

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ  
MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK  
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MEMOIRE DE MASTER

## **"Dessus mues" en France aux 17<sup>eme</sup> et 18<sup>eme</sup> siecles**

*Qui etaient-ils ? Que chantaient-ils ?*

\*\*\*

Suivi de l'edition d'un florilege musical - *un repertoire des dessus mues*  
A l'attention des contre-tenors d'aujourd'hui souhaitant chanter ce repertoire

par

**Arnaud Gluck**

Directrice de memoire : Dr. Martina Papiro  
Discipline principale: Chant  
Professeur : Carlos Mena

Date du concert de Master: 27/05/2024  
Date de remise du memoire : 26/02/2024

## Plan du memoire

<b>Resume / Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>4</b>
<b>1 Place et perception du fausset en France.....</b>	<b>7</b>
1) Voix de poitrine, voix de fausset, et perception en France.....	7
2) Le dessus à la Chapelle Royale : un pupitre heterogene.....	10
3) Le fausset comme tessiture principale : les "dessus mues".....	13
<b>II. Des hommes pour chanter le dessus en France.....</b>	<b>17</b>
1) Au 17eme siecle : dessus mues et premiers castrats en France.....	17
a - La castration, un interdit fran9ais - le cas d'Antonio Bagniera.....	17
b - Une exception ? Le cas de Blaise Berthod.....	18
c - Autres hommes ayant chante le dessus pour la musique du roi.....	26
d - Le cas de Fran9ois Blouquier.....	31
2) Quelle place pour les dessus mues au 18eme siecle ?.....	35
a - Les dessus mues à la Chapelle Royale au 18eme siecle.....	36
b - Concert spirituel, Comedie Italienne et Academie Royale de Musique : de nouveaux debouches pour les dessus mues ?.....	40
3) Ouverture : et apres la Revolution fran9aise ?.....	42
<b>III. Edition : un repertoire des dessus mues.....</b>	<b>45</b>
1) Airs composes pour des dessus mues.....	45
a - Deux motets de Charpentier pour Fran9ois Blouquier.....	45
b - Un motet de Giroust pour Fran9ois Gilbert Murgeon.....	66
2) Airs de Cour pour bas dessus par Michel Lambert et leurs doubles.....	83
3) Une cantate fran9aise transposee pour bas-dessus.....	95
<b>Conclusion et ouverture.....</b>	<b>115</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>117</b>
<b>Annexe A : extraits de la "Muse Historique" sur Berthod.....</b>	<b>120</b>
<b>Annexe B : une chronique de Tallemant sur un autre Bertaut.....</b>	<b>129</b>
<b>Annexe C : texte original de la biographie d'Antonio Bagniera par les freres Beche.....</b>	<b>131</b>
<b>Annexe D : Fac simile du recit de Blouquier dans le Magnificat de Charpentier.....</b>	<b>132</b>
<b>Annexe E : Biographies Musefrem de quatre faussets.....</b>	<b>134</b>

## Remerciements

Je voudrais remercier ici ma directrice de mémoire Martina Papiro, pour son encadrement et son soutien enthousiaste. Merci aussi à Christelle Cazaux pour ses conseils bibliographiques et concernant l'orientation de ce travail. Un très grand merci également aux deux musicologues du *Centre de Musique Baroque de Versailles* Benoît Dratwicky et Thomas Leconte, pour m'avoir reçu à Versailles et fourni de précieuses ressources bibliographiques et musicales, et pour m'avoir aiguillé quant aux directions possibles de ce mémoire. Leurs conseils m'ont aussi permis de commencer à me familiariser avec le paysage académique de la musique baroque française. Merci également à Isabelle His d'avoir pris le temps d'échanger avec moi sur le sujet. Merci à Lisandro Abadie pour m'avoir mis sur des pistes quant à des passages concernant des dessus mués dans la littérature de l'époque. Je voudrais aussi remercier Cyril Escoffier pour la même raison et pour ses éclairages sur plusieurs aspects historiques. Merci aussi à Georges Escoffier pour avoir pris le temps d'échanger avec moi quant aux indices éventuels d'une présence de dessus mués dans les maîtrises d'autres villes françaises. Enfin, merci à Charles et Julien pour m'avoir fourni un environnement de travail favorable à la rédaction de ce mémoire.

## Résumé / Abstract

Aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles en France, certains hommes adultes utilisent leur voix de tête pour chanter la partie de dessus : on les nomme à l'époque "*dessus mués*". Ce mémoire cherche à réhabiliter cette figure aujourd'hui méconnue, en essayant de comprendre qui ils étaient, dans quel contexte et quel type de répertoire ils ont chanté. Un florilège de ce répertoire, possible ou avéré, est édité en troisième partie de ce travail. On essaie ainsi de se représenter une image musicale de ces voix, tout en fournissant une base de travail pour des contre-ténors actuels désirant explorer cette facette de l'histoire de la musique baroque française.

During the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries in France, some adult men used their head voice to sing the *dessus* part: they were called at that time "*dessus mués*". This dissertation seeks to rehabilitate this now little-known figure, by trying to understand who they were, in what context and what kind of repertoire they sang. A selection of this repertoire, that *could have been* or *was indeed* sung by *dessus-mués*, is published in the third part of this work. The aim is to capture a musical idea of these voices, while at the same time providing a working basis for contemporary countertenors wishing to explore this facet of the history of French baroque music.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> This dissertation was published in French, but do not hesitate to reach out to me in case of questions regarding the subject, or regarding translations of some of the quoted passages or of the texts of the pieces in the edited score ; I'll be more than happy to try and answer them in English, German or Italian at this address : [arnaud.gluck@pm.me](mailto:arnaud.gluck@pm.me)

## Introduction

Le présent travail a pour but de réhabiliter une figure aujourd'hui tombée dans l'oubli : le "dessus mué" ou "dessus muet" en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles. Le terme "dessus muet" peut être trouvé dès 1644, 1652, 1653 dans les *États de la France*<sup>2</sup> (écrits recensant toutes les dépenses de la cour, notamment concernant les rémunérations des musiciens<sup>3</sup>). Il désigne une voix d'homme chantant le dessus bien qu'il ait mué, d'où le nom "dessus mué". L'orthographe parfois trouvée de dessus "muet" peut prêter à confusion (en rappelant par exemple le "cornet muet"), mais il s'agit bien d'une variante d'orthographe de "mué", c'est à dire "ayant dépassé la période de la mue lors de la puberté".

Ce travail a également pour objectif de lever une confusion qui a aujourd'hui lieu dans le monde de la musique baroque française. Lors de la redécouverte de la voix de contre-ténor, on a d'abord cru, du fait de la proximité sémantique des termes, qu'elle était la voix adaptée pour chanter la partie de *haute-contre*. L'état actuel des recherches<sup>4</sup> ne laisse pas de doute sur le fait que cette vision était erronée, et que la partie de *haute-contre* était en réalité une partie de ténor aigu, utilisant uniquement le registre de poitrine et n'ayant pas de recours au passage en "falsetto"<sup>5</sup>, c'est à dire en voix de tête<sup>6</sup>. Ceci est dans une certaine mesure également vrai pour la voix de *contraténor* ailleurs en Europe.<sup>7</sup> Cependant, la résolution de cette controverse pour savoir qui devait chanter la partie de haute-contre en France (réponse : par des ténors aigus donc) a abouti à l'élimination totale de la voix de contre-ténor du paysage musical de la musique baroque française. Le but de ce travail est de montrer que ceci n'est pas vraiment justifié, et que la voix de "contre-ténor" telle que

---

<sup>2</sup> Un musicien non nommé a touché 300 livres pour ses services au moment des comptabilités de ces années-là.

<sup>3</sup> Les divers fac similés des *Etats de la France*, comptabilités de l'état de tout le personnel au service de la Cour sur près de deux siècles, représentent une masse immense de documents. Ils ne traitent pas uniquement des musiciens, mais de tous les postes nécessaires au fonctionnement de la vie à la Cour. Les (nombreuses) pages ayant trait au service de la musique ont été compilées par Erik Kocévar dans KOCEVAR, Erik, *États de la France. La Musique : les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique*. Vol. XXX. Paris : Picard, 2003.

<sup>4</sup> voir par exemple CYR, Mary. On performing 18th-century haute-contre roles. *The Musical Times*, 1977, vol. 118, no 1610, p. 291-295.

<sup>5</sup> en tous cas dans le contexte d'une partie soliste.

<sup>6</sup> voir partie I.1. pour les définitions des termes de "voix de tête" et "falsetto".

<sup>7</sup> Voir par exemple les travaux d'Andrew Parrott ou l'état de l'art réalisé par Daniel Mentès dans son mémoire de master — les références de ces travaux sont données en partie I.1.

nous la connaissons aujourd'hui était rare mais bien présente dans la France des 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles (et même au-delà).

Il est aujourd'hui clair que la voix de falsetto chez l'homme était peu appréciée en France, comme le montrent de nombreux témoignages de l'époque. Mais ceux-ci semblent plutôt désigner l'utilisation du fausset comme extension de la voix de poitrine dans une voix de baryton ou ténor, et non une utilisation majoritaire de cette voix pour couvrir une grande partie de la tessiture — voix qu'on appelle aujourd'hui *contre-ténor*. Dans ce cas-là, le falsetto, même s'il trouve toujours ses détracteurs, est aussi toléré voire admiré par certains.

L'autre visée de ce travail est d'ordre pédagogique. Sachant que cette voix de dessus mué était présente dans le paysage musical français, quel répertoire est le plus pertinent pour un contre-ténor aujourd'hui ? Il est ressorti d'une discussion avec le musicologue Benoît Dratwicki que dans un établissement comme le Centre de Musique Baroque de Versailles où de jeunes contre-ténors entrent chaque année, ceux-ci ne savent pas toujours sur quel répertoire soliste chanter dans le baroque français. Les parties de dessus sont en général trop aiguës, et celles de hautes-contres sont plutôt trop grave, surtout en ce qui concerne les parties de solo — car en ce qui concerne le chœur, certaines parties de haute-contre sont écrites suffisamment aiguës pour être chantable confortablement par des contre-ténors (par exemple dans la musique de Marc-Antoine Charpentier, où ces parties sont généralement assez aiguës). Faire chanter quelques contre-ténors dans le pupitre des hautes-contres, bien qu'il ne s'agisse pas vraiment d'un fait historique<sup>8</sup>, est cependant le choix fait par le CMBV mais aussi par des ensembles professionnels<sup>9</sup> pour des motivations artistiques de couleur du pupitre. Deux possibilités sont donc de trouver du répertoire dans la bonne tessiture, que ce soit dans la musique sacrée ou profane (cela correspond en général à des parties de "bas dessus"). L'autre possibilité est de transposer une pièce écrite initialement pour une autre voix, la

---

<sup>8</sup> et encore... peut-être dans une certaine mesure dans le cadre du chœur, comme nous le verrons ici.

<sup>9</sup> par exemple dans le CD *Mademoiselle Duval, Les Génies II ou les caractères de l'Amour*, avec le Chœur de l'Opéra Royal de Versailles et l'Ensemble Il Caravaggio, dirigés par Camille Delaforge, label Château de Versailles Spectacle, 2024. Dans cet enregistrement, le pupitre de *Haute-contre* est tenu par deux "vraies" haute-contres au sens *ténors légers* (Alexandre Cerveux et Constantin Goubet), complétés par une alto féminine (Mario Harache) et un contre-ténor (Arnaud Gluck) pour une question de couleur du pupitre.

transposition étant une pratique très courante à l'époque et parfois même suggérée par le compositeur lui-même<sup>10</sup>, comme nous le verrons.

Ce travail est donc aussi un recueil pédagogique à l'attention de contre-ténors désirant mettre un pied dans la musique baroque française, d'une part via l'édition de pièces écrites *explicitement* pour des contre-ténors (à l'époque nommés "dessus-mués") et d'autre part avec une sélection d'airs de cour de Michel Lambert correspondant à une tessiture de bas-dessus, accompagné de leur double (ce qui présente également un intérêt pour se familiariser avec l'ornementation dans l'air de cour de la fin du 17<sup>ème</sup> siècle), et enfin une transposition d'une cantate de Nicolas Bernier.

Après avoir étudié la place et la perception du fausset en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, nous étudierons plus en détail le cas des dessus-mués à la Cour de Versailles, en approfondissant quelques cas particuliers de noms de chanteurs ayant marqué leur temps.

Sauf mention contraire, la période implicitement considérée tout au long de ce travail correspond aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, précisément à partir de la fin du 16<sup>ème</sup> siècle (1595) jusqu'à la Révolution française en 1789.

---

<sup>10</sup> voir le cas de la cantate *Pyrame et Thisbée* par Montéclair, évoqué en partie III.3.

## I. Place et perception du *fausset* en France

### 1) *Voix de poitrine, voix de fausset, et perception en France*

On différencie les deux registres principaux de la voix chantée. D'une part la voix de poitrine, ou "voix pleine" dans certaines sources des 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècle, correspond à celle utilisée pour parler, et pour la majeure part de l'étendue des voix chantées de basse, baryton et ténor, ainsi que par les voix de femmes pour les parties les plus grave ou plus souvent dans la musique populaire et traditionnelle par exemple. D'autre part la voix de tête, ou fausset, ou encore falsetto, plus aiguë que la voix de poitrine, et qui est utilisée pour la plus grande partie des voix féminine d'aujourd'hui, ainsi que par les contre-ténors, qui cultivent cette voix en particulier et font en sorte d'en étendre l'ambitus vers les aigus et vers les grave<sup>11</sup>. Cette voix de fausset peut également être utilisée par les voix de basse, baryton et ténor pour étendre leur registre vers l'aigu, comme cela est suggéré en 1791 dans l'*Encyclopédie méthodique: Musique* :

*"Remarquez qu'à force d'exercice on peut parvenir à chanter quatre et même cinq tons du fausset, sans que l'auditeur s'aperçoive du changement de voix, avantage qui n'est pas à mépriser."*<sup>12</sup>

Cet usage semble cependant assez mal vu en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, comme le suggère cet avis de Jérôme de Lalande en 1787 :

*"La répugnance qu'ont les Italiens pour les voix fortes & dures, telles que nos basses-tailles & même nos hautes-contres, leur fait regarder comme nécessaire à leurs plaisirs l'usage des Castrati : il vaut mieux cependant pour*

---

<sup>11</sup> tout en la connectant à sa voix de poitrine comme le préconise René Jacobs dans JACOBS, René. The Controversy Concerning the Timbre of the Countertenor. *Alte Musik: Praxis Und Reflexion*, ed. P. Reidemeister und V Gutmann, 1983, pp. 288-306

<sup>12</sup> Jean-Louis Castilhon comme note à la fin de l'article de Framery 'Fausset' dans *Encyclopédie Méthodique: Musique*, ed. Framery et Ginguené, p 550, cité dans PARROTT, Andrew. Falsetto and the French: " Une toute autre marche". *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 2002, vol. 26, p. 129.

