

Le Livre des Meslanges (1657/1661)
de Henry DU MONT (1610-1684).

Une synthèse de l'art français au moment où
Louis XIV va prendre le pouvoir absolu.

C'est en 1652, alors qu'il est âgé de quarante-deux ans, que Henry Du Mont publie à Paris son opus 1, *Cantica sacra*. L'Opus 2, qu'il intitule *Meslanges*, voit le jour cinq ans plus tard, en 1657. Le contenu de ces deux livres résume trente années d'études, d'influences reçues et assimilées, d'efforts, de progrès, de réussites. Il reste à l'auteur un quart de siècle à vivre, au cours duquel il multipliera les réalisations prestigieuses.

Le livre des Meslanges et son complément paru en 1661 constituent une charnière dans l'oeuvre de Henry Du Mont, car il y a vraiment un avant et un après 1661. Pour bien en comprendre la nature, je retracerai d'abord la carrière du compositeur jusqu'à cette date, ensuite j'esquisserai brièvement la situation de la musique française au moment historique où Louis XIV prend le pouvoir absolu. Nous essayerons alors de voir si ces faits concomitants peuvent être reliés les uns aux autres.

* * *

Henry DE Thier est né à Villers-l'Evêque, près de Liège, en 1610; son frère cadet Lambert vers 1612. Peu après - la date exacte n'est pas connue - la famille émigre à Maastricht. Le 14 juin 1621, Henry De Thier s'engage pour son fils aîné, âgé de onze ans, envers le Chapitre de la collégiale Notre-Dame. Le gamin y servira les chanoines en qualité d'enfant de chœur ou choral. Deux ans plus tard, son frère Lambert l'a rejoint à la maîtrise pour y exercer les mêmes fonctions.

Henry et Lambert sont deux enfants sages qui évoluent dans un milieu perturbé et particulièrement agité. Aussi ne possédons-nous que très peu de renseignements à leur sujet. Leur nom n'apparaît que sept fois dans les registres des protocoles de la collégiale entre 1623 et 1632. Sept fois en neuf ans, et encore s'agit-il le plus souvent de détails de peu d'importance tels que l'octroi d'une robe, une augmentation de gages.

Le recès du 19.VIII.1626 est le premier qui soit intéressant. Il nous apprend la nomination de "Henri de Thier sive a Monte" à une des prébendes de Sainte-Anne réservées aux musiciens.

Nous y trouvons d'abord la raison du changement de nom du jeune homme. "Thier", en wallon, signifie "colline escarpée". Pour le secrétaire du Chapitre de Notre-Dame, habitué à jargonner le latin dans les protocoles des décisions prises par les chanoines, la traduction "a monte" va de soi. Plus tard, à Paris, le compositeur francisera le latin "a monte" en "du mont".

Deuxième point important de ce recès de 1626 : la nomination à une prébende de Sainte-Anne. A cette occasion, Du Mont

présente au Chapitre un extrait d'acte de baptême et des lettres de tonsure (ce qui implique qu'il a reçu les Ordres mineurs).

Les bénéfices de Sainte-Anne sont réservés aux "suppôts" de l'église : servants d'autels, marguilliers, choraux seniors, etc. S'ils sont prêtres ou le deviennent, tout va bien; ils perçoivent l'intégralité des revenus. S'ils ne le sont pas - c'est le cas pour Henry Du Mont qui n'a que seize ans - ils doivent rétribuer un ecclésiastique pour dire les messes prévues par la fondation; cette situation est évidemment beaucoup moins avantageuse pour le titulaire.

Toutefois, la collation de cette prébende à un "choral senior, c'est-à-dire à un enfant de chœur atteint par la mue de la voix, entraîne différentes conséquences favorables pour lui. D'abord le titre de "chanoine mineur de Sainte-Anne" qui lui confère une certaine respectabilité. Il le conservera tant qu'il demeure au service de la collégiale, qu'il reste célibataire et qu'il respecte les statuts, notamment l'obligation de résider à Maastricht. D'autre part, l'octroi de ce bénéfice à un choral senior indique que les chanoines apprécient ses qualités d'intelligence, ses dons musicaux et son application. En échange de sa participation à la psalmodie di chœur et à l'orchestre de la maîtrise, le jeune homme poursuivra ses études aux frais du Chapitre : études générales au collège des Jésuites, apprentissage d'un instrument avec un des musiciens de l'église. Pour Henry Du Mont, ce sera l'orgue (avec Herman Pamel, titulaire des orgues de Notre-Dame depuis 1580) et la basse de viole; pour son frère Lambert l'orgue et le basson. C'est aussi l'étude de la théorie de la musique : contrepoint, basse-continue et même la composition. Ici, le professeur est un Liégeois assez turbulent mais talentueux, Nicolas Haccourt, maître de chant de 1624 à 1630, puis de 1636 à 1644.

Trois ans plus tard, le 4.IX.1629, Henry DU MONT est nommé organiste de Notre-Dame en remplacement de Herman Pamel, décédé.

Les chanoines semblent s'être rendus compte qu'ils avaient sous la main un sujet d'élite. Le 30.I.1630, alors que Henry Du Mont n'est nommé que depuis cinq mois, ils lui accordent - faveur absolument exceptionnelle! - un congé de deux mois "pour se perfectionner dans les arcanes de l'orgue". Il conserve ses gages (4 florins par mois), sa prébende de Sainte-Anne (qui ne lui rapporte par grand'chose) et reçoit 2 patacons en guise de viatique.

En deux mois, et avec de si maigres ressources, on ne peut pas aller bien loin. D'ailleurs, pourquoi aller chercher à l'étranger ce qu'on peut trouver dans la capitale de la principauté? Précisément, à la cathédrale de Liège, les orgues sont tenues par un jeune et brillant virtuose, Laurent de Lexhy (v.1602-v.1651) et le deuxième orgue par un compositeur de valeur, Henri de Remouchamps (v.1580-v.1631) (1). Nous savons aussi, grâce au "Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium"

copié en 1617 que l'on joue à Liège les œuvres modernes pour l'orgue des Gabrieli, de Claudio Merulo, de Peter Philipps et de Sweelinck. (2). En faut-il davantage pour considérer l'hypothèse d'un séjour à Liège de Henry Du Mont durant le premier trimestre de 1630 comme une quasi certitude ?

En plus de ces organistes, il a rencontré d'excellents compositeurs comme Lambert Coolen (v.1580-1.VI.1654), compositeur traditionnaliste; virtuose de l'écriture à huit voix réelles (3) et Andreas d'Ath, organiste à Saint-Pierre en 1622, bénéficiaire à Saint-Lambert de 1623 à 1639, compositeur moderne, lui, qui vient de publier, en 1622 et en 1626, deux livres de motets abec basse continue sous le titre de "Prolusiones musicae" (4). Daniel Raymundi (v.1560-1634) lui a peut-être parlé de la révision du Bréviaire liégeois dont il avait été chargé par le Chapitre de la cathédrale et discuté avec lui de l'exécution du plain-chant.

