.org/musicarudolphina/stranky/pdf/Sales_Canzo3_komplet.pdf

R. J. MALDEGHEM, *Trésor musical. Musique religieuse*, Bruxelles, C. Muquardt, 1865-1870.

Patrocinium Musices. Missarum solenniorum.

Patrocinium musices: in natalem Domini Iesu Christi.

¹ Ces éditions sont le résultat du travail d'étudiants dans le cadre de mémoires et du *Séminaire de musique de la Renaissance et baroque* supervisé par Petr Daněk à l'Institut de Musicologie à l'Université Charles à Prague. En 2015, les éditions furent révisées par le centre de recherche Musica Rudolphina et converties en format électronique : http://www.bibemus.org/musicarudolphina/stranky/publikace_cz.html

Fac-similés

Annexe 3 : épître du *Patrocinium Musices, Missarum solenniorum*

REVERENDISSIMO ATQVE ILLVSTRISSIMO PRINCIPI DOMINO, D. WOLF- GANGO THEODORICO, D. G. ARCHIEPISCOPO

Metropolitanæ Salisburgensis Ecclesiæ Sedis Apostolicæ Legato, &c.
Domino suo clementissimo,



QVAliquid operis in lucem dedere hætenus, Reuerendissime Prin-
ceps, in more omnes habuisse video, vti virum aliquem supra com-
munem hominum sortem, vel naturæ, vel fortunæ dotibus excellen-
tem circumspicerent, cuius nomini id consecrantes, & præsidium si-
bi aduersus malos, & commendationem apud bonos comparare pos-
sent. Eos cur in his ingenii mei primitiis edendis sequi, Reuerendis:
V. Celsitudinis auspiciis mihi & præsidium quærere potissimum
vouerim, paucis exponam. Viguit dudum, apud Belgas nostros,
præclarum diuinæ Musices studium, atque ita viguit, vt ex illorum officina non nulli
prodierint, qui per Italiam, cæterasque orbis Christiani provincias id artificiosè propaga-
runt. Sed postquam Belgia nostra fatali quadam vecordia, bellum sibi intestinum accersuit,
factum est, vti Musica armorum strepitu territa, Marti tandem cedere, & nouam sibi sedem
quærere cogeretur. Ab eo tempore videre est, plurimis per Germaniam locis, nouos huic
arti patronos, noua passim collegia parari, qua vna re, patriæ desiderium, & exilii vltro su-
scepti sortem, mihi cum multis bonis viris communem, æquiori animo ferendam maxime
duco. Et sicut in eo, Dei optimi maximi artium honestarum conseruatoris singulare benefi-
cium gratus agnoscere vellem, ita quoscunque in re musica mihi progressus, ab ineunte æta-
te facere licuit, eos ad ipsius laudes celebrandas referre decreui. Ne igitur inter alios, qui
Musicam nouis quotidie operibus ornatiorem reddunt, solus ego immunis essem, eam par-
tem, quæ hætenus non perinde in vsu habetur, pro ingenii mei tenuitate tractandam suscepi,
& cantiones illas sacras, quæ in Missæ sacrificio, iuxta ROMANVM RITVM, cantu Gre-
goriano (quem vocant) cani per integrum annum solent, iis modulis donavi, qui, vulgari vo-
ce, contra punctum appellantur. Cum enim ea pars, aut (vt melius dicam) id totius Musicæ
practicæ fundamentum, præterquam in paucis aliquot principum aulis, prorsus ignotum, vel
non satis pro dignitate cultum esse scirem, gratam profecto rem illis me esse facturum puta-
bam, qui ad quamuis cantilenam alias ex tempore voces adiungere, nondum didicissent, si
ea interim darem, quibus, si volent, vti in templis poterunt, donec cum reliqua Musica, hoc
quoque artificium, ad plurium cognitionem perueniat. Quod futurum non diffido, cum
pulcherrimum iuxta ac vtilissimum sit eius exercitium, & quod ipso vsu, citra difficultatis
tædium, adlubescit. Cui qui operam dare volet (velle autem omnes, qui musici esse deside-
rant, debent) habebit in his nostris, quæ sequatur, & in quibus, non sine delectatione videat,
quo modo ex discordiis inter se sonis, concors & cœcinna nascatur harmonia. Neque exē-
pla deerunt, quibus supra vulgarem huius artificii modum, vox vna alteram eliciat sequacem
sibi, eodem prorsus sono, aut aliquo intervallo, ad quintam puta, vel altiore vel demissione.