*la nature humaine que l'ont soit accoutumé, comme nous, à trouver du plaisir dans les voix naturelles, mâles, éclatantes, et qui ont toute leur force.*"<sup>13</sup>

... position renforcée par la définition donnée pour 'Fausset' par Meude-Montpas en 1787 :

*"Genre de voix qui n'est pas naturel : car au lieu de chanter du gosier, on a, pour ainsi dire, l'air de chanter du toupet. Cette méthode de chanter le fausset nous vient encore d'Italie."*<sup>14</sup>

Le fait que les français préfèrent le registre de poitrine pour les "voix d'homme" est également connu hors des frontières de la France, Joachim Quantz notant ainsi en parlant des deux registres de la voix :

*"La voix se compose de deux sortes, la voix de poitrine et le falsetto, ou fistule. Par cette dernière espèce, [...] on peut, sans se faire violence, tirer dans l'aigu quelques notes de plus que ce qui est possible avec la voix de poitrine. Les Italiens, et quelques autres nations, unissent ce falsetto à la voix de poitrine, et s'en servent avec grand avantage quand ils chantent ; mais ce n'est pas l'usage des Français : c'est pourquoi leur chant, dans les tons aigus, se change souvent en un cri désagréable."*<sup>15</sup>

Ou encore en parlant des chanteurs allemands :

*"L'union de la voix de poitrine avec le fausset leur est tout autant inconnue qu'aux français."*<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Jérôme de Lalonde, *Voyage en Italie V* (Yverdon, 2/1787), 447 , cité dans PARROTT, Andrew. Falsetto and the French: "Une toute autre marche". *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 2002, vol. 26, p. 129.

<sup>14</sup> J.J.O. de Meude-Montpas, *Dictionnaire de musique* (Paris, 1787), 60, ("Fausset") cité par Parrott dans *Falsetto and the French*

<sup>15</sup> QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1789, fac simile Kassel 1968, pp. 47-48, cité par Daniel Mentès dans *Ich bin doch ein Falsettist*

<sup>16</sup> QUANTZ, *Versuch*, p. 326, cité par Parrott dans *Falsetto and the French* (traduit ici en français).

On peut également illustrer cela par le cas particulier suivant, mentionné dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, dans l'article sur le ténor Charles-Alexandre Beauvalet. Utiliser le fausset est honteux et *artificiel* pour une voix d'homme :

*“Entre temps, en 1776, il se produit au Concert spirituel avec une nouvelle technique vocale apprise en Italie, technique qui lui vaut le reproche de chanter en fausset et de manière artificiellement virtuose. Il se justifie d'ailleurs dans une lettre qu'il adresse aux rédacteurs du MdF [Mercur de France], assurant que les notes dans l'aigu qu'il possède relèvent des cordes de sopracuti et non du ton de fausset.”*<sup>17</sup>

Pour plus de détails sur l'utilisation de la voix de fausset en Europe et plus particulièrement en France aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, on pourra se référer aux travaux de Andrew Parrott<sup>18 19</sup>, Marie Cyr<sup>20</sup> ou encore au mémoire de Daniel Mentès<sup>21</sup> qui rassemble également de nombreuses sources primaires sur le sujet. Concernant la problématique de l'union des registres de tête et de poitrine, on pourra également consulter l'article de René Jacobs<sup>22</sup> dans lequel il plaide pour une telle union pour la voix de contre-ténor de nos jours mais aussi historique — un aspect nuancé par A. Parrott<sup>23</sup>.

En résumé de ces différentes études faites à partir des sources primaires, il semble que l'utilisation du fausset pour les hommes en France n'était pas perçue favorablement, en tous cas en tant qu'extension de la voix de poitrine chez les basses-tailles, tailles et haute-contres. Ce dernier pupitre était chanté en “voix pleine”, donc par des ténors aigus selon la dénomination actuelle. Cependant, il

---

<sup>17</sup> BOUISSOU, Sylvie, DENÉCHEAU, Pascal, et MARCHAL-NINOSQUE, France. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 411. On a souligné les passages d'intérêt pour étayer le propos de cette partie.

<sup>18</sup> PARROTT, Andrew. Falsetto beliefs: the 'countertenor' cross-examined. *Early Music*, 2015, vol. 43, no 1, p. 79-110.

<sup>19</sup> PARROTT, Andrew. Falsetto and the French: "Une toute autre marche". *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 2002, vol. 26, p. 129.

<sup>20</sup> CYR, Mary. On performing 18th-century haute-contre roles. *The Musical Times*, 1977, vol. 118, no 1610, p. 291-295.

<sup>21</sup> MENTES, Daniel. Ich bin doch ein Falsettist, 2021, mémoire de master à la Schola Cantorum de Bâle

<sup>22</sup> JACOBS, René. The Controversy Concerning the Timbre of the Countertenor. *Alte Musik: Praxis Und Reflexion*, ed. P. Reidemeister und V Gutmann, 1983, 288-306

<sup>23</sup> PARROTT, Andrew. Falsetto and the French

n'est pas impossible que dans un contexte de chœur, où les parties de hautes-contres sont parfois plus aiguës (*pour des questions d'espacement des voix pour cette partie située entre la taille et le dessus*), et d'autant plus pour une voix intermédiaire "au milieu de la polyphonie" (*ce qui permet de dissimuler le passage entre les registre et le changement de timbre correspondant*), les chantres aient davantage utilisé leur registre de tête pour les notes les plus aiguës (thèse proposée notamment par Andrew Parrott<sup>24</sup>). Quoi qu'il en soit, pour ce qui est de la voix en soliste, il est clair qu'il était mal vu d'utiliser le fausset pour les notes aiguës de sa tessiture.

## 2) *Le dessus à la Chapelle Royale : un pupitre hétérogène*

Afin de comprendre le rôle des dessus mués pour la musique de Roi, il convient d'évoquer rapidement la composition du pupitre de dessus à la Chapelle Royale. Pour approfondir, on pourra se référer aux travaux de Youri Carbonnier sur ce sujet<sup>25</sup>. La voix de dessus ayant longtemps été interdite aux femmes pour le service religieux (à quelques exceptions près), cette partie était confiée aux garçons n'ayant pas encore mué, appelés "pages". Même si la mue avait lieu plus tardivement à cet époque du fait d'un mode de vie différent de celui d'aujourd'hui, ce renouvellement perpétuel de l'effectif du dessus pouvait être une cause de fragilité du pupitre, tant sur le plan de la technique vocale que de la connaissance du répertoire ou de la théorie musicale. On comprend donc l'intérêt qu'il y a eu dans les maîtrises à adjoindre aux enfants (et adolescents) des hommes adultes ayant mué et chantant le dessus ("dessus mués"), ceux-ci étant alors les "piliers" du pupitre, pouvant rester en exercice plusieurs dizaines d'années, beaucoup plus longtemps que les 7 à 8 ans typiques pour les jeunes garçons<sup>26</sup>. Ceci est documenté pour la musique du Roi, mais il est probable que d'autres maîtrises, ailleurs en France, soient arrivées aux mêmes conclusions. Ce paradigme est même poussé encore

---

<sup>24</sup> PARROTT, Andrew. Falsetto and the French

<sup>25</sup> CARBONNIER, Youri. Les voix de dessus à la Chapelle royale au xviii e siècle. Castrats, pages et faussets (1715-1792). *Revue de musicologie*, 2019, vol. 105, no 2, p. 245-284.

<sup>26</sup> Environ 7 à 8 ans de service pour les pages, de 8 à 15 ans, par exemple d'après SHARPIN, 1986 : "*Dans la plupart des maîtrises, les enfants sont admis vers l'âge de huit ans ; on peut prendre des enfants plus âgés, mais en provenance, alors, d'une autre maîtrise (les cas sont rares), ou déjà instruits musicalement. Les chanteurs servent jusqu'à la mue, vers l'âge de quinze ans.*"

plus loin à la Chapelle Royale à partir de 1679, avec l'adjonction de castrats italiens pour renforcer le pupitre de dessus à travers six campagnes de recrutement en Italie entre 1679 et la chute de l'Ancien Régime à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle.

Pour illustrer cela, on peut couvrir tous les 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, du règne d'Henri III à celui de Louis XVI, avec les inventaires des *Etats de la Maison du Roi* analysés par Michel Le Moël, celui dressé par Guillaume Du Peyrat cité par Grégoire Sharpin et par les écrits des frères Bêches, chantres à la Chapelle au milieu du 18<sup>ème</sup> siècle :

**Michel Le Moël** (pour les règnes d'Henri IV et Louis XIII) :

*Au seuil de notre période, le relais avec la fin du règne d'Henri III est assuré par les Etats de la maison du Roi de 1595 [Bibl. nat., Ms. fr 3994, fol. 226-228]. [...] Trois sous-maîtres, Eustache Du Caurroy, Etienne Le Roy, Nicolas Morel, sont en fonction chacun pendant quatre mois. Ils ont en outre la charge des sic enfant [qui servent toute l'année]. **Deux dessus-mués, deux joueurs de cornets, huit basses-contre, huit tailles, huit hautes-contres** [...], sont divisés en deux groupes. Chacun d'entre eux est de service pour un semestre. On peut donc compter sur la présence constante de quatorze musiciens et six enfants conduits par un sous-maître.*

[...]

*En fait, l'effectif des musiciens va demeurer presque inchangé pendant le règne de Louis XIII. Les Etats de 1619, 1631, 1633, 1638 confirment celui de 1595. **Seul un office supplémentaire de dessus mué vient renforcer le nombre des chantres.***<sup>27</sup>

**Du Peyrat dans Sharpin** (pour la régence par Mazarin et début du règne de Louis XIV) :

---

<sup>27</sup> LE MOËL, Michel. La Chapelle de Musique sous Henri IV et Louis XIII, dans *“Recherches” sur la Musique française classique*, VI, Paris, 1966, 6. Voir aussi l'article d'Isabelle His dans lequel elle ne dénombre qu'un seul dessus mué cette même année... *En 1595, cette chapelle [celle d'Henri IV] compte en permanence 14 musiciens (4 basse-contres, 4 tailles, 4 haute-contres, un “dessus mué” ou castrat, un cornet), soit un effectif total de 51 noms servant par quartiers, plus 6 enfants servant à l'année.* dans HIS, Isabelle. Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2005, p. 143-164.

En 1645, Guillaume Du Peyrat cite cinquante et un officiers à la Chapelle-Musique :

*"Un maistre de ladite Chapelle. Deux sous-maistres de Chapelle. Six enfans. Un Joüeur de Cornet ordinaire. Un autre Joüeur de Cornet. **Deux Dessus muez.** Huict Bas-contres. Huict Tailles. Huict Hauts-Cont res. Huict Chapelains. Quatre Clercs de Chapelle. Deux Precepteurs de Grammaire pour les enfans. Tous ces officiers de la Chapelle de Musique servent par semestre, excepté le maistre de la Chapelle de Musique, qui sert quand il veut".*

*Elle compte, par conséquent, trente-deux chanteurs, c'est-à-dire plus d'une quinzaine d'entre eux chaque semestre.<sup>28</sup>*

**Frères Bêche** (règne de Louis XIV, Louis XV, puis Louis XVI) :

*En effet on remarque que depuis 1674 jusqu'à ce moment ving-quatre italiens qui se sont succédés les uns aux autres, avec **tout au plus le nombre de sept ou huit fauçets** (qui se sont succédés aussi) et les pages de la musique, ont suffis pour faire complètement le service journalier de la chapelle.<sup>29</sup>*

Tout au long des 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, le timbre du pupitre de dessus à la chapelle Royale devait être donc relativement hétérogène, avec cette tripartition pages-castrats-dessus mués — et même une quatrième composante, les cornets jouant *colla parte*. Cette hétérogénéité n'était cependant peut-être pas si grande, comme l'écrit Grégoire Sharpin :

---

<sup>28</sup> SHARPIN, Grégoire. Les Pages de la musique de Roi, *Mémoire de Maîtrise de Musicologie préparé sous la direction du Professeur Edith WEBER*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1986, p. 34

<sup>29</sup> Notes des frères Bêches (p 32) rapportées dans SAWKINS, Lionel. The Brother Bêches: an anecdotal history of court music, *Recherches sur la musique française classique*, XXIV, collection musicologique publiée sous la direction de Norbert Dufourcq et Marcelle Benoît, pp. 191-221

*“Mais il faut souligner que, malgré son état composite (enfants, castrats, dessus mués et cornets), le pupitre de dessus présente une certaine unité de timbre : les castrats ont, par définition, gardé leur voix d'enfants, les dessus mués, qui travaillent dans un registre de fausset suraigu, présentent, de ce fait, un timbre qui en est proche, quant aux cornets, l'analogie de leur sonorité avec la voix humaine est évidente (elle a même été comparée à la voix de castrat).”<sup>30</sup>*

On a souligné en gras dans les trois citations de la page précédente la mention des *dessus mués* comme faisant partie de l'effectif de la musique du Roi au moins depuis 1595, et ce jusqu'à la Révolution (et même au-delà comme nous le verrons). Maintenant que nous avons établis les éléments de contexte concernant la voix de fausset et la composition de la Chapelle Royale intéressons nous en particulier à ces *dessus mués*.