Pendant ce court séjour de 1630 à Liège, Du Mont a sûrement fréquenté deux jeunes artistes de son âge. L'organiste-compositeur Lambert Pietkin (1613-1696), qui sera premier organiste à Saint-Lambert de 1632 à 1644, puis maître de chant jusqu'à sa mort (5) et Jean Furnaux (v.1610), auteur, en 1634, d'une Messe à 16 voix et 12 instruments (œuvre perdue), maître de chant de la cathédrale d'Anvers de 1641 à 1645 (6)

Mais celui qui aura le plus impressionné notre jeune musicien, c'est certainement le maître de chant de la cathédrale Saint-Lambert, Léonard de Hodemont (v.1575-1636) (7). Il vient précisément défaire éditer deux œuvres de facture moderne, l'une à Anvers, en 1625 (rééditée en 1640), les "Armonica recreatione" - pièces à trois voix et basse continue sur des textes profanes en langue italienne - , l'autre à Liège, en 1630, chez Léonard Streel, les "Sacri concentus" à 1.2.3.4.5 et 6 voix avec basse continue, éventuellement un ou deux violons concertants. Ces deux recueils ont certainement influencé les premières réalisations de Henry Du Mont.

Nous voici en 1632; les troupes hollandaises chassent la garnison espagnole de Maastricht. La plupart des chanoines de Notre-Dame s'enfuient à Liège. C'est seulement fin août qu'ils regagnent Maastricht et remettent de l'ordre dans leurs affaires, notamment dans les gages du personnel de la collégiale. C'est ainsi que, le 1er décembre 1632, nous voyons Lambert Du Mont remplacer définitivement son frère comme organiste de Notre-Dame. Pourtant, Henry n'est pas absent, car il conserve son bénéfice de Sainte-Anne qui implique, comme je n'ai dit, l'obligation de résidence. Mieux encore, le 3 février 1633, le Chapitre lui accorde un nouveau congé, jusqu'à la Saint-Jean cette fois, à condition de revenir à Maastricht à cette date.

C'est presque la fin de la carrière de Henry Du Mont à Maastricht. Son nom apparaît encore trois fois dans les registres, ce sont trois mentions relatives à son départ, les 23 juillet, 6 et 11 août 1633.

N'ayant pas répondu aux sommations lui enjoignant de se présenter au Chapitre, Henry Du Mont est dépossédé de sa prébende de Sainte-Anne, conformément aux status qui régissent ces bénéfices (8).

* * *

Où Henry Du Mont est-il passé entre février 1633 et juillet 1638 ? C'est une période importante dans sa vie. Agé de 23 à 28 ans, il forge les bases de son style de compositeur et livre ses premières créations. Malheureusement, aucun document d'archives ne nous est parvenu. Force nous est donc d'échafauder des hypothèses.

Tout d'abord, où en est-il en 1633, au moment où, pour la seconde fois, le Chapitre de Notre-Dame lui octroie un congé de quelques mois ?

Il est probablement sous-diacre, mais ne paraît pas disposé à devenir prêtre, ce qui exclut pour lui tout espoir de progresser dans la hiérarchie des musiciens d'église. Nous savons qu'il a reçu une bonne instruction générale, qu'il joue probablement très bien de l'orgue et de la basse de viole, qu'il possède les règles de l'écriture musicale et qu'il a sans doute quelques compositions probantes à son actif. Il lui reste donc à polir son jeu d'orgues, à affermir son style de compositeur et... à trouver une situation.

Où vit-il entre 1633 et 1638 ?

Il n'a pas quitté le territoire de la principauté de Liège, sinon, il aurait reçu l'ordre de venir à résidence, conformément aux status des chanoines de Sainte-Anne. C'est ce qui est arrivé en 1638.

Il est pratiquement certain que Henry Du Mont se présentait assez régulièrement au chœur de Notre-Dame de Maastricht. En tous cas aux Chapitres généraux de juin et de septembre, où il n'est jamais cité parmi les absents.

Je pense qu'il réside principalement à Liège. Ce n'est pas à Bruxelles, territoire espagnol, ni dans les Provinces Unies, où un catholique n'a que faire. Pas à Cologne non plus où Ferdinand de Bavière est archevêque; la suite "française" de la carrière de Du Mont cadre mal avec une allégeance trop ouverte envers ce prince qui est en même temps prince-évêque de Liège. Nous admettons donc que Henry Du Mont vit en grande partie à Liège où il aura renoué les contacts qu'il avait pris lors de son premier congé, en 1630. Nous avons vu qu'il pouvait trouver dans le milieu musical privilégié de la cathédrale de Liège - sans parler des sept collégiales de la cité - des représentants des meilleures traditions issues du XVI^e siècle, des protagonistes des tendances modernes du XVII^e, et un milieu artistique "jeune" où son talent peut s'épanouir.

C'est aussi un milieu turbulent, à l'esprit frondeur, proche des Grignoux opposés au prince-évêque et dont le principal représentant, le bourgmestre Sébastien La Ruelle, élu en 1630 puis en 1635 est assassiné en 1637. A ce parti pro-français s'oppose le parti des Chiroux, partisans du prince de Liège.

Quoique l'orientation politique du compositeur Gilles Hayne (1590-1650) (9), ancien maître de chapelle de Ferdinand de Bavière revenu à Liège entre 1627 et 1630, cantor de la collégiale Saint-Jean l'Evangeliste depuis 1631, soit diamétralement opposée à celle (supposée) de Du Mont, celui-ci a probablement entendu et admiré ses belles antiennes à la Sainte-Vierge, à 5 et 6 voix. Moins radical que Hodemont, Gilles Hayne possède l'art de faire chanter le contrepoint et ses oeuvres ont quelque chose de la suavité des madrigaux de Luca Marenzio. Henry Du Mont n'y aura pas été insensible.

Dernière question à se poser à propos de Henry Du Mont. En 1638, où en est-il dans la connaissance de son art ?

Il a 28 ans et certainement maintes compositions importantes à son actif. Avec Henri Quittard, son premier et principal biographe (1906), tous les musicologues admettent que certaines d'entre elles figurent dans ses deux premiers livres publiés à Paris, les "Cantica sacra" (1652) et les "Meslanges" (1657).

En 1638, il semble que l'on puisse tenir pour acquis le fait que Henry Du Mont a fait siennes les conceptions artistiques de son maître supposé, Léonard de Dodemont, principes également adoptés par les compositeurs liégeois jusqu'à vers 1670-1680. Nous pouvons les résumer comme suit.

- 1° Persistance de la science du contrepoint, mais avec plus de liberté et de souplesse qu'au XVII^e siècle dans le jeu des imitations.
- 2° Soutien harmonique effectif apporté à la voix supérieure par une partie de basse autonome, selon le système nouveau de la basse continue.
- 3° Un certain esprit "conservateur" qui se manifeste par la pratique d'une polyphonie dense, de 5 à 8 voix. Toutefois, cette polyphonie se modernise et s'allège grâce à l'intervention d'une ou de deux parties concertantes de violon.
- 4° Qu'ils soient traditionnalistes - comme Pierre Bonhomme, Lambert Coolen ou Gilles Hayne - ou modernes - comme Léonard de Hodemont, Andreas d'Ath ou le jeune Lambert Pietkin - , les compositeurs liégeois prennent tous leurs modèles dans la musique religieuse d'Italie. Les "conservateurs" dans les oeuvres de l'Ecole romaine issue de Palestrina et de Nanino, les "progressistes" dans celles de l'Ecole vénitienne des Gabrieli et de Monteverdi, propagées dans les Pays-Bas par l'édition musicale anversoise.
- 5° Rappelons enfin que le "Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium" nous apporte la preuve que les organistes liégeois connaissaient

les oeuvres de Sweelinck, des maîtres modernes italiens et de Peter Philipps (Londres 1566-Bruxelles 1628), organiste à la cour de Bruxelles depuis 1597.