qua

qua in re doctissimum nostra ætate Musicum D. Iacobum Werthium Belgam vtrunque imitari libuit, qui iam olim in comitiis Augustanis, corā Diui Maximiliani Cæsaris, & aliorū principum Musicis, cum summa omnium admiratione eius artis specimen ex tēpore dedit. Hæc igitur in lucē emissurus, cui iuxta prouerbium, occultæ Musicæ nullus sit vsus) ex amicorum quorundam consilio, Reuerendiss: V. celsitudinem, ex omnibus artis nostræ fautoribus elegi, quæ statim ab initio gubernationis, inter alia decora, quibus Ecclesiam sibi à Deo concessam exornare nititur, musicum quoque collegium instituit, quo factō, Musicam sibi cordi esse declarauit. Neque enim abs re facturus esse visus sum, si has cantilenas pietati antea & Dei diuorumque cultui sacratas, eius honori ac famæ potissimum dedicarem, qui iis ipsis promouendis sedulam nauare operam, omniū hominum sermone prædicatur. Verba sane ipsa quin sacrosancta sint, nemo sanus negauerit, quibus si ex modulis nostris aliquid commendationis accesserit, abunde voto meo satisfiet: sin minus, vel hi saltē ab illis aliquam gratiam mutuabuntur. Ego quoad potui, præstiti, iudicium huius mei conatus musici alius relinquo. Id verō adfirmare possum, non defuisse mihi benemerendi voluntatem, qua vna maxime hæc ab omnibus æstimari velim. Accipiat itaque, huius operis in tres Tomos distinguendi, primum ex illis, Reuerendiss: V. Celsitudo, eoque animo, quo pietatem ipsam eiusque cultricem Musicam amplexa est, prosequatur, meque aduersus maleuolorum morsus, vestri nominis patrocinio tueatur, & si gratum hoc munusculum erit, alia posthac maturiori iudicio facta, quod (vti spero) vna cum ætate incrementum sumet, expectet. Ex his verō si quid vel vsu ipso vel imitatione iuuentus accipiet emolumenti, id omne Reuerendiss: vestræ Celsitudini, cui hanc operam humillimè dicaui, acceptum ferre debet. Quā vt Deus Ecclesiæ suæ diu incolumem seruet, oro, & si quicquam veri mens augurat, opto. Datum, Halæ ad AEnum, 7. Augusti, à Christo nato super sesquimillesimū, octuagesimo nono anno.

Reuerendissimæ V. Celsitudinis

Obseruantissimus &

humilimus

Franciscus Sale Belga.

Annexe 4 : épître du *Sacrarium Cantionum*

ILLVSTRISSIMO DOMINO D. WOLFGANGO
RVMPHIO LIBERO BARONI IN VVIELROES ET VVEITRAVV

Sac: Cæs: Maieſ: Intimo Cõſiliario, Supremo Cubiculario, Ordinis S. Iacobi Equiti, Com-
mendatori Maiori in Paracuellos, Domino ſuo Clementiſſimo.

CUm ſacros hoſce cantus partim quinis, ſenis partim vocibus modulatos ad diuina-
rum laudum incremētum in lucem edere cõſtituiſſem, Illuſt^{me}. Domine, eiſq; Mœcena-
tem more iam recepto quarerem: prima omnium Illuſt^{ma}. D. Tua animo ſe obtulit meo,
cui harum qualiumcunq; lucubrationum mearum nuncupationem & publicè conueni-
entiſſimè poſſem, & priuatim meritiſſimo deferre deberem. Quem enim (vt ceteras virtutes ra-
citus præteream) auitæ Religionis ac diuinæ gloriæ non ſolum cultorem, ſed etiam propugnatorẽ
ſciebam accerrimum: non dubitavi Patronum eligere eius artiſcii, quod ad Religionem ornan-
dam, & gloriã Diuinã celebrandã natum; & ab illo ipſo Deo ad animorum motus ſecundum
reclã rationem excitandos inflammandosq; hominibus (utinam modo pleriq; eo ad alia indigna
non abuterentur) eſt tributum. Sed & viua ac in pectore meo vigenſ victuraq; perpetuo memoria
eorum beneficiorum, quæ mihi iam inde à principio mei in Sac: Cæs: Maieſ: choro muſico ſeruitij,
ab Illuſt^{ma}. D. Tua munificè ſunt exhibita, me impulit, vt eam hoc qualiquali argumento teſtifi-
carer; non quod me putem tantis meritis aliqua ex parte reſponſurum, ſed quod ſic humaniſſimo
Heroi gratum animum meum probari poſſe non deſperem. Quamobrem quibus poſſum preci-
bus Illuſt^{man}. D. Tuam rogo atq; obſecro vt hoc opuſculum a ſupplici cliente ſuo nomini dicatum,
& ad inſtar ſtrenulæ cuiuſdam cum ſeliciſſima ineuntis anni gratulatione humiliter oblatũ, æquo,
ac beneuolo animo accipiat, gratique ac beneficiorum memoris animi obſidem apud ſe eſſe, neq;
è beneuolentia auctorem eius ſibi vnquam effluere patiatur. Ego vero dabo operam, vt benigni-
tatis, & liberalitatis Illuſt^{ma}. D. Tuæ nunquam apud me intermoriatur recordatio, ac ſi aliud non
potuero (conabor quidem quidquid potero) pro ſalute ac diuturna incolumitate, Illuſt^{ma}. D. Tuæ,
nec non bonorum votorum omnium adeptione præpotentem Deum precari non deſiſtam.

Pragæ pridie Calendas Ianuarias, Anno Domini M. D. XCIII.

Illuſtriſſimæ Dominationis Tuæ

Humiliſſimus Cliens

Franciſcus Salẽ.

Reuerendissime ac Illustissime Celsitudinis tue

Humillimus seruus

94

Annexe 6 : *Exultandi tempus est*

Organ. cum duobus Discan. Ten. & Aluist. Chorus

Exultandi tempus est, Deus homo factus

Organ. Chorus Organ.

est, Venit Rex, Adest Lex, Tempus adest veniæ, Dies adest

Organ. Chorus

Exultandi tempus est, Deus homo fa-

Organ. Chorus Organ. Chorus

ctus est, Venit Rex Adest Lex, tempus adest veni æ, Dies adest

Organista Chorus

Exultandi tempus est, Deus homo factus

Organista Chorus Organ. Chorus

est, venit Rex, adest lex, tempus adest veni æ, Dies adest,

Annexe 7 : *Dialogismus*, répartition du dialogue