### 3) *Le fausset comme tessiture principale : les “dessus mués”*

Si la voix de tête masculine n'était pas appréciée lorsqu'elle était utilisée comme une extension de la voix de poitrine, on peut se demander s'il n'en a pas été différemment pour ce qui concerne les faussetistes, qui n'étendaient pas leur voix en utilisant le fausset, mais utilisaient cette voix de tête comme registre principal pour chanter. Déjà en 1668 Bénigne de Bacilly relève que le sujet est clivant :

*Ceux qui ont la Voix naturelle, méprisent les Voix de Fausset, comme fausses & glapissantes ; & ceux cy tiennent que le fin de Chant paroist bien plus dans une Voix éclatante, telle que l'ont ceux qui chantent en Fausset, que dans une Voix de Taille naturelle, qui pour l'ordinaire n'a pas tant d'éclat, bien qu'elle ait plus de justesse.<sup>31</sup>*

Ainsi, le fait de chanter le dessus lorsqu'on est un homme adulte n'est pas du goût de tout le monde, d'autant plus après l'arrivée des castrats italiens à Versailles

---

<sup>30</sup> SHARPIN, *Les Pages de la Musique du Roi...* pp. 154-155

<sup>31</sup> DE BACILLY, Bénigne. *L'Art de bien chanter*, Paris, 1668, 35-6

(voir plus haut en partie I.2). Ceci est illustré par une source importante pour les habitudes des musiciens de la Cour sous l'ancien régime, à savoir les chroniques des frères Bêches, tous deux chantres de la Cour pendant la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Ils mentionnent en effet, en parlant des castrats italiens :

*“Sous le regne de louis 14, et celuy de louis 15, on leur [=les italiens] a adjoint quelques fois des personnes qui chantoyent le fausset mais très peu. D'ailleurs, cela est un très mauvais usage et les italiens valent mieux parce que les voix de fausset ne sont ni si agréables ni si durables que les leurs.”*<sup>32</sup>

Les frères Bêche dénombrent par ailleurs *“depuis 1674 jusqu'à ce moment [...] tout au plus le nombre de sept ou huit fauçets”*<sup>33</sup>. Ce compte est également celui auquel arrive le musicologue Youri Carbonnier : sept dessus-mués depuis 1674 jusqu'en 1761, plus trois autres entrés en 1771, 1775 et 1784.<sup>34</sup> On reproduit ici la très utile table de cet auteur concernant les faussets, afin d'avoir une vue d'ensemble de ce type de voix depuis la fin du 17<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la Révolution :

Nom du fausset	Entrée	Sortie	Naissance	Décès	Remarques
André, Alexandre		av. 1722			Vétéran dans l' <i>État de la France</i> de 1722, p 156 ; toujours vétéran en 1760, AN O <sup>1</sup> 842, n° 48
Aubert, Florentin	1676	av. 1708			<i>Errata de l'Etat de la France</i> de 1708 : “ôtez Aubert
Du Fay, Jean Simon	1686	av. 1722		18 mars 1739	M. Benoit, <i>Musiques de cour</i> , p 496
Blouquier, François	1691	ap. 1736		1757	
Rochet, Armand	1701	av. 1722		24 janv. 1742	Mort selon AN, O <sup>1</sup> 87, 23 août 1743
Ardy, Jean		présent en 1760			AN, O <sup>1</sup> 842, n°48

<sup>32</sup> Notes des frères Bêches (p. 106) rapportées dans SAWKINS, Lionel. The Brother Bêches: an anecdotal history of court music, *Recherches sur la musique française classique*, XXIV, collection musicologique publiée sous la direction de Norbert Dufourcq et Marcelle Benoît, pp 191-221

<sup>33</sup> citation complète plus haut en partie I.2., Notes des frères Bêches (p 32) rapportées dans SAWKINS, Lionel. The Brother Bêches: an anecdotal history of court music, *Recherches sur la musique française classique*, XXIV, collection musicologique publiée sous la direction de Norbert Dufourcq et Marcelle Benoît, pp 191-221

<sup>34</sup> CARBONNIER, Youri. *Les voix de dessus à la Chapelle royale...* Annexe, pp. 280-281

Pusseneau, Pierre Nicolas	1761	1792	30 août 1739	16 sept. 1832	
Bucquet, Jacques Louis	1771	1781	15 août 1744		
Nihoul, Jean Joseph	1775	1783	24 mars 1746		
Murgeon, François Gilbert	1784	1792	4 sept. 1754	26 janv. 1835	Mort à Paris ; fausset à la Chapelle impériale en 1807-1815, puis royale en 1818-1826

On peut y ajouter le nom de **Joseph Borel de Miracle** qui est identifié comme possible dessus mué par Lionel Sawkins dans son catalogue sur Lalande<sup>35</sup> (quelques solos de dessus lui étant attribués par ce compositeur).

Le commentaire des frères Bêche est assez défavorable envers les falsettistes, qui sont une solution à *défaut* par rapport aux castrats, leurs voix n'était "*ni si agréable ni si durable que les leurs*". On peut cependant tempérer ce jugement :

- ❖ D'une part, les dessus mués étaient présents avant l'arrivée des castrats italiens, ils ont donc probablement été un pilier des maîtrises avant 1679
- ❖ D'autre part, il ne s'agit que d'un témoignage particulier, du point de vue de chanteurs taille ou haute-contre, et Bacilly indique lui-même (certes un siècle plus tôt) que des rivalités existent entre ces voix. D'autres témoignages sont plus positifs sur ces voix (voir plus bas dans les biographies des dessus mués pour les commentaires élogieux adressés à certains, et leur reconnaissance en tant que musiciens — notamment Blouquier et Murgeon)
- ❖ Enfin, le fait que des solos aient été confiés explicitement à des dessus mués (alors même que des castrats et des pages étaient également à disposition) semble indiquer que cette voix était appréciée. On peut citer l'exemple de François Blouquier, pour qui Marc-Antoine Charpentier compose deux pièces comme soliste<sup>36</sup> (voir en partie II.1.d. pour plus d'informations ce chanteur).

<sup>35</sup> SAWKINS, Lionel et NIGHTINGALE, John. *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*. Oxford University Press, USA, 2005. p. 20 : "*In the case of 'Miracle', it seems two different singers are involved, since this name is assigned both to c4 clef (taille) and g2 (dessus).*", pp. 60, 62 : "*[Joseph Borel de] Miracle, dessus (falsettist?)*".

<sup>36</sup> Ces deux pièces sont éditées dans ce travail en partie III.1.a

On peut citer à cet égard Grégoire Sharpin dans son mémoire sur les pages à la Chapelle Royale, commentant la précédente citation des frères Bêche :

*Il faut nuancer ce jugement : les dessus mués étaient, il est vrai, peu nombreux à la Chapelle (deux ou trois, rarement plus de quatre), mais leur présence a été constante depuis le XVIème siècle au moins, jusqu'à la Révolution. [...] S'il loue les qualités des italiens, c'est surtout, quelques lignes plus bas, pour dénier aux femmes, qu'on avait voulu introduire à leur place en 1762, toute capacité à tenir la partie de dessus.<sup>37</sup>*

Par soucis d'exhaustivité, on mentionne également le terme de "page mué" trouvé dans les *États de la France*, et qui désigne un page dont la voix a mué et qui reste en apprentissage auprès du Surintendant de la Musique du fait de ses qualités musicales prometteuses, comme l'explique Grégoire Sharpin :

*"Il faut ajouter aussi [aux trois Pages de la Musique de la Chambre], à certaines époques, un "page mué", affecté auprès du Surintendant. Les Etats de la France, de 1665 à 1712, nous expliquent, en effet, que le Surintendant "peut avoir un Page mué près sa personne". Celui de 1692, par exemple, cite : "(...) 360 l. pour la nourriture d'un Page mué", et celui de 1736 indique "Un Page de la Musique de la Chambre servant ordinairement auprès desdits Surintendants". On a donc bien affaire à un page plus âgé que ses camarades, dont la voix vient de changer, dont les talents musicaux sont peut-être prometteurs et qui va parfaire son apprentissage de la musique auprès du prestigieux Surintendant de la Musique de la Chambre.*

*Les Pages de la Chambre sont donc, au total, quatre, si l'on y ajoute ce "page mué" .<sup>38</sup>*

Il ne s'agit donc pas ici d'un page ayant mué et continuant à chanter la partie de dessus — bien que ce cas ait également dû se présenter à d'autres occasions.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> SHARPIN, Grégoire. *Les Pages de la musique de Roi...* p. 157

<sup>38</sup> SHARPIN, Grégoire. *Les Pages de la musique du Roi...* pp. 67-69

<sup>39</sup> Lors d'un échange informel avec Georges Escoffier, celui-ci a amené à ma connaissance "le courrier d'un jeune chantre de cathédrale de 18 ans disant qu'il sortait de mutation" sur le diocèse de

## II. Des hommes pour chanter le dessus en France

### 1) Au 17<sup>ème</sup> siècle : dessus mués et premiers castrats en France

#### a - La castration, un interdit français — le cas d'Antonio Bagniera

On a vu plus haut que les castrats étaient recrutés en Italie depuis 1679, Louis XIV préférant leur voix à celle des enfants pour le service religieux, et ce jusqu'à la Révolution. La curiosité que représentaient ces musiciens, leurs voix extraordinaires ainsi que l'ambiguïté de genre et sexuelle qu'ils induisaient ont fait couler beaucoup d'encre en France. Il s'agissait cependant d'une pratique envisagée comme exclusivement italienne, et il était inconcevable qu'en France un jeune garçon soit castré pour lui permettre de conserver sa belle voix. L'exemple d'Antoine Bagniera, un jeune garçon d'origine Suisse dont l'histoire est rapporté par les frères Bêche, est suffisamment éloquent pour comprendre le tabou que la castration représentait en France :

*Le Sr Antonio était né en Suisse en 1638. Son père vint en France peu de temps après pour occuper une place de Suisse. Ce dit père ayant trouvé occasion de faire entendre son fils, possesseur d'une très belle voix de dessus, aux maîtres de musique de la chapelle du Roi, il fut accepté pour être page à ladite chapelle.*

*Il y a des enfants qui sont très tardifs à entrer dans l'âge de puberté, qui est celui où les enfants muent et changent de voix. Le sieur Antonio fut un de ceux-ci et eut le temps de réfléchir sur la perte qu'il allait faire de sa magnifique voix et, par conséquent, de son état de musicien. **Il prit le parti, en brave capitaine, d'aller à Paris chez un de ses cousins germain qui était chirurgien, et le pria de lui faire l'opération de la castration.** Ce dit cousin eut toutes les peines du monde à se résoudre à lui accorder sa demande. Mais enfin le Sr Antonio lui ayant ôté toute crainte en lui promettant*

---

Lyon, ce qui pourrait être une faible trace d'éventuelle pratique falsettiste chez des adolescents et de jeunes adultes.

de ne jamais révéler que c'était lui, il consentit, lui fit ladite opération à laquelle, par le plus grand bonheur, il réussit à merveille.

On était tout étonné à la Cour de ce que le Sr Antonio ne muait point, et que sa voix était toujours de plus en plus belle. On regardait cela comme un phénomène. La chose fut entièrement ignorée pendant plusieurs années, mais à la fin il se rendit lui-même. **Le Roy ayant appris cela en fut indigné et parla au Sr Antonio en termes très durs.** Le dit Antonio supplia Sa majesté de ne point le forcer à révéler le nom du chirurgien, disant qu'il lui avait juré sur ce qu'il y a de plus sacré de garder le plus profond secret, de peur qu'il ne lui en mésarrive. "Or sus, tu fais bien", lui dit le roi, "car **si je savais le nom du chirurgien, je le ferais pendre**". **Il lui dit ensuite qu'il le chassait de sa musique** pour avoir pris un tel parti. Le capitaine des gardes qui suit le Roi jusque dans son appartement demande grâce pour lui, en représentant que le Sr Antonio avoit fait cela contant plaire à Sa Majesté.

Il eut toutes les peines du monde à l'obtenir, mais enfin le Roi céda à cette dernière raison, et le Sr Antonio a été musicien du Roi à la chapelle jusqu'à sa mort arrivée en 1740 à Montreuil dans la maison des italiens dont il est parlé à la page 103.<sup>40</sup>

Ainsi, la sentence pour le chirurgien ayant pratiqué l'opération de castration à Paris aurait été la mort par pendaison si son nom avait été révélé. Et pour le jeune Antonio ayant réclamé cette opération, la punition est l'exclusion de la musique de roi — elle ne sera finalement pas appliquée. On voit donc que, si elle est tolérée quand elle a lieu loin au-delà des Alpes, la pratique de la castration sur le sol français est extrêmement mal perçue, et même passible de peine de mort. Aucun chanteur français ne sera donc castré pour conserver sa voix au cours des 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles.

b - Une exception ? Le cas de Blaise Berthod

---

<sup>40</sup> BECHE, pp 94-95, cité par SAWKINS, Lionel, *The Brother Bêche*, pp 214-215. On a ici modernisé l'orthographe, séparé en paragraphe et souligné les sections importantes. Le texte original peut être trouvé en Annexe C.

Pourtant, on trouve étonnamment une exception à celà au 17<sup>ème</sup> siècle : le cas de Blaise Berthod (ou Bertaut, Berthault, ou encore Bertauld), dit *Berthod le Châtré* ou encore *Berthod l'Incommodé*. Une notice exhaustive peut être trouvée dans le *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII* de Jacques Szpirglas.<sup>41</sup> On résume ici l'essentiel, tout en détaillant et approfondissant quelques points.

Blaise Berthod est originaire du diocèse de Lyon, et apparaît pour la première fois dans le fichier Laborde le comme "*chantre ordinaire de la musique du Roy*"<sup>42</sup> [Louis XIII] en 1632, et est encore actif sous Louis XIV, présent par exemple en 1668 et 1670 dans les "*Etats des maistres, Sous maistres, Chantres, Chapelains, clerks et autres officiers de la Chapelle de Musique*" : "*Blaise Berthold [pour ses gages et nourriture pendant ledit semestre : 1670] [la somme de : 1668].. 450 livres tournois*", et également en 1677 dans la section "Dessus muets et cornets"<sup>43</sup>. Il est dit décédé dans les registres de 1678.<sup>44</sup> Ce qui nous intéresse particulièrement ici est sa réputation, la manière dont son chant était perçu et le répertoire qu'il a pu chanter.