En revanche, rien ne nous permet de croire à une influence artistique française sur les musiciens liégeois de la première moitié du XVIIe siècle. C'est seulement après son arrivée à Paris que Henry Du Mont prendra réellement contact avec la musique française (12)

* * *

Avant de suivre Henry Du Mont à Paris, écoutons trois de ses compositions dont la conception correspond aux caractéristiques de style que je viens d'énoncer. Elles auraient pu être écrites à Liège, entre 1633 et 1638, même si elles ne sont publiées que vingt ans plus tard à Paris.

Voici d'abord une "Allemande" en ré mineur pour orgue publiée dans les "Meslanges" de 1657. Il y est spécifié qu'elle peut aussi être exécutée par trois violes. L'écriture à trois parties, très fréquente chez Du Mont, y fait constamment appel à des imitations libres de petits motifs de 4 ou 5 notes. Cette Allemande caractérise assez bien une sorte de "première manière" chez Du Mont. Elle figure dans le Fascicule 4 des Publications de la Société Liégeoise de Musicologie : Henry Du Mont. Meslanges. 1^{re} partie. Chansons. et pièces instrumentales. Liège, 1983. (87)

Audition: Allemande par H.Schoonbrodt. Disque gravé par Musique en Wallonie - A2 - MWL.505.

Le roi Louis XIV assistait tous les jours à l'office divin, tant au Louvre qu'à Versailles. Les musiciens y exécutaient trois motets. Le premier, assez développé, durait jusqu'à l'Élévation. Le deuxième, assez bref, pendant l'Élévation. Le troisième, pour terminer, était le "Domine salvum fac Regem" par tout le chœur (13)

Voici un "Panis angelicus", petit motet à une voix et basse continue chanté pendant l'Élévation. Il suggère la tendance "moderne" de l'art religieux du début du XVIIe siècle, tendance inspirée par la mélodique italienne nouvelle. Nous rencontrerons d'autres exemples de ce style nouveaux, plus significatifs, dans la suite de cet exposé.

Audition : Panis angelicus, par H.Vanaschen. Disque MWL.505 (B.3)

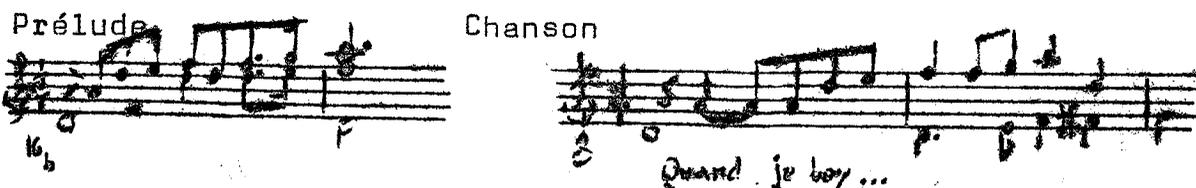
En dépit d'un travail sérieux, il ne semble pas que la jeunesse de Henry Du Mont ait été particulièrement austère. En tous cas, sur les vingt chansons à trois voix de la première partie des "Meslanges", douze sont consacrées à l'amour, sept au vin, contre une seule à la méditation religieuse sur une paraphrase de psaume par Antoine Godeau. Voici une de ces chansons bachiques dont les paroles sont bien adaptées aux libations de musiciens (14)

- A1 Quand je boys, j'entonne à merveille !
Et la vapeur de la bouteille
M'inspire un air rare et divin!
- A2 Donne-moy ce broc de cent pintes
Que je les descharge sans feintes !
Chantons! buvons jusqu'à demain.
- B1/2 Je sçais monter plus d'un octave !
Et quand j'ai bu un broc de vin
Je roule jusque dans la cave.

Ces déclarations sans équivoques vont nous permettre de rencontrer quelques procédés de composition chers à Henry Du Mont.

Le "Prélude" - pour deux dessus de viole, une basse de viole et basse continue - qui précède cette chanson adopte la coupe de danse en vogue au XVIIe siècle : deux sections sujettes à reprise. Le motif initial est le même que celui qui va être chanté; c'est un genre d'association fréquent chez Du Mont.

Prélude Chanson



Quand je boy...

La chanson est elle aussi divisée en deux sections, A et B, sujettes à reprise. De sorte que l'on chante "quand je boys..." sur A1 et "Donne moy ce broc" sur A2; la 2e section B dit deux fois le même texte "Je sçais...". Cette structure revient dans plusieurs de ces chansons.

Il est évident que sur les mots "Je sçais monter plus d'un octave", la mélodie est ascendante, tandis qu'elle descend sur "Je roule jusque dans la cave". Il n'était pas pensable d'ignorer des suggestions aussi précises. Mais on remarquera que le mot "vapeur", au 2e vers ne suscite aucune réaction musicale. Un compositeur italien n'aurait pas manqué l'occasion de le souligner par une vocalise légère.

Nous rencontrons ici une caractéristique du style français en général et de Du Mont en particulier. Contrairement aux madrigalistes italiens du XVIIe siècle et à leurs descendants, les compositeurs de cantates, d'oratorios et d'opéras du XVIIe, Du Mont n'attache presque aucune importance au mot; c'est l'idée véhiculée par un membre de phrase qui l'intéresse, comme dans le motet en style imitatif syntaxique et dans la chanson polyphonique française. Techniquement, il la traduira de deux façons : dans les chœurs et les ensembles en se servant de l'écriture en style imitatif très libre qu'il a eue pour modèle à Maastricht et à Liège, dans les soli en recourant à la monodie accompagnée, surtout sous forme d'une déclamation dramatique sur laquelle je reviendrai tout à l'heure.

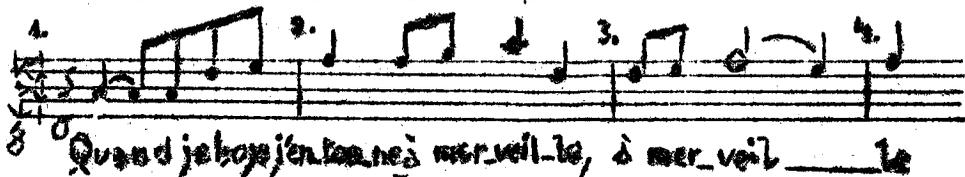
L'examen du début de "Quand je boys..." m'aidera à préciser ma pensée. Il ne s'agit pas d'imitations ici, mais de contrepoint de la meilleure facture. En effet, chaque voix donne au verbe "entonner" un sens ou une nuance différente : boire copieusement, donner le ton juste au début d'un chant, ingurgiter un liquide.

La mélodie chantée par le dessus suggère le premier sens : entonner = boire

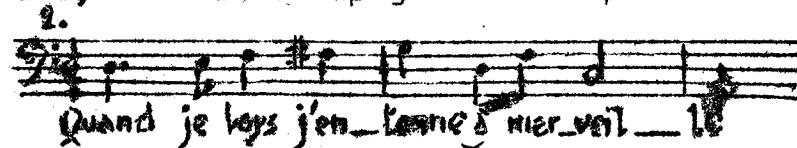


Notons que ces deux tétradordes descendants constituent le motif thématique le plus important de la 2e section (B) de la chanson. Plus on boit, plus on a soif ! c'est bien connu !

La haute-taille "donne le ton juste" pour le mode de ré; avec assurance, en dépit d'un léger hoquet au départ. Nous retrouvons ici le motif initial du prélude.



La basse a plus d'expérience...de la bouteille. Elle lève précautionneusement - et chromatiquement - son verre, en hume le contenu qu'elle ingurgite d'un trait. Trait descendant, en cascade, avec un dérapage traduit par la chute de 9e.



En fait, la superposition des trois voix dissimule ces traits humoristiques. Mais le compositeur, qui les y a mis pour les connaisseurs, sait qu'ils y prendront plaisir.

Audition : "Quand je boys...", disque gravé par Musique en Wallonie : MWH.1003 (A.3) et texte publié par la Société liégeoise de Musicologie, Fascicule 4 (42-45)

* * *

"Si l'on veut comprendre l'importance du rôle de Du Mont dans l'histoire de la musique française, écrit Henri Quittard, il faut se persuader qu'à sa venue (à Paris), il n'est plus un écolier et qu'il n'a chez nous rien à apprendre. Son éducation est faite; il est en pleine possession des ressources de son art, son originalité est arrêtée, du moins dans ses grandes lignes : car son succès rapide s'explique en grande partie par ce qu'il apportait de nouveau pour nos habitudes et notre goût".

" Il n'a chez nous rien à apprendre..."
Si fait, une chose encore : le goût français.

Permettez-moi ici d'emprunter quelques citations à l'admirable ouvrage de Marcelle Benoît "Versailles et les musiciens du Roi. 1661-1733. Ed. Picart. Paris, 1971.

"Trois mots magiques dicteront au compositeur (du XVIIe siècle) la route à suivre s'il veut atteindre la Beauté : la Raison, le Naturel, le Goût".

"La Raison et tout ce qui en découle(...), une soumission aux règles, un contrôle du coeur par l'intelligence, une logique de la structure, une lisibilité des lignes musicales, tout en évitant l'écueil de la froideur".

Le Naturel !

"Pour insuffler à la musique des qualités humaines capables de faire vibrer à l'unisson l'interprète et l'auditeur, l'artiste invoque le Naturel(...). Pécher contre le Naturel revient à manquer à la justesse d'expression, à la simplicité de la déclamation, à la vérité des sentiments(...)(15).

"Chez les classiques, un art digne de ce nom se contente de fuir l'artifice et la surcharge".

Que voilà donc une idée à méditer par les interprètes qui, de nos jours, affublent abusivement de colifichets musicaux indistinctement toute la musique du XVIIe siècle. Sans s'en douter, ils se rangent dans le camp des "Précieuses ridicules" que Molière, au nom du naturel, fustigeait si rudement, précisément en 1659, à l'époque où Du Mont publiait ses "Meslanges".

La Raison, le Naturel et aussi le Goût.

Pour La Bruyère (1645-1696) ("Les Caractères", 1688) "il y a dans l'art un point de perfection : celui qui le sent et l'aime a le goût parfait; celui qui aime en deçà ou au-delà a le goût défectueux."

Et pour Fénelon (1651-1715): "Le goût exquis craint le trop en tout, sans en excepter l'esprit même."

Dès son arrivée à Paris, Du Mont perçoit ces nuances de la culture française; il les assimilera très vite et en nourrira son oeuvre.

* * *

En 1629, Du Mont tient les orgues de l'église Saint-Paul, paroisse riche et bien fréquentée. Sa réputation comme virtuose s'affirme immédiatement. Toutefois, il doit attendre jusque 1652 pour voir sa situation prendre une tournure en quelque sorte définitive. En effet, il a quarante-deux ans quand il est nommé organiste-claveciniste du tout jeune Philippe, duc d'Anjou, frère du roi Louis XIV. C'est probablement cet événement qui incitera l'éditeur Robert Ballard à publier les "Cantica sacra". Dix ans plus tard, en 1662, une 2e édition confirmera le succès de l'oeuvre et celui du compositeur.

Autre conséquence de cette nomination : Henry Du Mont se marie. Le 21.VIII.1653, il épouse à Maastricht la demoiselle Mechtilde Loyens, fille et soeur d'anciens magistrats de la ville. Dès 1654, le couple s'installe à Paris dans une maison appartenant à l'église Saint-Paul. Il n'aura pas d'enfants et il semble que Mechtilde n'ait pas vécu bien longtemps. Elle était en tous cas décédée en 1667.

La suite de la carrière de Du Mont est une progression régulière dans le cadre et l'ambiance de la cour de France : claveciniste de la Chambre de la Reine en 1660, maître de chapelle du Roi en 1663 (en partage avec Thomas Gobert et Pierre Robert). Il conservera ce poste pendant vingt ans, toujours en partage avec Robert. En 1683, ils demandent tous deux leur mise à la retraite.

Passons sur divers avantages obtenus en cours de route, comme la charge d'abbé de l'abbaye de Silly en Normandie (1667) que Du Mont pris très au sérieux et un canonicat à la collégiale Saint-Servais à Maastricht (1676), et revenons à notre propos.

* * *

C'est donc à partir de 1652 que Henry Du Mont peut compter sur des protecteurs influents. D'autre part, ses oeuvres sont - semble-t-il - fort appréciées par les meilleurs chantres de Paris qui s'y font remarquer au cours des offices religieux. Au regard de la plupart de ses confrères, cet étranger venu du nord, qui signe son opus 1 "Henry Du Mont Leodiensi", est un des meilleurs compositeurs de la nouvelle école.

Mais il faut compter avec ceux de l'ancienne école. Artus Auxcousteaux par exemple (1590-1656). Maître de musique de la Sainte-Chapelle de 1642 à 1650, ce polyphoniste traditionaliste ne voulut jamais adjoindre de basse continue à ses motets, au demeurant fort bien écrits. Il reproche volontiers à ses jeunes confrères de ne composer leur musique que sur deux ou trois modes, toujours les mêmes. Et d'ailleurs, ajoute-t-il avec une certaine mauvaise foi, quand ils en choisissent un autre, ils commentent toutes sortes d'irrégularités dans les cadences.

En fait, ces déclarations s'inscrivent dans le dernier épisode d'une querelle amorcée vers le milieu du XVIIe siècle. D'une part l'emploi systématique de dièse et de bémols sur certains degrés altère la pureté des modes d'église, au grand scandale de théoriciens comme Glaréan qui s'en plaint dans son "Dodecachordon", publié à Bâle en 1547. D'autre part, les modes de la et de do, derniers admis parmi les modes d'église, connaissent une telle vogue que ceux des anciens modes qui leur ressemblent le plus - comme les modes authentiques de ré et de sol - tendent à se modeler sur eux, au détriment de leur propre originalité et de leur caractère expressif. L'intégrité du système modal tout entier en est progressivement perturbée.