Il est cité une fois par Marin Mersenne dans l'*Harmonie Universelle* :

*A sçavoir si le Son aigu est plus agréable et plus excellent que le grave... Et si l'on compare une excellente Basse, comme celle du sieur Moulinié, avec un excellent Dessus, **comme celui du sieur Bertaut**, tous deux Chantres de la Musique du Roi, l'on en trouvera qui prendront plus de plaisir à ouyr la Basse que le Dessus : quoy qu'il ne faille pas suivre le jugement ou le sentiment des hommes en cette matière, puis qu'il est inconstant comme leur humeur, et que la Basse plaist quelques davantage, et une autrefois le Dessus à un mesme auditeur, selon qu'il est différemment disposé.*<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> SZPIRGLAS, Jacques. *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII et des maisons princières (1610-1643)*. Classiques Garnier, Paris, 2021, volume 1, pp.192-200

<sup>42</sup> LABORDE, Léon de (1807-1869), Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien par le marquis Léon de Laborde, dit "Fichier Laborde", Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 12185, Notice du catalogue : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc11638z/cd0e1244>, cité dans la notice sur Blaise Berthod par Jacques Szpirglas, *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII*, p.192

<sup>43</sup> cité dans SZPIRGLAS, *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII*, p. 194

<sup>44</sup> SZPIRGLAS, *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII*, p. 194

<sup>45</sup> MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle. Livre premier de la nature et des propriétés du son, Proposition XXXI*, Paris, 1636, p. 72.

Autre témoignage de sa voix très appréciée de ses contemporains, Tristan l'Hermite lui dédie un poème de 29 pages dans sa *Lyre du sieur Tristan* en 1641<sup>46</sup>. Le seul titre indique la haute estime qu'il porte pour la voix de Berthod : il s'agit de "L'Orphée", l'insurpassable chanteur de la mythologie grecque. Il commence ainsi :

**L'ORPHÉE,**  
**A MONSIEUR BERTHOD**  
*Ordinaire de la Musique du Roi*

*Berthod personne illustre en cet âge barbare  
Ou l'Amy véritable est un trésor si rare ;  
Amy discret, fidelle, & digne de mon choix,  
De qui l'esprit éclate aussi bien que la voix,  
Et dont la merveilleuse & divine harmonie  
A d'un feu tout celeste eschaufé mon Génie.*

...

Ce texte suivi d'un second, plus court, aussi dédié à Berthod<sup>47</sup>, qui commence ainsi :

**A MONSIEUR BERTHOD**  
*allant voir*  
**MADAME LA DUCHESSE DE SAVOYE**  
*par commandement du Roy en 1639 lors que les  
habitants de Thury se furent revoltez contre son Altesse Royale.*

**STANCES.**  
*Va, Chantre aussi fameux que celui de la Thrace,  
Dessus des Monts de neige adoucir la disgrace  
De la soeur du plus digne & du plus grand des Rois.*

---

<sup>46</sup> L'HERMITE, Tristan (1601-1655), *La lyre du sieur Tristan*, A. Courbé (Paris), 1641, pp. 44-72. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YE-1232 ; Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb314972082>

<sup>47</sup> L'HERMITE, Tristan (1601-1655), *La lyre du sieur Tristan...* pp. 73-75.

*O faveur dans pareille ! ô gloire sans seconde !  
Que tu sois commandé pour employer ta voix  
A divertir les pleurs des plus beaux yeux du monde.*

*Sans doute tes beaux Airs, vont de cette Merveille  
Enchanter les ennuis aussi bien que l'oreille,  
Elle en perdra soudain tout facheux souvenir.  
Mais il faut que ta voix luy conte les Miracles  
Qui rendront memorable aux Siecles avenir  
Le bras qui doit briser tant de puissant obstacles.*

...

L'Hermite n'est pas le seul poète à louer Berthod en vers. Dans sa gazette en vers *La Muse historique*, Jean Loret mentionne souvent le chanteur (sans évoquer son statut de "châtré" cependant, mais uniquement sa belle et haute voix). On trouve la première mention de Blaise Berthod dans le tome II de la *Muse historique*<sup>48</sup>, suivi de quatre autres passages à son sujet. On en donne ici uniquement la teneur ; l'intégralité des passages est retranscrite en Annexe A :

- ❖ p. 74-75 : Une balle de pistolet a touché Berthod à la gorge et l'empêche temporairement de chanter ! Loret est particulièrement élogieux sur la voix de Berthod, il parle "*du plus agréable ramage, // et des plus ravissans acords // Qui soient jamais sortis d'un corps*" et jure : "*Mais que présentement je meure // S'il en fut jamais de meilleure [voix]// Et dont les célestes accens// Chatouillassent si bien les sens.*"
- ❖ p. 337 : Loret décrit une cérémonie à Montmartre à laquelle Berthod, "*dont [la] voix [vaut] un empire*", a pris part comme chantre.
- ❖ p. 480 : Un service est donné en l'honneur de feu Moulinier, à cette occasion, Loret parle en ces termes de la voix de Berthod

*Monsieur Berthod, doit être mis*

---

<sup>48</sup> LORET, Jean, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps : écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665). Tome 2*, P. Jannet, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30833395f>

*Au rang des susdites fémelles; [trois chanteuses dont Loret vient de faire l'éloge]*

*Car chantant doux et clair comm'elles*

*Certainement, tout auditeur*

*Pense et croid, de belle hauteur,*

*Entendant sa voix éclatante,*

*Que c'est une Vierge qui chante.*

- ❖ pp. 509-510 : Loret relate un concert de musique à l'église de la Mercy en l'honneur de la guérison du roi, mentionnant que "*Les Sieurs de la Barre et Bertaut, // Dont la voix éclate si haut, // Qu'on la tient, presque, sans égale, // Etoient de ce pieux Régale*"

Loret mentionne encore Berthod à cinq reprises dans le troisième tome de ses chroniques en vers<sup>49</sup> (mais plus du tout dans son quatrième tome) :

- ❖ p. 192 : Loret évoque rapidement le "*sieur Berthod, de la Muzique, // Admirable en l'Art harmonique*", pour parler de son neveu qui s'est fait "*Père de l'Oratoire*".
- ❖ pp. 193-194 : Ce passage est particulièrement intéressant car il suggère que Berthod est certes au service de la Chapelle, mais ne se cantonne pas à la musique sacrée, chantant aussi pour la chambre. Loret mentionne "*un concert admirable*" mais auquel Berthod n'a pas pu participer pour une cause inconnue. Il regrette cette absence et parle en ces termes : "*Hors-mis ce Chantre ravissant, // Mille et mille autres surpassant, // Dont nôtre Cour fait tant de conte, // Qui vaut, ce dit-on, à bon compte, // (Nonobstant sa légéreté) // Son pézant d'or, en vérité, // **Soit en Chambre, soit en Chapelle,** // Que Monsieur Berthod on apelle, // [...] Et sa voix ayant des apas // Que tout le plus beau Monde admire, // De tous fut trouvée à redire, // Et chacun regréta cent fois // Cette unique et charmante voix.*" On note également que Loret évoque la "*légéreté*" de Berthod, pique qu'il réaffirme au passage suivant. On

---

<sup>49</sup> LORET, Jean, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps : écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665). Tome 3*, P. Jannet, Paris. Source : Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30833395f>

a souvent dit que les castrats italiens étaient des amants prisés car “sans risques” pour leurs maîtresses : se pourrait-il que cela ait également été le cas de Blaise Berthod ?

- ❖ p. 342 : “*Berthod, dont la voix est si belle*” a introduit auprès du roi un inventeur d’une machine jouant de la musique, sorte d’épinette mécanique. Au passage, Loret évoque à nouveau le caractère prétendument “*non pas inconstant mais léger*” de Berthod : “*Cét Homme, de bonne cervelle, // Berthod, dont la voix est si belle, // Et, qu’à le voir, on peut juger // Non pas inconstant, mais léger, // Comme à luy, volontiers, on ouvre// Les plus importants Lieux du Louvre // Le présenta luy-mesme au Roy, // Qui (comme est dit) en bonne-foy, // Receut de la susdite affaire // Un plaisir extraordinaire, // Audit sieur Berthod témoignant // Qu’un Instrument si surprenant, // Réjouïssoit d’une manière // Toute rare et particulière.*” On remarque, à travers le passage que nous avons souligné, la considération dont jouit Blaise Berthod à la cour, autre indice de sa compétence comme chanteur (et courtisan).
- ❖ p. 477 : Loret relate la suite de cet épisode, un an plus tard, l’inventeur ayant amélioré son épinette mécanique. Il est à nouveau introduit par “*Berthod, dont la voix est si belle, // Pour cabinet et pour Chapelle*”. On retrouve ici la confirmation que Berthod chante pour le service religieux, mais également à la chambre.
- ❖ p. 544 : Berthod reçoit le bénéfice abbatial de Bois-Aubry (diocèse de Tours) à la suite du compositeur Jean Veillot, comme récompense de 40 ans de services à la musique du Roi : *Monsieur Berthod, de la Muzique, // Qui d’être bon amy se pique, Eut l’autre-jour, d’un Don Royal, // Un Bénéfice Abatial, // Et que du Bois-Aubry l’on nomme, // Que le sieur Veillot, illustre Homme, // Dans la Muzique très-sçavant, // Avoit possédé, cy-devant; // Berthod eut donc ce Bénéfice, // Pour avoir rendu bon service // Avec son admirable voix, // Prés de quarante ans à nos Rois. // Pluzieurs Gens à saint-Germain furent, // Qui ce Bénéfice coururent, // Mais un vain espoir les trompa, // Car le seul Berthod l’atrapa.*

Un autre témoignage particulièrement intéressant pour le but de ce travail, rapporté par Jacques Szpirglas, nous vient d'Annibal Gantez dans *L'Entretien des musiciens* sur les airs à boire et les airs d'amour :

*Il me semble que les Musiciens ne devoient chanter que des Airs à boire et laisser ceux d'Amour pour les filles, quis qu'elles ne vont que sous l'Estandard de Cupidon comme nous autres soubz celuy de Bacchus... On dit pourtant que Monsieur Boesset qui est excellent en toutes ses oeuvres il n'en fait pourtant point à boire, De quoy ne se faut pas estonner (cher Amy) Car s'il avoir cete qualité il seroit parfait, et vous sçavez que, Nemo perfecto nisi solus Deus. Toutefois il faut confesser que Monsieur Moulinier fait bien tous les deux, puis que nous avons des Airs de sa façon de l'une et de l'autre espèce qui ne se peuvent pas imiter. **Ceux de Monsieur Lambert ne sont pas mauvais**, puis qu'ils ont l'adveu des Dames de Paris, et **lesquels Monsieur Bertaut chante de si bon cœur.**<sup>50</sup>*

Cet intérêt pour les airs de Michel Lambert conforte les dires de Loret selon lesquels Blaise Berthod chantait à la chapelle mais se prêtait également à la musique de chambre, chantant par exemple des airs de cour, au vu de cet écrit de Gantez.

Le chroniqueur Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692) le mentionne aussi de nombreuses fois dans ses *Historiettes*, mais surtout en sa qualité d'homme castré. Par ordre d'apparition chronologiques dans ses mémoires, on trouve les mentions suivantes :

- ❖ [parlant d'un tiers] *Berthod le châtré, de la musique du Roi, m'a juré qu'il l'avoit vu auprès de Lyon en un lieu où il y avoit bonne compagnie.*<sup>51</sup>
- ❖ [parlant d'un certain Monsieur Torrè] *La Rivière, aujourd'hui M. de Langres, dînant une lois chez M. d'Emery, comme on fut venu à parler de musique dit,*

---

<sup>50</sup> Gantez, 1643, pp. 287-290, cité par SZPIRGLAS, *Dictionnaire des musiciens...* p. 197

<sup>51</sup> Tallemant des Réaux, Gédéon (1619-1692), *Les historiettes de Tallemant Des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle. Tome 2 / publiés par MM. Monmerqué, de Chateaugiron et Taschereau, A. Levavasseur, 1834-1835, Paris, p. 36 ; Source : Bibliothèque nationale de France ; Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb314302816>*

*prenant Toré pour Berthod le châtré, « Vraiment, il nous sied bien de parler de cela devant M. Berthod. » Tore ressemble à un gros châtré, et il n'a point d'enfants.*<sup>52</sup>

- ❖ [parlant d'un **autre** Bertaut, souvent confondu avec le musiciens qui nous intéresse ici. Explique l'origine du surnom d'*Incommodé*.] *Il ne manque pas d'esprit; mais il est ennuyeux en diable et plein de vanité. Par malheur pour lui, il y a un des principaux musiciens de la chapelle nommé aussi Bertaut. Pour les distinguer, on appeloit celui-ci Bertaut l'incommode, et l'autre-Bertaut l'incommodé, parce qu'il est châtré. On appeloit ainsi tous les châtrés de ces comédies en musique que le cardinal Mazarin faisoit jouer. Feu madame de Longueville s'avisa la première, ne voulant pas prononcer le mot de châtré, de dire cet incommodé en montrant un châtré qui chantoit fort bien, et qui vint à la cour du temps du cardinal de Richelieu. « Mon Dieu, disoit-elle à mademoiselle de Senecterre, que cet incommodé chante bien ».*<sup>53 54</sup>
- ❖ *En ce temps-là [à la mort de Louis XIII], Bertaut l'Incommodé revint de Suède, et rapporta que [Jacques Carpentier de] Marigny étoit fort bien avec la reine de Suède.*<sup>55</sup>

Il semble en lisant ces témoignages que peu de doutes subsistent sur l'état de *castrat* de Berthod. En commençant les recherches à son sujet, on voulait chercher à comprendre s'il était réellement castré ou bien *pris pour un castrat* du fait d'une voix aiguë de *dessus mué* — après tout, il est rangé à plusieurs reprises dans la catégorie "*dessus mués et cornets*" dans les registres de la musique du roi (voir plus haut). Après ces recherches, il apparaît qu'il était probablement bien castré, même si les récits de Tallemant sont à prendre avec précaution, Berthod en tant que "châtré" étant un personnage pratique pour raconter des anecdotes amusantes mais dont la réalité est peut-être douteuse. On peut ajouter cependant deux indices sur la thèse du *castrat* : d'une part, Berthod était originaire du diocèse Lyon, ville située loin de Paris et dans laquelle l'influence de la culture italienne était bien plus forte. Cette

---

<sup>52</sup> Tallemant des Réaux, Gédéon (1619-1692), *Les historiettes...* Tome 3, p.124 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31570c>

<sup>53</sup> Tallemant des Réaux, Gédéon (1619-1692), *Les historiettes...* Tome 3, pp. 176-177

<sup>54</sup> Une anecdote croustillante quant à cette confusion est relatée au paragraphe suivant, mais elle nous éloigne trop du sujet pour être racontée ici. On ne résiste cependant pas à présenter le passage intégral en Annexe B, pour le lecteur curieux.