Enfin, le sentiment croissant de l'harmonie, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, favorisé par un emploi de plus en plus fréquent de l'écriture verticale et par l'introduction de la basse continue achèvent de désorganiser la théorie modale. Depuis le début du XVII^e siècle, la musique est entrée dans une nouvelle phase de son évolution. Elle est basée sur la notion de tonalité qui admet non plus douze modes dits d'église, mais deux groupes de douze gammes, majeures et mineures, toutes pareilles dans chaque groupe. Parmi leurs caractéristiques, relevons des "fonctions tonales" bien affirmées en raison de la prépondérance accordée aux I^{er} et V^e degrés de ces gammes.

Ces théories ouvrent de nouveaux horizons aux compositeurs: de plus grandes possibilités de modulations, des oppositions de coloris (majeur-mineur), volontiers présentées sous forme de fausses relations d'octave. Progressivement, le champ de l'harmonie s'élargit: dissonances provoquées par un jeu de retards, emploi courant de l'accord de 7^e de dominante et de ses renversements. L'usage des intervalles de 4^e et 5^e diminués dans les mélodies et l'intervention accrue des fa, do, sol dièses, si et mi bémols vont de pair. Ces altérations sont volontiers présentées dans des formules chromatiques de quatre ou cinq notes. C'est d'abord un jeu gratuit, mais il devient très rapidement un facteur expressif.

Le Prélude de la 17^e chanson des "Meslanges" montre un emploi caractéristique de ces intervalles diminués et de fragments chromatiques (16). C'est un des huit préludes que le compositeur avait conçus au départ pour être joué à deux parties par l'orgue ou le clavecin. "On trouvera (dans ce livre des "Meslanges", écrit-il) plusieurs Préludes en façon d'Allemandes à deux Parties, pour la Basse et le Dessus de viole (...). Ces Préludes serviront aussi pour les Dames Religieuses qui touchent l'orgue en façon de Duo; j'ay marqué ceux qui sont propres pour l'Orgue (...)".

Celui-ci affecte la forme de danse en deux sections sujettes à reprise. Le motif initial, avec ses deux cellules contrastantes, est déjà insolite. Mais la réponse tonale qui lui est donnée par la basse et les éléments chromatiques du début de la 2^e section paraissent encore bien nouveaux en France en 1657.

Audition au piano du 17^e prélude des "Meslanges".
Voir le Supplément musical du présent Bulletin.

La même chanson - à 3 voix, un violon concertant et basse continue - va nous permettre de voir comment Henry Du Mont s'y prend pour réaliser l'expression musicale d'un texte en combinant certains moyens traditionnels de la polyphonie aux procédés nouveaux du XVII^e siècle. Comme toujours, il le fait avec la retenue et la discrétion que commande le goût français, mais aussi avec naturel, c'est-à-dire avec une déclamation simple et de façon à respecter la vérité des sentiments exprimés dans le texte. Pourtant, à première vue, la versification précieuse de ce petit poème anonyme - peut-être l'oeuvre d'un commensal de

l'Hôtel de Rambouillet, Voiture, guez de Balzac ou Antoine Godeau (1605-1672) lui-même - ne paraît guère se prêter à l'expression de sentiments sincères.

En vain j'ai consulté l'Amour et le respect
Pour savoir s'il faut rompre ou garder le silence.

L'un m'a toujours été suspect,
Et je vois bien que l'autre vous offense.

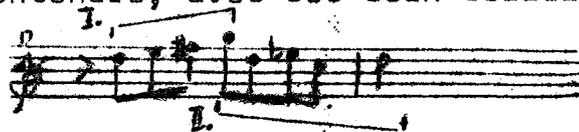
Enfin, près d'expirer, je viens par mes soupirs
Déclarer à vos pieds l'excès de mon martyre.

Le respect conduit mes désirs
Et mon amour veut seulement vous dire :

Hélas! Philis, pour me guérir
Apprenez-moi ce qu'il faut faire.

Dois-je parler ? Dois-je me taire ?
Pour moy je croy qu'il faut mourir.

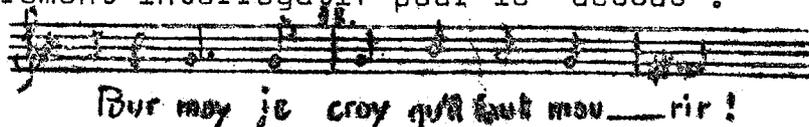
De cette phraséologie conventionnelle, Henry Du Mont dégage les idées essentielles, en particulier celle de l'incertitude qui traverse toute la chanson. On peut déjà en trouver une première suggestion dans le motif initial du Prélude que nous venons d'entendre, avec ses deux cellules antagonistes :



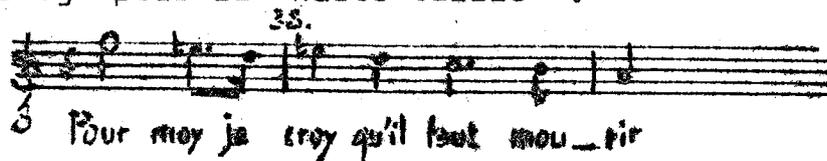
La 2e cellule (descendante) donnera d'ailleurs naissance, moyennant amplification, à une jolie phrase mélodique pour traduire: "Héââs! Philis, pour me guérir "



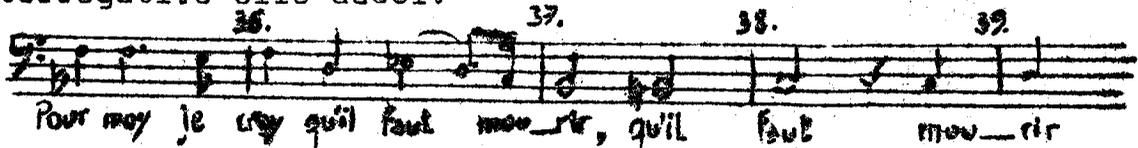
Je n'entreprendrai pas l'analyse détaillée de cette pièce(17) mais je voudrais quand même signaler l'interprétation musicale du dernier vers : "Pour moy, je croy qu'il faut mourir". Le mot-clé n'est pas "mourir", mais "je crois que". Pour exprimer ce dernier doute, qui est aussi une espérance, chacune des trois voix adopte un ton différent :
Ton légèrement interrogatif pour le "dessus":



Ton découragé pour la "haute-taille" :



Ton stoïque à la "basse", mais avec une finale ascendante, interrogative elle aussi.



Nous retrouvons ici, dans le genre sérieux de l'"Air de cour", des nuances analogues à celles que les trois voix de l'"Air à boire" nous avaient fournies tout à l'heure.

Au point de vue structure, la pièce est divisée en deux sections sujettes à reprise - comme dans la chanson à boire de tout à l'heure - La première section A fait entendre les quatre premiers vers "En vain...". Sa reprise A2 les quatre suivants "Enfin...". La 2e section B dira deux fois la conclusion "Hélas! Philis...". Le style imitatif libre domine largement, ce qui n'est pas en faveur du poète, mais permet au compositeur de créer une ambiance musicale évocatrice de la situation.

Audition de la chanson "En vain j'ay consulté..." Disque MWH.1003 (A.4)

Quelles que soient les qualités et l'intérêt musical de ces pièces profanes des "Meslanges", elles arrivent trop tard. La mode a évolué et la musique profane a définitivement adopté le chant solo, infiniment plus propice à l'expression des sentiments personnels et plus favorable au poète. Inspirées à Du Mont par l'exemple de son maître Hodemont (18), ces Pièces à trois voix des Meslanges ont d'ailleurs subi plusieurs remaniements, comme si le compositeur essayait de se rapprocher du goût du jour. Il nous en informe dans l'"Epître au lecteur" placée en tête du recueil. "Amy lecteur, les premières pièces de ces "Meslanges" en forme de motets (il s'agit des chansons à trois voix) ont été composées pour trois voix seules. J'y ai adjoint une Basse continue pour les rendre plus agréables et plus harmonieuses(...)."

Mais ce n'est pas tout ! "J'ay fait aussi une 4e Partie, de laquelle on se servira si l'on veut, pour un Dessus de viole, mais qu'il faut toucher délicatement, afin que l'on puisse entendre distinctement les voix".

Enfin, quatre ans plus tard (1661), l'imprimeur Robert Ballard, soit pour répondre à un vœu du public, soit pour "relancer" la vente du livre, publie une "Troisième partie adjointe aux (Préludes des) Meslanges de Henry Du Mont pour un dessus de viole ou Taille, ou pour une basse de viole touchée à l'Octave."

* * *

La deuxième partie du livre des "Meslanges" - publiée par la Société liégeoise de Musicologie comme Fascicule 6 (1984) - comprend trois Magnificat (deux à 3 voix, un à 2 voix et une viole), un "Jubilemus" (à 3 voix et 2 violes), les "Litanies de la Vierge" à 5 voix (en double chœur), trois "Domine salvum fac Regem" à 5 voix, un motet "O sponse mi" (à 2 voix et 2 violes) et trois antiennes à Sainte-Cécile (respectivement à 6, 5 et 2 voix), le tout avec basse continue. Ici encore, des parties vocales ou instrumentales ont été rajoutées en 1661 à la version primitive de 1657.

Quoique Du Mont annonce dans l'épître dédicatoire la présence d' "Airs à quatre parties sur des Pseaumes de Monsieur Godeau" ainsi qu'un "Motet ou Récit de l'Eternité que les plus illustres (chanteurs) de Paris, c'est-à-dire ceux qui font profession de chanter par excellence honorent bien souvent de leur voix", ces pièces ne paraîtront que dans le recueil suivant, en 1663, à l'exception d'un seul et très beau psaume "Quand l'esprit accablé" (cf. notre Fascicule 6, pp.80-86). Ce psaume aurait-il servi de "ballon d'essai" et le motet de l'Eternité d'appât pour les futurs acheteurs ? En tout cas, ceci nous incite une fois de plus à examiner avec la plus grande circonspection le problème de la date de création des œuvres publiées par Henry Du Mont.

On pourrait interpréter ces remaniements et ces précautions comme une prise de conscience, chez le compositeur, de l'évolution artistique qui se fait autour de lui. Les correctifs apportés à celles de ses anciennes œuvres dont il est le plus satisfait devraient lui permettre d'entreprendre avec plus d'assurance la composition de celles qu'il projette d'écrire.

Apparemment aussi, Henry Du Mont est un perfectionniste; le peu que nous connaissons du personnage - de sa piété, de sa modestie, de sa conscience professionnelle - fortifie cette impression. " Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage. Polissez-le sans cesse et le repolissez" dira Boileau quelques années plus tard...

On remarquera aussi le nombre relativement restreint de pièces qu'il publie, alors que cinq ou six années séparent ses différents recueils.

Enfin, si l'année 1661 est celle du décès de Mazarin et de la prise du pouvoir par le roi - qui n'a que vingt-trois ans - c'est aussi la date que les historiens de l'art assignent comme début de la deuxième période, dite "classique" (1661-1685) du "style Louis XIV". Elle coïncide très précisément avec l'épanouissement de l'œuvre de Henry Du Mont, dans ses grands motets à double chœur et dans son "Dialogus de anima" . (19).

L'évolution du goût français préparée "sotto voce" par l'aménagement des formules italiennes dans le sens de la sobriété a certainement été perçue par notre musicien. Il n'aura pas manqué de tirer la leçon du demi-échec du "Serse" que Cavalli fait représenter à la cour de France, dans la grande galerie du Louvre, en 1660. Est-ce cela qui motive les divers addendas aux chansons du livre des "Leslanges" ? et qui oriente l'évolution ultérieure de son style ? Aucun document d'archives ne nous éclaire à ce sujet. Mais le tour nouveau pris par ses oeuvres, le progrès soutenu du discours qui était apparu dans certaines pièces religieuses des "Meslanges", la sobriété et l'ordre des "Airs à quatre parties" de 1663 portent à croire que Henry Du Mont a conscience du tournant pris par l'évolution artistique de son temps et qu'il entend bien y participer.

* * *

Avant de poursuivre, je voudrais ouvrir une parenthèse afin de préciser une notion que j'ai laissée dans l'ombre. Notions très importante puisqu'il s'agit du rythme de la déclamation chantée.

Il est nécessaire que nous remontions jusqu'en 1571, au moment où Adrien Le Roy (v.1520-1598), imprimeur et luthiste à Paris, publie un "Livre d'Airs de cour mis sur le luth". Il s'agit d'airs polyphoniques de facture simple transcrits pour voix seule et luth. Très tôt, de simple transcription, "l'air de cour" devient une composition originale pour chant solo avec accompagnement de luth, de clavecin ou de basse continue. Selon le texte, on distingue des airs de cour, des airs à boire et des airs spirituels. Vite adopté par les compositeurs de ballets, l'air de cour connaît une vogue extraordinaire dès le début du XVIIe siècle.

Sur le plan de la rythmique, cette littérature courtoise s'appuie sur les principes prônés par l'"Académie royale de Poésie et de Musique" entre 1571 et 1584. Animée par Jean-Antoine de Baïf et les poètes de la Pléiade, cette Académie s'est adjointe d'excellents compositeurs de chansons polyphoniques tels Claude Le Jeune, Eustache du Caurroy et Jacques Mauduit. Il s'agit, comme on le sait, "de reproduire (sur des vers rimés ou non) les combinaisons métriques des anciens (grecs) grâce à l'observation de la quantité des syllabes". De là la rythmique très particulière - et très artificielle pour la langue française - de ces "chansons mesurées à l'antique". Ipso facto, le poète impose son rythme au musicien qui en est réduit à adopter une écriture strictement "verticale".

Malgré son caractère conventionnel, ce système a profondément marqué la poésie et la musique française du XVIIe siècle. Nous allons en entendre l'écho dans un chant de Noël de Du Mont publié en 1652. La pièce se présente comme une alternance de refrains à 5 voix sur "Christus natus est nobis" et sur "Venite adoremus", et de couplets dont l'orchestration change : à 2 voix, à 1 voix solo, à 1 voix et 1 violon, etc. avec basse continue.

Le refrain est "mesuré à l'antique" ou presque. Les couplets adoptent un rythme déclamatoire que Du Mont affinera ultérieurement. Écoutons les cinq premières sections de ce Noël.