<sup>55</sup> Tallemant des Réaux, Gédéon (1619-1692), *Les historiettes...* Tome 4, p. 262

influence pourrait expliquer d'avoir eu recours à *l'opération* sur un jeune garçon à la voix prometteuse. Autre argument, Berthod s'éteint en 1677, soit juste avant le début des campagnes de recrutement de castrats en Italie pour la musique du roi en 1679. Cette date a d'autres raisons conjoncturelles<sup>56</sup>, mais le décès du castrat Blaise Berthod, dont la voix plaisait tant, pourrait avoir été une raison de plus d'aller en Italie lui chercher des remplaçants.

### c - Autres hommes ayant chanté le dessus pour la musique du roi

Blaise Berthod fait donc figure d'exception en tant que chanteur castré français, et il ne fait pas de doute que sa voix a été grandement appréciée pendant les quarante années de son activité de chantre. Il était cependant catégorisé dans les registres parmi les "dessus mués" (par exemple en 1677 juste avant son décès, voir plus haut au début de la partie b.), et on a vu plus haut que cette tessiture est mentionnée au moins depuis 1595. Si, au 18<sup>ème</sup> siècle parmi les adultes du pupitre de dessus, les castrats sont majoritaires par rapport aux faussets, c'était plutôt l'inverse au 17<sup>ème</sup> avec uniquement Berthod et Bagniera comme castrats jusqu'en 1679. On peut donc se demander qui étaient les prédécesseurs, successeurs et potentiellement collègues de Blaise Berthod dans le pupitre de dessus pour compléter les pages.

Pour ce qui est des prédécesseurs, on dispose à ce jour de peu d'informations sur les dessus mués pendant la première partie du 17<sup>ème</sup> siècle. On peut espérer que la réhabilitation de cette tessiture permettra de faire avancer la recherche sur ce sujet.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Notamment, en 1679, de l'eau a coulé sous les ponts depuis l'époque de Mazarin et sa tentative d'*italianisation* de la Cour. Maintenant, le roi Louis XIV n'a plus besoin de se démarquer de la politique et des goûts du régent et peut affirmer ses propres goûts musicaux, notamment sa préférence de la voix des castrats sur celles des enfants pour chanter le dessus à la Chapelle Royale. Voir par exemple BARBIER, Patrick, *La Maison des Italiens*, Grasset, Paris, 2014.

<sup>57</sup> Voir la partie *Conclusion et ouverture*.

Concernant ses collègues, sa notice *Wikipédia* indique qu'il "avait pour confrères Claude Le Gros, Jean-Louis Tiphaine et Louis Charpentier."<sup>58</sup> Ce dernier n'est pas mentionné dans les registres des *Etats de la France*, et Jean-Louis Tiphaine est quant à lui classé non parmi les dessus mais dans les basses chantantes lors des comptes de 1692, 1694, 1697 et 1698.<sup>59</sup> Claude Le Gros quant à lui est cité en 1652 : "Claude Le Gros Musicien, pour enseigner à chanter aux Pages de la grande Escurie", de même en 1653 et 1657.<sup>60</sup> Il est ensuite cité chez les hautes-contres lors des comptes de 1674, 1676, 1677, 1682<sup>61</sup>, mentionnant au passage qu'il sert depuis 1648. **En 1685 et 1688, il est répertorié parmi les Dessus muez et cornets.**<sup>62</sup> A partir de 1692 (également en 1694, dernière mention de son nom), pour ce qui concerne la musique de la Chapelle, il est placé parmi les "Anciens Musiciens, que le Roy a dispensé de servir, & qui touchent leurs gages, comme s'ils faisoient actuellement le service"<sup>63</sup>. Il chante cependant encore pour la Musique de la Chambre, dans laquelle il a une charge de Basse-taille en 1692 et 1694 **mais le compte de 1694 précise : "C'est un bas dessus"**.<sup>64</sup> Il n'est donc pas à exclure qu'il ait chanté en chœur parmi les haute-contres en faisant un usage extensif de sa voix de fausset, comme le ferait un contre-ténor aujourd'hui — ce qui va dans le sens des suggestions d'Andrew Parrott à ce sujet, évoquées en partie I.1.<sup>65</sup>

<sup>58</sup> Page Wikipédia de Blaise Berthod, assez fournie et même recommandée dans la notice de SZPIRGLAS. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Blaise\\_Berthod](https://fr.wikipedia.org/wiki/Blaise_Berthod) consultée le 02/02/2024. La source pour l'affirmation concernant les confrères de Berthod est : SMITH, Anthea. « Charpentier's music at court : the singers and instrumentalists of the Chapelle royale, 1663-1683 and beyond », *New perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, ed. Shirley Thompson, Farnham : Ashgate Publishing, 2010, pp. 133-160, table 6.1.

<sup>59</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, respectivement pp. 186, 199, 212, 228.

<sup>60</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, respectivement pp. 80, 85, 94.

<sup>61</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, pp. 123, 128, 133, 157

<sup>62</sup> BENOIT, Marcelle. *Musiques de cour, 1661-1733: chapelle, chambre, écurie*. Editions A. et J. Picard, Paris, 1971, pp. 98, 112 : aux semestres de juillet, les *Dessus muez et cornet* sont : Jean Gaye (chantre), Robert Masselin (cornet et serpent) et Claude Legros (chantre).

<sup>63</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, pp. 187, 200

<sup>64</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, pp. 189, 201

<sup>65</sup> voir PAROTT, Andrew, dans *Falsetto and the French...* : "Most of what has been said above is concerned with solo singing. Choral practice is less well documented, but the broad definition of any voice-type may generally be assumed to apply in both contexts. With choral singing, however, the 'defect' of switching registers is more easily disguised, particularly in the case of an inner part and especially within a large chorus. It is also true that, following the dictates of good part-writing and chordal spacing, a choral alto line may frequently inhabit a higher tessitura than the corresponding solo writing. In such circumstances it is therefore entirely possible that a choral haute-contre singer might commonly have felt at liberty to shift into falsetto (head voice or otherwise) for high-lying passages. Although this is, of course, entirely conjectural, it is interesting to learn (from Lalande, 2/1787) that comparable expedients were not unknown : nous... avons beaucoup [de castrats] à Paris parmi les chanteuses des chœurs ; on les met souvent à l'unisson des hautes-contres, mais on ne les

Une source précieuse pour le milieu de ce siècle réside dans les livrets de ballets et d'opéras de Lully, qui mentionnent souvent les noms des interprètes. On peut à partir de cela, en comparant avec les partitions, voir quel type de rôle et dans quel ambitus pouvaient chanter ces dessus mués. On retrouve le nom de Claude Le Gros dans au moins huit livrets sur une période de 14 ans, de 1655 à 1669<sup>66</sup>. On a vu plus haut que Le Gros servait depuis 1648, donc depuis sept ans en 1655 et depuis 21 ans en 1669, il est donc certain qu'il ne s'agit pas d'un page. Il s'agit, par ordre chronologique, des :

- ❖ Ballet Royal des Plaisirs (1655)
- ❖ Les plaisirs toulé (1657, 1661)
- ❖ Ballet royal de la Raillerie (1659)
- ❖ Ballet royal de l'Impatience (1661)
- ❖ Les Amours deguisez (1664)
- ❖ Les Plaisirs de l'isle enchantée (1664)
- ❖ Ballet des Muses (1666)
- ❖ Ballet Royal de Flore (1669)

On détaille ici un peu plus l'analyse du **Ballet des Muses (1666)**<sup>67 68</sup> :

- ❖ Au début (p. 5 du livret) un chœur des Muses composé de :  
*“Les neuf Soeurs. // Muses Chantantes. Messieurs le Gros, Fernon l'ainé, Fernon le jeune, Lange, Cottureau, S. Jean & Busseguin Pages de la Musique de la Chambre. Auger, & Luden Pages de la Chapelle. // Les Sept Arts. Messieurs Hedouïn, d'Estival, Gingan, Blondel, Rebel, Magnan & Gaye.”*
- ❖ Plus tard (p. 22 du livret), un chœur de bergers composé de :  
*“Huit Bergers chantants. // Messieurs d'Estival, Hedouïn, Gingan, Blondel, Magnan, Gaye, Busseguin, & Auger Pages. // Huit bergères chantantes. //*

---

fait jamais chanter seules”. Claude Le Gros pourrait donc avoir été dans une situation semblable : un faussetiste bas-dessus qui chantait la haute-contre.

<sup>66</sup> catalogue de la BnF consulté le 15/02/2024, [https://data.bnf.fr/fr/14842780/claude\\_le\\_gros/](https://data.bnf.fr/fr/14842780/claude_le_gros/)

<sup>67</sup> Isaac de Benserade & Molière [librettistes], *Ballet des Muses . Dansé par Sa Majesté à son chasteau de S. Germain en Laye le 2. decembre 1666*, A Paris, par Robert Ballard, 1666 ; notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30085082d>

<sup>68</sup> Lully, Jean-Baptiste (1632-1687), *Ballet // des Muses. // dansé devant le Roy a // St Germain en Laye en 1666 // Fait par Mr de Lulli Surintend.t // de la Musique de la Chambre*, manuscrit de 1690 ; notice d'oeuvre : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb148121420> ; source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES F-521

Messieurs le Gros, Fernon l'aisné, Fernon le jeune, Rebel, Cottereau, Lange, & S. Jean, & Luden Pages.”

et alterne avec un berger (haute-contre) chanté par “*Mr. Fernon seul*” (p. 49 de la partition du Ballet, et p. 19 du livret)

- ❖ Le Gros chante le rôle du Satyre (p. 34 du livret, pp. 82-83 de la partition où on voit “*m<sup>r</sup> le gros*” écrit sous le nom du rôle “*Le Satyre*”) qui est une partie de haute-contre, assez à l’aise dans l’aigu comme on peut le voir dans l’extrait de la partition ci-dessous, mais indubitablement une partie de haute-contre néanmoins, ce qui corrobore sa charge décrite plus haut dans les *États de la France*.



- ❖ On peut noter qu’un certain Noblet chante une partie de *berger* en ut 2, ce qui est plutôt une clé de bas-dessus, bien que la tessiture de l’air ne soit pas plus étendue que celle de Le Gros dans le Satyre (uniquement un rapide si aigu dans le double) — p. 40 du livret, p. 95-96 de la partition, avec un double écrit pour le second couplet, voir l’incipit ci-dessous.



On peut donc conclure concernant Claude Le Gros qu’il s’agirait plutôt d’une haute-contre et non d’un collègue de Berthod dans les *dessus*, bien qu’il ait semblé à l’aise dans les aigus au point d’être considéré parfois comme un “bas-dessus”, et

ait pu faire un usage extensif de sa voix de tête pour chanter la haute-contre en chœur.

Un travail similaire de compilation et de comparaison des livrets avec les partitions peut être fait pour les autres ballets et opéras de la liste ci-dessus (et même sur la **totalité** des livrets et partitions correspondantes de Lully pour déceler la présence de faussets).

Pour ce qui est des successeurs de Berthod, sa notice Wikipédia indique que “le chanteur Jean Gaye lui succède dès janvier 1677” à la Chapelle, mais en tant que haute-taille à en croire les *Etats de la France*<sup>69</sup> — on l’a également vu apparaître ci-dessus dans les chœurs des ballets et opéras de Lully, 10 ans plus tôt, dans les parties masculines attribuées à des basses ou hautes tailles. Il est cependant également mentionné comme dessus mué dans sa notice dans le *Dictionnaire de l’Opéra de Paris sous l’Ancien Régime (1669-1791)* :

*“En 1682, il obtient la charge de valet de chambre de la dauphine qu’il cumule avec celle de chantre de la Chapelle du roi qu’il détient depuis 1675 – où il chante le premier semestre parmi les tailles et le deuxième semestre en tant que « dessus mué » (voix de fausset) – et celle de musicien ordinaire de la Chambre qu’il possède depuis 1678.”<sup>70</sup>*

A cette époque, les charges correspondent encore assez bien avec la tessiture effective (ce qui ne sera plus toujours le cas plus tard au 18<sup>ème</sup> siècle), et on peut donc supposer que cette charge de dessus mué correspond *en effet* à un rôle de dessus mué sur les semestres en question. Ainsi, il est possible que certains chanteurs, normalement plutôt tailles ou basses (ou haute-contre dans le cas de Le

---

<sup>69</sup> Etats de la France, Il apparaît comme “*Jean Gaye, voix de Concordant*” en 1676 (p. 128), 1677 (p. 133), 1678 (p. 139), 1680 (p. 145) 1682 (p. 151), 1683 (p. 157), puis est rangé parmi les basses en 1692 (p. 189), 1694 (p. 201), mais il est plus tard précisé que “*C’est un Hautetaille*” en 1697, 1698, 1699 (pp. 215, 231, 242, 246), tout en indiquant qu’il sert depuis 1666 (p. 227). Autre exemple, il chante les rôles de Tirsis et de “*l’esclave Turc qui chante*” dans le *Ballet des Muses* (pp. 39 et 41) du livret qui sont des rôles de taille. Il apparaît cependant parmi les “*Dessus muez et cornets*” aux semestres de juillet 1685, 1688 [pp. 98, 112 dans BENOIT, Marcelle. *Musiques de cour, 1661-1733: chapelle, chambre, écurie*. Editions A. et J. Picard, Paris, 1971]

<sup>70</sup> BOUISSOU, Sylvie, DENÉCHEAU, Pascal, et MARCHAL-NINOSQUE, France. *Dictionnaire de l’Opéra de Paris sous l’Ancien Régime (1669-1791)*. Classiques Garnier, Paris, 2019, pp. 806-807

Gros) aient été suffisamment à l'aise avec l'utilisation de leur voix de tête pour avoir pu aussi, de temps en temps, prêter main forte au pupitre de dessus.