Audition : "Christus natus est nobis". Disque Erato. Noëls de Du Mont, La Lande

Il est évident que dans le système d'écriture de ces refrains - pour quatuor vocal, un violon au superius et la basse continue, tous avançant dans le même rythme - la voix supérieure est particulièrement mise en valeur. On comprend avec quelle facilité des pièces de ce genre se sont propagées sous forme de monodies accompagnées au luth, au clavecin ou à l'orgue, éventuellement avec un violon concertant.

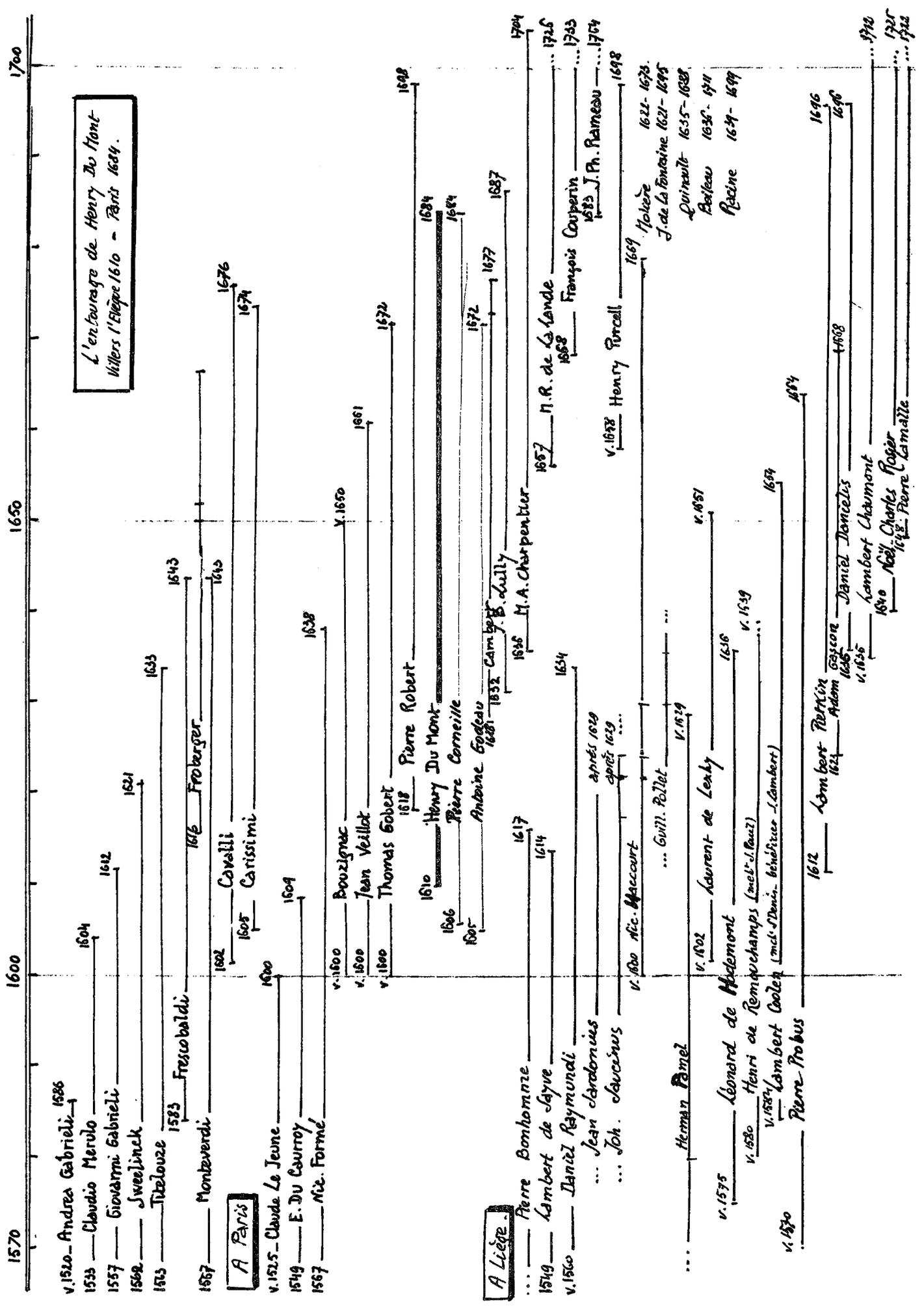
C'est le cas pour plusieurs "Airs à quatre parties avec la Basse continue(...)" sur la paraphrase de quelques Psaumes et Cantiques de Messire Anthoine Godeau, évêque de Vence, composés par Henry Du Mont, organiste de la Reyne et de l'Église Saint-Paul. Paris, 1663.

Voici un de ces psaumes réduit à une voix et accompagné de l'orgue par le compositeur. On peut y observer un assouplissement de la rythmique par rapport au refrain de l'exemple précédent. Toutefois, le sujet traité et sa versification orientent le compositeur vers la réalisation d'une plastique déclamatoire sobre et ordonnée plutôt que vers la recherche de la variété et de la mobilité des rythmes.

Audition : Psaume (chanté par Hubert Vanaschen). Musique en Wallonie. MWL.505.

Ce que nous venons d'entendre n'est qu'une étape vers la réalisation par Henry Du Mont d'une rythmique "naturelle", ce mot étant pris dans le sens défini tout à l'heure.

Il ne s'agit pas, comme chez les Italiens, d'un "stile parlando", mais d'une déclamation à la fois noble et dramatique, de type "arioso", telle qu'on en rencontre occasionnellement dans certains airs de ballets de cour de Guesdron ("La Délivrance de Renaud", 1617) et de Boësset. Après un arrêt dû à la guerre de la Fronde, le ballet reprend vigueur en 1653 avec Lambert, Cambert et Lully qui font progresser cette déclamation dramatique française. Vers 1670, elle fournira leur substance rythmique aux récitatifs et aux airs de la tragédie lyrique de Cambert et de Lully. Toutefois, ceux de Du Mont leur sont nettement supérieurs comme vous pourrez en juger par un très court arioso pour chant solo et basse continue qui figure au début du "Magnificat du 1er ton" des "Méslanges" (2^e). Il offre une illustration parfaite du style déclamatoire des grandes œuvres de Henry Du Mont d'après 1660. Outre une déclamation dramatique souple et variée, où jamais le compositeur ne se répète exactement, on y trouvera de brèves modulations, une basse intéressante - avec un court passage chromatique -



Henry Du Mont

Extrait du *Magnificat* du 1^{er} ton - "Mélanges" 1657.

Transcrit pour voix moyenne; l'original, pour Tenor, est écrit une 3^e majeure plus haut; mode de ré. Voir Publications de La Société Lyonnaise de Musicologie - fascicule 6 (1984). Transcription et réalisation de la Basse continue par F. Guittin.

Et mi-re-ri-cor-dia e-ius a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es. Et mi-re-ri-

50.

st.

-cor-dia e-ius a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es: Ti-men-ti-bus, ti-men-ti-bus e-ius:

60.

ti-men-ti-bus, ti-men-ti-bus e-ius.

et surtout un lyrisme concentré d'une grande expressivité. Le chœur vient de dire (en plain-chant) le verset : "Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius." La "suite" musicale vient aussitôt : "Et misericordia eius a progenie in progenies. Timentibus eum."

Audition directe : voir l'annexe ci-jointe et les Publications de la SLM. Fascicule 6 (4-5).