La fin du 17<sup>ème</sup> siècle est mieux documentée sur le sujet des dessus-mués, les *Etats de la France* mentionnant clairement les *Messieurs* chantant le dessus à partir du 1694.<sup>71</sup> On peut émettre l'hypothèse que le fait d'avoir des hommes pour chanter le dessus s'est *démocratisé* ou *banalisé* depuis l'arrivée des castrats en 1679, alors qu'auparavant ils étaient plus exceptionnels (par exemple en 1642 et 1653, "*un dessus mué*" pour la musique de la Chambre). En 1694, les *Etats de la France* listent, précédés de leur année d'entrée, et en plus de "*Six Pages, pour la Musique*" :

*"Dessus de voix. Messieurs.*

1675. Antonio Baniera. [castrat]

1676. Florentin Aubert. [dessus mué]

1680. Antoine Favalli. [castrat]

1680. Thomas Carli. [castrat]

1680. Joseph Nardi. [castrat]

1683. Paul Thôvier de Gabel. [dessus mué ?]

1686. Jean Simon du Fay. [dessus mué]

1691. François Blouquier. [dessus mué]"

Concernant les dessus mués de cette liste (et plus tard sur Armand Rochet arrivant en 1701), on ne sait aujourd'hui presque rien<sup>72</sup> hormis leur mention dans les *Etats*, à l'exception de François Blouquier, qui semble avoir été un musicien reconnu et avec une carrière longue et fournie.

#### d - Le cas de François Blouquier

Sur le dessus-mué François Blouquier, on dispose d'une notice dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, citée en partie ci-après :

---

<sup>71</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, p. 197

<sup>72</sup> cependant, voir plus bas en partie II.2.b. pour quelques informations sur Florentin Aubert.

**“Blouquier, François**

**Var. : Bluquet, Bluquier.**

Av. 1673 – 9 février 1757. Chanteur, copiste de musique, garde de la bibliothèque du roi et maître de musique de l'ARM [Académie Royale de Musique].

Il chante à la Chapelle royale dans le pupitre de dessus, en voix de fausset, et dans celui de basse-contre de 1691 à 1757. Le 21 juillet 1710, il obtient du roi une pension de 300 livres passant à 500 à partir 30 juillet 1715 en considération de ses services. Après le renvoi de Louis de Lacoste, il remplace ce dernier au poste de maître de musique de l'ARM pour un salaire annuel de 1 000 livres à partir du 7 juillet 1717. Il ne reste que peu de temps au service de l'institution car son poste est donné à André Campra dès l'année suivante. En mars 1723, Blouquier obtient que sa pension de musicien du roi soit reversée à parts égales entre sa femme Élisabeth Le Vasseur et sa fille, Élisabeth-Anne-Françoise. En 1726, 1727 et 1730, il reçoit une gratification pour avoir fait répéter les rôles des demoiselles de la Musique du roi pour les Concerts de la reine. À partir du 1er janvier 1729, il est nommé maître de chant des demoiselles de la Chambre pour des appointements annuels de 1 200 livres. Lorsque décède Jacques d'Estival, en juin 1733, il rachète la survivance de sa charge de chantre de la Chapelle. En 1738, il est copiste de la Chambre puis, à la mort de Jean-Louis Le Noble, est nommé garde de la Bibliothèque du roi, fonction qu'il conserve jusqu'à sa mort, le 9 février 1757. Son fils, Claude-Alexis, commis au Ministère de la guerre, bien que non musicien, est alors nommé bibliothécaire de la Chapelle par M. de Vauréal, évêque de Rennes, en raison des services rendus par son père.<sup>73</sup>

Fait intéressant sur ce chanteur, Marc-Antoine Charpentier indique plusieurs fois explicitement son nom dans ses *manuscrits autographes* entre 1688 et 1695, ce qui nous permet de nous faire une idée aujourd'hui de sa voix en termes de hauteur

---

<sup>73</sup> BOUISSOU, Sylvie, DENÉCHEAU, Pascal, et MARCHAL-NINOSQUE, France. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. Classiques Garnier, Paris, 2019, pp. 495-496

et d'ambitus. Outre les deux pièces écrites pour lui et éditées en partie III.1.a., son nom apparaît également pour un récit dans le *Magnificat* du volume 9 des manuscrits autographes de Charpentier, dont on donne le fac similé en annexe D.<sup>74</sup> On peut voir ci-dessous, après “Pr[emier] dessus”, le nom de *Bluquet* (une des orthographes de son nom), avec l’écriture de Charpentier, mais une encre différente (probablement un ajout plus tardif, ce recueil correspondant aux années 1688-1690 alors que François Blouquier n’entre à la Chapelle qu’en 1691).



Au vu de ces parties attribuées par Charpentier, et même en considérant un diapason bas à Paris à ce moment (de l'ordre de A=392 Hz), Blouquier devait avoir une voix qu'on qualifierait aujourd'hui de mezzo-soprano, devant être capable d'aller sans difficulté au sol aigu (dans le solo du *Magnificat*), et avec une bonne agilité pour négocier élégamment les passages en double-croches. L'une des deux autres pièces sur lesquelles figure son nom est un trio avec les deux castrats “Mr [Antonio] Favalli” et “Mr Tomasso [Carli]”, tous deux écrits en clé de sol 2, dans laquelle il chante la troisième partie, écrite en clé d'ut 1. C'est donc plutôt une partie de bas-dessus, évoluant généralement dans une tessiture plus grave au long de cette pièce, mais avec des passages à des hauteurs similaires à celles de ses deux collègues castrats dans cette pièce, au moment des entrées en imitation sur mi aigu aux mesures 6-8 et 63-65 de la transcription. On trouve un *Domine salvum fac regem* en trio avec cette même formation à la dernière page du volume 10 des manuscrits autographes (de 1691-1692, au moment de l'arrivée de Blouquier), mais sans préciser le nom des interprètes. On peut imaginer que François Blouquier ou

<sup>74</sup> [Mélanges autographes : volume 9] (manuscrit autographe) / Marc-Antoine Charpentier, 1688-1690 ; source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM1-259 (9), f. 10v., 11r.

un autre dessus mué ait pu chanter la partie de bas-dessus en ut 1, et deux collègues castrats les deux parties de dessus en clé de sol 2 (voir l'incipit ci-dessous).



Sa notice dans le *Dictionnaire de l'Opéra* mentionne qu'il chante également en basse-contre, mais il n'apparaît avec cette charge qu'à deux endroits dans les *Etats de la France*, semestres de janvier en 1722 et en 1727, et est classé dans les dessus sur les semestres de juillet de ces deux années. Dans les *Etats* de 1694, 1697, 1698, 1699, 1702, 1712, puis 1736 et 1749, il est classé uniquement parmi les "Hauts & bas dessus, Messieurs". Qu'en est-il alors de cette mention parmi les basses contres en 1722 et 1727 ? On note qu'au même moment Jacques Tiphaine est classé sur les semestres janvier et 1722 de 1727 parmi les "dessus muets et cornets" alors qu'aux semestres de juillet de ces années respectives il est parmi les basses chantantes<sup>75</sup> (poste qu'il occupe depuis 1681 comme cela est mentionné dans les *Etats* de 1692 et de 1699<sup>76</sup> — alors sous le nom de Jâque Tiphaine ou Typhaine).

De cette "inversion" entre de tessitures, on peut tirer deux hypothèses. La première, qui est peut-être la plus probable ici, est que le nom des charges commence à être disjoint de la fonction réelle à partir du règne de Louis XV. Il est donc possible que Blouquier ait eu une charge de *basse taille* alors qu'il a chanté réellement en dessus sur les semestres en question. L'autre hypothèse, comme vu plus haut avec Jean Gaye ou Claude Le Gros, est qu'il était possible pour une taille ou une basse maîtrisant le falsetto d'aller chanter parmi les dessus en cas de besoin

<sup>75</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, pp. 312, 314, 325, 327

<sup>76</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...*, pp.186, 224

pour un semestre, et que inversement Blouquier a pu chanter parfois en basse-contre en fonction des besoins du moment.

En conclusion, François Blouquier a chanté pour la musique du roi pendant 66 ans, soit une longévité exceptionnelle, tout en occupant plusieurs postes témoignant de la reconnaissance de ses compétences musicales : maître de musique de l'Académie Royale de Musique avant André Campra, maître de chant des demoiselles de la Chambre, garde de la Bibliothèque du roi. Cette variété montre également la circulation alors à l'œuvre parmi les musiciens à la Cour, avec un chantré qui ne se cantonne pas à la Chapelle mais peut occuper des postes dans des institutions variées. En outre, Youri Carbonnier souligne qu'il est "*régulièrement bénéficiaire des gages et appointements de ses collègues décédés, ou dépositaire de sommes à distribuer*"<sup>77</sup>. Enfin, et c'est un point important, on peut noter que les noms d'interprètes sont assez rares dans les manuscrits autographes de M.A. Charpentier. Par exemple dans le volume 10 pour 1691-1692, seul six noms de musiciens sont explicités<sup>78</sup>, et Blouquier est le seul chanteur mentionné pour une partie de dessus. On peut donc supposer que le jeune chantré bénéficiait alors d'une confiance particulière de la part de Charpentier pour interpréter ses œuvres et y tenir des parties solistes, gage supplémentaire que ses qualités musicales étaient appréciées.

## 2) Quelle place pour les dessus mués au 18<sup>ème</sup> siècle ?

A partir de 1679, le recrutement de castrats en Italie va diminuer le besoin en dessus mués pour la Chapelle Royale. Quelle place leur reste-t-il ? L'arrivée des musiciens italiens ne semble pas perturber la carrière de François Blouquier<sup>79</sup>, qui commence à la Chapelle Royale en 1691 soit après 12 ans de présence italienne, et poursuit longtemps au 18<sup>ème</sup> siècle dans diverses charges. Qu'en est-il de ses collègues et successeurs ?

---

<sup>77</sup> CARBONNIER, Youri, *Les voix de dessus à la Chapelle royale au XVIII<sup>ème</sup> siècle...* déjà cité, p. 255

<sup>78</sup> Il s'agit de Jean Converset, violoniste, Pierre Marchand, violoniste, Benoît-Hyacinthe Ribon, haute-contre, Pierre Beaupuy, basse, Jean Dun, basse, et enfin François Blouquier, dessus mué.

<sup>79</sup> voir partie II.1.d.

## a - Les dessus mués à la Chapelle Royale au 18<sup>ème</sup> siècle

La présence des dessus-mués à la Chapelle Royale est mieux documentée pour le 18<sup>ème</sup> siècle, et a été étudié récemment par Youri Carbonnier dans son article sur les dessus à la Chapelle Royale<sup>80</sup>, duquel est extrait la table présentée en partie I.3, répertoriant les informations importantes sur les dix dessus-mués en activité tout au long du 18<sup>ème</sup> siècle. On peut ajouter le nom de Joseph Borel de Miracle trouvé par Sawkins dans le catalogue Lalande évoqué en partie I.3, ainsi que Paul Thôvier de Gabel qui est classé parmi les “*Haut & bas dessus, Messieurs*” dans les *États* de 1692, 1694, 1697, 1698 et 1699<sup>81</sup>, et en service depuis 1683 d’après les *États de la France*.

La recherche a encore avancé depuis la publication de l’article de Youri Carbonnier en 2019, avec l’ajout des biographies de plusieurs de ces dessus-muets dans *Musefrem*, la base de données prosopographique des musiciens d’Église en 1790, développée par le Centre de Musique Baroque de Versailles sur portail PHILIDOR, *Portail de ressources numériques du pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles*.<sup>82</sup> Une recherche avec le mot clé “fausset” permet désormais de trouver les biographies de quatre dessus mués du 18<sup>ème</sup> siècle, reconstruites à partir de divers écrits — registres comme les *États*, actes notariés, correspondances, etc.<sup>83</sup> On les reproduits ici en partie, en mettant en avant les aspects concernant leurs vie de musiciens :

### “**BUCQUET, Jacques Louis** (1744-1805)

Né à Évreux, où il a probablement reçu sa formation, Jacques Louis BUCQUET fait carrière à Versailles où il chante le fausset durant une décennie au sein de la Musique du roi. Après une éclipse, on le retrouve à Mantes-la-Jolie, où il obtient son divorce, puis, dix ans plus tard, à Conches-en-Ouche qui accueille son décès.”<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> CARBONNIER, Youri, *Les voix de dessus à la Chapelle royale au XVIII<sup>ème</sup> siècle...*

<sup>81</sup> KOCEVAR, *Etats de la France...* ; respectivement pp. 185, 197, 210, 226 et 242.

<sup>82</sup> site <https://philidor.cmbv.fr/> consulté pour la dernière fois le 20/02/2024

<sup>83</sup> lien exact de la recherche, consulté pour la dernière fois le 20/02/2024 : [https://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790/Notices/\(searchHere\)/fausset](https://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790/Notices/(searchHere)/fausset)

<sup>84</sup> <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-443366> mise à jour le 27/06/2021, consultée le 20/02/2024,

### “NIHOUL, Jean Joseph Lambert (1746-1805?)

Arrivé de la principauté épiscopale de Liège, Jean Joseph Lambert NIHOUL, qui chante le dessus avec la technique du fausset, se fait d'abord connaître au Concert spirituel, à Paris [*il y chante une vingtaine de fois, avec succès, soit des airs italiens, soit le Stabat mater de Pergolèse (avec Louis Auguste RICHER<sup>85</sup> en mars-avril 1777)*], avant de servir quelques années à la Musique du roi, à Versailles. Disparu des listes à partir de 1783, il n'apparaît plus que lors de son divorce en 1794. Un individu homonyme meurt à Amsterdam en 1805, mais l'identification n'est pas certaine.<sup>86</sup>

### “PUSSENEAU, Pierre Nicolas (1739-1832)

Natif d'Orléans où il a été formé au sein de la psalette de la cathédrale, le fausset Pierre Nicolas PUSSENEAU a fait carrière à la Musique du roi durant trois décennies, avant de se reconvertir dans des emplois de bureau. Il retrouve néanmoins sa place d'avertisseur de la musique de la Chapelle du roi lors de la Restauration, avant de regagner Versailles pour y finir ses jours.”<sup>87</sup>

### “MURGEON, François Gilbert (1754-1835)

Né au Quesnoy, François Gilbert MURGEON débute sa carrière comme enfant de chœur de la collégiale Saint-Pierre de Lille d'où il sort à l'âge de 18 ans. On le retrouve quelques années plus tard à Paris : il est

---

<sup>85</sup> Il semble que Louis-Auguste Richer ait cependant interprété la partie de soprano du Stabat Mater de Pergolèse une octave en dessous, en tessiture de taille, si l'on en croit cet éloge du Mercure de France en 1765 selon lequel il "*a conservé la faculté de chanter le dessus sans l'aigreur du fausset, sans l'aridité des voix conservées contre l'ordre de la nature*". À moins qu'il ne s'agisse de dire que sa voix de tête est restée belle (Richer a connu beaucoup de succès en tant que dessus lorsqu'il servait comme page à la Chapelle) et n'a pas l'aigreur des falsettistes médiocres du milieu du siècle ? La biographie de Louis Auguste Richer est également disponible dans la base de donnée *Musefrem*. On en donne ici le résumé : "**RICHER, Louis Auguste (1740-1819)** : Né à Versailles, Louis Auguste RICHER est le troisième fils d'un couple de musiciens du roi. Sa voix exceptionnelle lui permet d'être reçu parmi les pages de la Musique de la Chapelle du roi, durant 8 ans. Il se fait ensuite entendre au Concert spirituel et est reconnu comme un professeur de chant remarquable. D'abord au service des Condé, il obtient la survivance de la charge de maître de musique des Enfants de France. Engagé au Conservatoire de musique dès sa création, il y a enseigné le chant durant deux décennies. Il s'éteint à Paris en 1819." <http://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-500293> mise à jour le 05/10/2021, consultée le 20/02/2024

<sup>86</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-612482> mise à jour le 22/02/2022, consultée le 20/02/2024

<sup>87</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-442980> mise à jour le 29/04/2021, consultée le 20/02/2024

qualifié de musicien lors de son mariage en 1778 et chante à la comédie italienne la même année, puis au Concert spirituel où sa voix de dessus lui permet de briller dans le *Stabat mater* de Pergolèse. En 1784, il est recruté à Versailles par la Musique du roi, comme fausset. Dès la chute de la monarchie, il retourne à Paris où se déroule le reste de sa carrière, à la Chapelle impériale à partir de 1807, puis à la Chapelle royale, après une courte interruption, jusqu'en 1826. Il fait partie du pupitre des deuxièmes dessus. Entre-temps, il chante également à l'Opéra, parmi les tailles du chœur. Devenu veuf à 65 ans, il convole à 73 ans avec une femme ayant la moitié de son âge, qu'il laisse veuve et chargée d'une fille huit ans plus tard."<sup>88</sup>

On retrouve le nom de François Murgeon écrit au crayon à papier sur de nombreuses parties séparées de la Chapelle Royale<sup>89</sup>, surtout dans des motets de François Giroust, comme on peut par exemple le voir ci-dessous sur la partie de *soprano primo* du chœur du troisième mouvement du *Quemadmodum* de ce compositeur.<sup>90</sup>



L'utilité de ces parties séparées des motets de Giroust pour connaître les parties chantées par chacun est également relevée par Yuri Carbonnier :

<sup>88</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-484181> mise à jour le 23/04/2022, consultée le 20/02/2024

<sup>89</sup> On trouve de nombreuses mentions de Murgeon comme interprète sur Gallica: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22Murgeon%22%29&lang=fr&suggest=0>

<sup>90</sup> Giroust, François (1737-1799), *Quemadmodum*, 1775-1787 ; notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39692332f> ; source : Bibliothèque nationale de France, département Musique, H-627 (bis a-Ee), Les folios ne sont pas numérotés mais la page avec le nom de Murgeon correspond à la vue 103 sur 114.

“Les parties séparées de certains motets de Giroust se révèlent à nouveau fort utiles pour la connaissance de l’activité réelle de chacun : plusieurs portent en effet les noms des chanteurs à qui elles sont destinées. Ainsi, par exemple, pour le Miserere de 1779, le premier dessus est attribué à Alexandre, Giot, Durais (tous pages) et Josephini (castrat), tandis que le second dessus revient à Saint-Aubin, Brunet, Augustin (pages) et **Murgeon (fausset)** [note de bas de page : J. Eby, François Giroust..., p. 461. Le nom de Murgeon apparaît également sur la partie de « soprano primo » dans les motets Quemadmodum (F-Pn, H 627x) et Deus venerunt (F-Pn, H 565m)]. Cette juxtaposition de noms n’implique pas des exécutions en commun, bien au contraire, puisque plusieurs des pages nommés ne servent pas durant la même période. La plupart sont actifs à la fin de l’Ancien Régime, alors que, au nombre d’une douzaine, ils pallient les départs en retraite des castrats, jusqu’à se voir confier des soli.”<sup>91</sup>

Dans le manuscrit autographe du *Exurgat Deus* de François Giroust de 1770, refait en 1787<sup>92</sup>, le cinquième mouvement a été composé pour Murgeon, comme l’indique l’incipit (reproduit ci-dessous) : “Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon.”



Cette pièce écrite explicitement pour un dessus mué a été éditée dans ce mémoire et est disponible en partie III.1.b. Comme François Blouquier un siècle plus tôt, on qualifierait aujourd’hui la tessiture de cette pièce de *mezzo-soprano*, et non *alto*, même avec un diapason bas. La tessiture moyenne est comprise entre ré et ré

<sup>91</sup> CARBONNIER, *Les dessus à la Chapelle Royale...* p. 266

<sup>92</sup> Giroust, François (1737-1799), *Exurgat Deus. // 1770. // Refait en 1787* (manuscrit autographe), Paris, 1787 **Notice d’oeuvre** : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14822952q> **Source** : Bibliothèque nationale de France, département Musique, H-582

sur la clé de sol, avec de longues vocalises montant jusqu'au sol aigu aux mesures 43 et 53 de l'édition.

Le fait d'attribuer une pièce entière en solo à un dessus mué est suffisamment rare pour être relevé et donne un indice sur les qualités vocales de ce chanteur, qui se voit confier un mouvement solo relativement virtuose par Giroust. Il est possible que la période du milieu du siècle, entre la fin d'activité de François Blouquier et les débuts de Murgeon, ait été une période creuse pour les dessus mués à la Cour. Cette période correspond également aux écrits de Marc François Bêche les considérant comme une solution *par défaut* comparées aux castrats. Mais au contraire, pour ce motet *Exurgat Deus*, Giroust **choisit** un dessus mué alors qu'il dispose également de castrats et de pages qui pourraient tout aussi bien chanter ce mouvement. Le milieu du siècle semble avoir peu connu de dessus mués, la Chapelle disposant alors de suffisamment de castrats italiens (et les rares faussets ayant pu se présenter étant peut-être médiocres). Youri Carbonnier écrit à ce sujet :

*“Le mitan du siècle semble se passer des faussets, puisque aucun n'apparaît sur les États de la France de 1736 et de 1749, mais il est vrai qu'on recrute justement de nouveaux castrats en 1737 et en 1747. En 1760 apparaît le nom de Jean Ardy. Le retour des faussets s'incarne en 1761 en la personne de Pusseneau, qui reste en activité jusqu'en 1792. Il est rejoint en 1771 par Bucquet, puis par Nihoul à l'aube du règne de Louis XVI. Enfin, Murgeon, entré en 1784, en remplacement de Nihoul probablement décédé, accompagne Pusseneau dans la dernière décennie de l'Ancien Régime. En définitive, durant tout le siècle, il n'y eut jamais plus de trois faussets en fonction simultanément – on était monté jusqu'à quatre à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle – ce qui fait d'eux la partie la moins peuplée du pupitre.”<sup>93</sup>*

b - *Concert spirituel, Comédie Italienne et Académie Royale de Musique* : de nouveaux débouchés pour les dessus mués ?

On a déjà vu en partie II.1.c que l'opéra et le ballet à la Cour, puis à l'Académie Royale de Musique (ARM), constituaient également un débouché pour les chantres de la Chapelle, que ce soit comme choriste ou comme maître de

---

<sup>93</sup> CARBONNIER, *Les dessus à la Chapelle Royale...* p. 255

musique dans le cas de François Blouquier. Certains faussets s'y sont fait engager dans les chœurs en utilisant leur registre de poitrine (par exemple Murgeon<sup>94</sup>), mais aussi en tant que dessus mué, comme en témoigne le cas du chantre de la Chapelle Royale Florentin Aubert, évoqué plus haut, et à qui le *Dictionnaire de l'Opéra sous l'Ancien Régime* consacre une courte notice :

**Aubert, Florentin**

Av. 1655 – ca 1708. Acteur chantant, D[essus].

*Il n'a pas de lien avec l'ARM, mais en tant que musicien du roi depuis 1676 il chante en fausset dans les chœurs lors des représentations d'opéras de Lully à cour entre 1677 et 1682 et à la création du Palais de Flore (Lalande) à Trianon en janvier 1689.*<sup>95</sup>

S'ils ont donc été parfois présents dans les chœurs, aucun rôle soliste n'a cependant été écrit pour eux, à l'exception de quelques rôles comiques : Dans *Le Carnaval* de Lully (1675, repris à l'ARM en 1692 et 1700), un des *écoliers* à l'entrée II, puis à l'entrée suivante, un *Avocat bredouilleur* et un des deux *opérateurs italiens* sont des rôles de dessus chanté en fausset.<sup>96</sup> Le rôle de *l'avocat bredouilleur* est tenu en 1700 par un certain *Gaudechot*, qui semble être une taille d'après d'autres livrets.<sup>97</sup> On retrouve les deux rôles de *l'avocat bredouilleur* et de *l'opérateur* italien en fausset dans *Pourceaugnac* de Lully (1675, repris par l'ARM en 1700).<sup>98</sup> Dans les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* de Lully (1672, repris à l'ARM en 1686, 1696, 1738), il est possible que les rôles de Licaste, ami de Tirsis et d'*une vieille Bourgeoise babillarde* aient été chantés en fausset. Dans le prologue de *L'Europe Galante* d'André Campra (1697, repris à l'ARM en 1706, 1715, 1724, 1736, 1747, 1755, 1764, 1766 et 1768), La Discorde est une taille en fausset.<sup>99 100</sup>

Dans le cas de François Gilbert Murgeon, vu en détail plus haut, on peut ajouter qu'en 1785, "les *Tablettes de renommée des musiciens* [...] le présentent

---

<sup>94</sup> engagé comme taille à l'Opéra en 1813, voir la biographie détaillée de Murgeon en annexe E.

<sup>95</sup> BOUISSOU, Sylvie, DENÉCHEAU, Pascal, et MARCHAL-NINOSQUE, France. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 282

<sup>96</sup> *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...* p. 685

<sup>97</sup> *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...* pp. 765-796

<sup>98</sup> *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...* p. 251

<sup>99</sup> *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...* p. 532

<sup>100</sup> liste non exhaustive, d'autres rôles en fausset ont sûrement existé entre les murs de l'ARM au cours de son siècle d'existence sous l'Ancien Régime.

comme "*Faucet, attaché à la Comédie Italienne, & chantant seul au Concert Spirituel*". Il est encore fausset au Concert spirituel en 1789, d'après *Les Spectacles de Paris*.<sup>101</sup> Ces deux institutions (la Comédie italienne et le Concert Spirituel) ont donc pu être des débouchés pour les dessus mués qui y chantaient alors le répertoire italien. On s'est intéressé dans ce travail plutôt au répertoire français et non à la reprise du répertoire italien en France, et la présence de dessus mués dans ce cadre là n'a donc pas été étudiée davantage. Pour plus d'informations sur le *Concert spirituel*, on pourra par exemple se référer à *L'Histoire du Concert Spirituel* de Constant Pierre.<sup>102</sup>

### 3) *Ouverture : et après la Révolution française ?*

Nous sortons brièvement du cadre fixé pour notre étude, à savoir les 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles en France, pour suivre les quelques dessus mués en fonction au moment de la Révolution. Que deviennent-ils à la chute de l'Ancien Régime, quelles positions occupent-ils au début du 19<sup>ème</sup> siècle. On s'appuie pour cela sur les travaux de Youri Carbonnier, déjà cités précédemment, ainsi que sur son article *La Restauration de la musique de la Chapelle Royale et les fantômes de l'Ancien Régime*.<sup>103</sup>

La période est pour le moins troublée, notamment lorsqu'on était musicien pour la Chapelle d'un Roi qui a été renversé. Youri Carbonnier écrit à ce propos :

*“Quels que soient leurs choix politiques, tous les musiciens du roi sont contraints de chercher de nouvelles places, musicales ou non, après la dissolution de la Musique du roi, en août 1792. Il est malaisé de les suivre durant les deux décennies de la République et de l'Empire. La Chapelle consulaire puis impériale ne compte aucun castrat : les dessus y sont majoritairement des femmes. **Néanmoins, en mars 1814, les chefs de pupitres sont deux faussets : Théodore Depyron, « contralto récitant***

---

<sup>101</sup> page *Musefrem* de François Gilbert Murgeon, voir note précédente

<sup>102</sup> PIERRE, Constant. *Histoire du concert spirituel, 1725-1790*, Troisième série, tome III, Société française de musicologie, Paris, 2000.