C'est ce genre de discours que l'on entendra désormais dans les œuvres de Henry Du Mont. Il en existe plus d'un exemple dans les "Meslanges". Malheureusement, il n'existe pas encore d'enregistrement des "Magnificat", du brillant "Jubilemus" - créé l'an dernier avec un vif succès par le groupe vocal de Hubert Schoonbrodt, ou mieux encore des "Litanies de la Vierge". Ceci est un authentique chef-d'œuvre où les 5 voix solistes - soit individuellement, soit par groupes de deux, trois ou cinq voix - dialoguent avec une animation extraordinaire entre elles et avec le chœur. Si celui-ci - toujours à 5 voix - adopte généralement une écriture de type homorythmique - il y avait des impératifs pratiques à respecter - les rythmes de ses nombreuses interventions sont très variés et se rapprochent très fort de la spontanéité et de la vivacité du discours des solistes.

Les trois "Domine salvum fac Regem" et les deux antienne à 6 et 5 voix à Sainte-Cécile des "Meslanges" présentent des qualités analogues, annonciatrices du dialogue entre les deux chœurs - solistes et tutti - du final du "Dialogus de anima" et surtout des vingt grands motets à double chœur à 5 voix, 5 instruments et basse continue composés par Henry Du Mont pour la chapelle du roi. Quoiqu'ils n'aient été édités qu'en 1686, deux ans après la mort du compositeur et sur ordre exprès de Louis XIV, on a pu prouver que quatre ou cinq d'entre eux remontent aux années 1663-1666, c'est-à-dire aux débuts de Henry Du Mont comme maître de la chapelle royale.

Ici encore, le livre des "Meslanges" apparaît comme une charnière dans l'œuvre de Henry Du Mont. La lecture du Fascicule 6 des Publications de la Société liégeoise de Musicologie (Henry Du Mont - Meslanges - 2e partie : Musique religieuse) apportera aux musiciens la confirmation de cette thèse.

C'est le même type de déclamation que nous trouvons dans les soli du "Dialogus de anima" dont Henri Quittard situe la composition vers 1670-1680. L'âme (une voix de ténor) se lamente, car elle est plongée dans la douleur. La voix tonnante du Seigneur (une basse) lui rétorque que, par ses péchés, elle a encouru sa colère. Une 3e voix, le pécheur lui-même (baryton) développe le thème : "Malheur à moi qui ai tant péché dans ma vie". La discussion se poursuit; Dieu proclame : "Ma hache se lèvera contre la cité et fera place nette des impies et mon glaive se réjouira dans le sang des pécheurs". Le pécheur, terrorisé, se demande qui lui fera miséricorde.

Jusque là, chacun a pris la parole à son tour. Maintenant, le dialogue entre Dieu et le pécheur se resserre, le pécheur s'exclame finalement: " Qu' me fera miséricorde si toit tu ne le fais pas, ô mon Dieu !"

Cette première partie se termine par une brève "symphonie" (par 2 violons et basse continue) qui prolonge l'ambiance de désolation. Mais au moment de conclure, le ton change, on sent poindre un espoir. De fait, dans la deuxième partie, des voix d'anges (?) incitent le pécheur au repentir et à la conversion. La troisième partie (finale) dira la joie des hommes et des habitants des cieux (choeur à 5 voix, 2 violons et basse continue)

Nous écouterons la première partie de ce "Dialogus de anima". L'intérêt du dialogue réside surtout dans l'expression que le compositeur a su donner au discours de chaque personnage, pas seulement par le timbre des voix, mais par l'allure et le rythme imposé au texte.

Audition : "Dialogus de anima", Musique en Wallonie, MWH.1003.

* * *

En renonçant aux richesses de la polyphonie au bénéfice d'une voix soliste soutenue par la basse continue, l'art nouveau du XVIIe siècle devait compenser cette perte par l'emploi d'autres procédés qui permettent la réalisation d'une expression mieux définie. J'ai déjà signalé le choix d'intervalles mélodiques altérés, le soutien apporté par une harmonie dissonante, le jeu des retards, l'emploi d'un chromatisme encore limité (le tempérament égal ne sera en usage qu'au XVIIIe siècle), la répétition de formules thématiques typiques, tant rythmiques que mélodiques, sur différents degrés de la gamme, avec des mutations et parfois sous forme de progressions harmoniques. C'est enfin une déclamation quasi syllabique, très variée et "noble" dirai-je, à caractère dramatique.

La combinaison et l'amalgame de ces divers facteurs conduit à un arioso de type français dont Henry Du Mont va faire un usage permanent dans le chant des solistes, mais aussi - et ceci lui appartient en propre - dans les ensembles, où chaque partie est traitée de façon individualisée. En cette occurrence, le compositeur met aussi en oeuvre la technique de l'ancien contrepoint qu'il avait acquise auprès de ses maîtres liégeois, et il en fait un usage "monumental". La fin d'un de ses grands motets publiés en 1686, un "Magnificat" pour deux chœurs à 5 voix - l'un de solistes, l'autre en tutti - , 5 instruments à cordes et orgue va nous en apporter la démonstration.

Audition : Magnificat, disque Musique en Wallonie, MWL.502. (depuis "Suscepit Israël" jusqu'à la fin.

L'oeuvre religieux de Henry Du Mont est celui d'un croyant sincère. C'est aussi l'oeuvre d'un artiste du XVII^e siècle français pour qui, souvenez-vous! la Beauté réside dans un heureux amalgame de Raison, de Naturel et de Goût. Son lyrisme contrôlé correspond parfaitement à l'idée que ses contemporains français se faisaient de la musique sacrée ainsi qu'aux aspirations de leur piété.

Depuis de nombreuses années, les oeuvres de Monteverdi, de Carissimi et même de Luigi Rossi nous sont devenues familières et nous avons tendance à les prendre comme références pour toute la musique du XVII^e siècle. C'est oublier le fossé qui, jusque vers 1685, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Du Mont et de Lully, sépare les conceptions esthétiques de l'Italie et de la France. Écoutons les réticences que Boileau exprime en 1674 dans son "Art poétique" (Chant I)

"Aimez donc la Raison. Que toujours nos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
La plupart, emportés d'une fougue insensée
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée :
Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.
Évitons ces excès. Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie."

Pierre Corneille, Molière, La Fontaine, Bossuet, Boileau et Racine; Philippe de Champaigne et Charles Le Brun, Le Vau et Mansart, Lully et Quinault, Henry Du Mont, chacun dans son domaine a participé pleinement à la réalisation du classicisme français qui prend son essor en 1661.

Parmi ces oeuvres magnifiques, celui de Henry Du Mont, par la souplesse et le naturel de ses mélodies, par l'harmonieux équilibre de ses formes, par son style à la fois expressif et décoratif, somptueux et sobre, apparaît comme l'incarnation parfaite de la musique sacrée du "Grand Siècle".

José QUITIN
12.XII.1984.

Cette communication a été présentée aux membres de la Société liégeoise de Musicologie le 19.XII.1984 (avec remise au 17.I.1985 par suite d'un incident fortuit), à l'occasion du 300^e anniversaire de la mort de Henry Du Mont.

Le 29.XI.1984, pour la même circonstance, M. Quitin avait entretenu les membres de l'Institut archéologique liégeois de "Henry Du Mont, Maître de chapelle de Louis XIV (1610-1684)."