<sup>103</sup> CARBONNIER, Youri, « La Restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 07 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13443> ; DOI : 10.4000/ahrf.13443

**conduisant les premiers dessus », et Murgeon, toujours présent, « contralto, conduisant tous les dessus ». La situation musicale de la Restauration vaut que l'on s'y arrête pour conclure, tant elle fait écho à celle de l'Ancien Régime. Ainsi, la question de l'admission des femmes surgit à nouveau dès 1814 : elle est d'abord repoussée, grâce aux arguments avancés au siècle précédent, mais l'absence de formation des enfants pendant une longue période (et, sans doute, l'évolution des habitudes d'écoute) entraîne l'installation de chanteuses à la Chapelle, **auxquelles se mêlent quelques faussets.**"<sup>104</sup>**

Carbonnier parle des *choix politiques* des musiciens, et à titre d'anecdote, on peut noter un fait à ce propos. On a vu plus haut le solo d'un motets confié par Giroust à Murgeon en 1787 ; sept ans plus tard en 1794, ce dernier est dénoncé comme royaliste par la femme du premier, d'après sa notice sur *Musefrem* (disponible en annexe E) :

*"27 juillet 1794, Versailles : L'épouse de François GIROUST dénonce plusieurs anciens musiciens de la Chapelle royale au Comité de salut public, dont MURGEON, accusé avec d'autres d'être allé à Paris augmenter le nombre des "coquins", de tendance royaliste. Il ne semble pas avoir été sérieusement inquiété à la suite de cette calomnie."*<sup>105</sup>

A nouveau, les parties séparées, notamment dans les motets de Cherubini, sont précieuses pour comprendre qui chantait quoi à la Chapelle impériale. Le nom de Murgeon apparaît par exemple sur un *parce Nobis Domine* de Cherubini<sup>106</sup>, sur la partie de soprano secondo (voir ci-dessous). Il est barré et remplacé par une Mlle Bataillard, probablement lors d'une reprise ultérieure. Avec lui en soprano secondo, d'autres parties séparées sont au nom de "Mr. Lemoine" et "Mr Martot" (barré lui aussi et remplacé par "M<sup>lle</sup> Le Roy"), probablement deux collègues dessus-mués. En

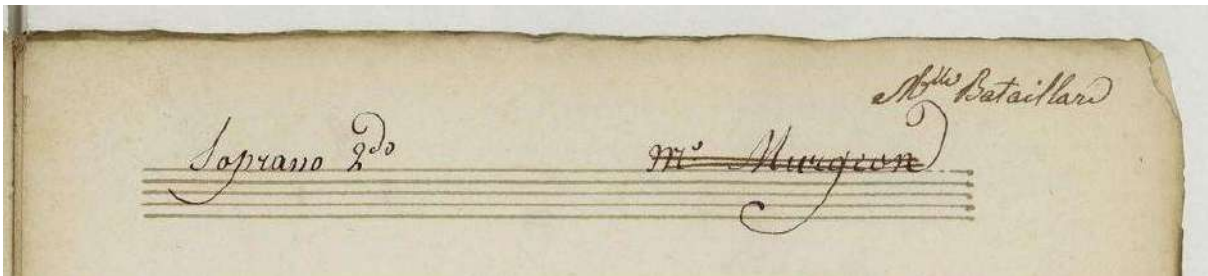
---

<sup>104</sup> CARBONNIER, Youri, *Les dessus à la Chapelle Royale au XVIIIe siècle...* p. 277, je souligne.

<sup>105</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqj6j6/not-484181> mise à jour le 23/04/2022, consultée le 20/02/2024

<sup>106</sup> Cherubini, Luigi (1760-1842), *Parce Domine // Faux-Bourdon // M.r Cherubini*, 1816-1830 ; Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396294757> ; Source : Conservatoire, L-17425

soprano primo, on trouve notamment le nom du castrat Josephini (qui n'est, lui, pas barré)



Dans ce motet, disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France *Gallica*, on voit que le soprano primo évolue autour des do-ré-mi aigus en haut de la clé de sol, montant jusqu'au fa, alors que le soprano secondo reste dans le medium, autour de sol-la au milieu de la clé de sol. Murgeon a au moins 60 ans au moment de l'exécution de ce motet, et bien qu'il ait chanté aisément à 33 ans des sol aigus dans le motet de Giroust dont on a parlé plus haut et édité en partie III.1, on comprend que presque trente ans plus tard il soit plus à l'aise à ce moment dans une tessiture de bas dessus.

Ainsi en 1814, le rôle de chef de pupitre a été confié à des dessus mués, probablement du fait de leur expérience musicale et pratique au sein de la Chapelle Royale deux décennies plus tôt, alors que des chanteuses y font leur entrée pour la première fois (sauf exceptions aux siècles précédents). Ils ont donc joué un rôle fondamental à cette période charnière, assurant la transition entre l'Ancien Régime et ses chœurs non mixtes pour la musique religieuse d'une part, et le 19<sup>ème</sup> siècle ouvert aux femmes d'autre part. Le castrat Josephini, entré au service de la Chapelle lors de l'ultime vague de recrutement en Italie en 1774, assure également la transition, de 1814 à 1826.<sup>107</sup> Cette évolution se reflète dans le matériel musical : on voit dans les parties séparées que plusieurs noms de dessus mués ont ensuite été barrés et remplacés par des noms de chanteuses (voir ci-dessous). Une fois la transition assurée, il était possible d'avoir un pupitre de dessus composé entièrement de femmes.

---

<sup>107</sup> CARBONNIER, Youri, *Les dessus à la Chapelle Royale au XVIIIe siècle...* pp. 277-278

### III. Édition : un répertoire des dessus mués

#### 1) *Airs composés pour des dessus mués*

On a détaillé plus haut des éléments biographiques sur François Blouquier et François Gilbert Murgeon, en évoquant des motets composés spécialement pour eux, respectivement par Marc-Antoine Charpentier et François Giroust. Ces trois motets sont édités dans cette partie.

##### a - Deux motets de Charpentier pour François Blouquier

Peu de noms apparaissent dans les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier, mais celui de *Bluquet*, orthographe possible pour Blouquier, apparaît au moins trois fois :

- ❖ Mélanges autographes : volume 9 (manuscrit autographe) / Marc-Antoine Charpentier  
**Date d'édition** : 1688-1690  
**Droits** : Consultable en ligne  
**Identifiant** : ark:/12148/btv1b55008226q  
**Source** : Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM1-259 (9)

Le nom "*Bluquet*" est écrit au début du récit *Quia respexit*, folios 10 verso et 11 recto. Ce récit n'est pas édité ici mais son fac similé est disponible en Annexe D.

- ❖ Mélanges autographes : volume 10 (manuscrit autographe) / Marc-Antoine Charpentier  
**Date d'édition** : 1691-1692  
**Droits** : Consultable en ligne  
**Identifiant** : ark:/12148/btv1b550082275  
**Source** : Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM1-259 (10)

On y trouve la "*P[remière] Antienne pour les Vespres d'un Confesseur non Pontife*", à chanter "*après dixit d[omini]nus*", et qui est un trio pour les castrats "*Mr [Antonio] Favalli*" et "*Mr Tomasso [Carli]*" et "*Mr. Bluquet*", aux folios 10 recto et verso, 11 recto. Ce motet est édité ci-après. Voici son incipit :



❖ Mélanges autographes : volume 25 / Marc-Antoine Charpentier (manuscrit autographe)

**Date d'édition :** 1692-1695

**Droits :** Consultable en ligne

**Identifiant :** ark:/12148/btv1b10075846x

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM1-259 (25)

Le "Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredi St" est écrit pour deux flûtes, "Mr. Bluquet" et basse continue, aux folios 19v., 20r. et 20v. Ce motet est édité ci-après. Voici son incipit :





10

hi, Do - mi ne, Do - mi ne,

hi: quin-que ta-len-ta tra-di - dis-ti, tra - di-dis-ti mi -

hi: Do - me - ne, quin-que tal - en-ta tra - di-

6 7 6 # 6/5 5/4 3 # 4 3

14

quin-que ta - len-ta tra - di - dis-ti, tra - di-dis-ti mi - hi,quin-que ta - len-ta tra - di -

hi quin-que ta - len-ta tra - di - dis-ti, quin-que ta-len-ta tra - di -

dis-ti, tra - di-dis-ti mi - hi, quin-que ta - len-ta tra - di -

[#] 4 3 5/4 3 5 6 5/6

17

dis-ti, tra-did - si - ti mi - hi:

dis-ti, tra - di - dis-ti mi - hi:

dis-ti, tra - di - dis-ti mi - hi:

4 3 #6 6 6 5 4 3

21

ec-ce a - li-a quin - que

Ec-ce a - li-a quin - que, ec-ce a - li-a quin - que

Ec-ce a - li-a quin - que, ec-ce a - li-a quin - que su-per-lu -

# # #

28

su - per - lu - cra -

su - per - lu - cra -

cra - tus, su - per - lu - cra -

6

34

- tus sum. Ec-ce a - li-a quin-que, ec-ce a - li-a

- tus sum. Ec-ce a - li-a quin-que, ec-ce a - li-a

- tus sum. Ec-ce a - li-a

7/5 3 4 3





# Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredy St

[Marc-Antoine Charpentier]

Flûtes seules

Flûtes seules

Mr. Bluquet

7 6

8

9 8 8 7 6 #6 5 6 5 6 6 5 6 5 6

7 6 6 5 #4 3 4 6 5 6 5 6

16

# 9 7 6 5 3

3 4 4 3

23

O vos om - nes qui tran - si - vit per vi - am,

7 6

#4

30

O vos om - nes qui tran - si - vit per vi - am, at -

6 7 6

38

ten-di-te et vi - de - te, at - ten-di-te

$\frac{4}{2}$  #4  $\frac{6}{4}$  6  $\frac{4}{2}$

45

et vi - de-te si est do - lor si-mi - lis, si est do - lor si-mi-

b  $\frac{9}{8}$  b7  $\frac{8}{6}$   $\frac{6}{b5}$

52

lis, si-cut do - lor me - us.

# 5/3 6/#4 6 5/4 3 b7/# b 7/# b 5/4 3

59

at - ten-di - te, et vi - de - te, at -

4/2 #4 6

66

ten-di - te, et vi - de - te, et vi - de - te si est do - lor si - mi -

4/2 #4 6 8/5/3 9/7/4 8/5/3 9/7/4

73

lis, si-cut do - lor me - us, si-cut do -

8 6 3    7 5    8 3 9 4 10 5    8 3 9 4 10 5    9 #7 4    b7 5 3

81

lor, si-cut do - lor me - us. At-ten-di -

9 5 4    8 b7 5 3    9 7 8 6    7 3 6 4    5 4 3

89

te u-ni-ver-si po-pu-li do-lo-rem me - um. At-ten-di - te u-ni-ver-si

#6    6 4 5 3    b    #    #4

95

po-pu-li do-lo - rem me - um, at -

#6    b    7    6    5    #    5 b 6    5 4 3

100

ten-di-te, et vi-de-te, at-ten-di-te

4/2 #4 6/4 6 4/2

107

et vi-de-te, et vi-de-te si est do-lor si-mi-lis si-cut

6 b 8/5 3 9/7 4 8/5 3 9/7 4 8/6 3 7/5

114

do-lor me-us, si est do-

8/3 9/4 10/5 8/3 9/4 10/5 9/4 #7/4 b7/5 3

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves have a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "loe si - cut do - lor me us." The notes are mostly quarter and half notes, with some beamed eighth notes. There are several fermatas over certain notes.

b7	9	8	7	6	5	4	3
5	7	6	3	4	5	4	3
3							

# Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredy St

[Marc-Antoine Charpentier]

Voix

22  
O vos om - nes qui tran - si - vit per vi - am,

29  
O vos om - nes qui tran - si - vit per vi - am, at - ten - di - te et vi -

40  
de - te, at - ten - di - te et vi - de - te si est do - lor si - mi -

49  
lis, si est do - lor si - mi - lis, si - cut do - lor me - us.

59  
at - ten - di - te, et vi - de - te, at - ten - di - te, et vi -

68  
de - te, et vi - de - te si est do - lor si - mi - lis, si - cut do - lor

75  
me - us, si - cut do - lor,

82  
si - cut do - lor me - us.

88

At-ten-di - te u-ni-ver-si po-pu-li do-lo-rem me - um. At-ten-di-

94

te u-ni-ver-si po-pu-li do-lo - rem me - - -

99

um, at - ten-di - te, et vi - de - te, at - ten-di - te et vi -

108

de - te, et vi - de - te si est do-lor si-mi - lis si-cut do - lor me -

116

us, si est do - loe si - cut

124

do - lor me us.

# Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredy St

[Marc-Antoine Charpentier]

## Flûte 1

5

13

21

34

42

53

60

2

69

78

87

11 3

107

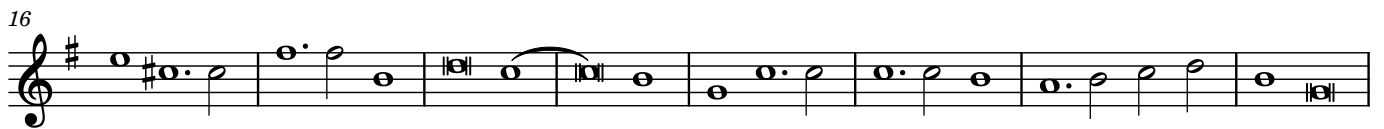
116

124

# Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredy St

[Marc-Antoine Charpentier]

## Flûte 2





# Second repons après la seconde leçon du second nocturne du vendredy St

[Marc-Antoine Charpentier]

BC

7 6

8

9 8 8 7 6 #6 5 6 5 6 6 5 6 5 6 #  
7 6 6 5 #4

17

9 7 6  
3 4 3

26

7 6 #4 6 7 6

34

4 2 #4 6 4 6

43

4 2 b 9 8 b7 6 6 b5

52

# 5 6 6 5 3 b7 b 7 b 5 4 3 4 2  
3 #4 4 3

61

#4 6 4 2 #4 6

70

8 9 8 9 8 7 8 9 10 8 9 10  
5 7 5 7 6 5 3 4 5 3 4 5  
3 4 3 4 3

79

9 b7 9 8 7 6 5  
#7 5 5 7 6 3 4  
4 3 4 5 4 3



b - Un motet de Giroust pour François Gilbert Murgeon

Il s'agit plus précisément du cinquième mouvement du Motet *Exurgat Deus* de Giroust, composé pour Murgeon, comme l'indique l'incipit (reproduit en partie II.2.a.) : "Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon." Une édition de la partition et des parties séparées est disponible ci-après.

**Source pour l'édition :**

Giroust, François (1737-1799) *Exurgat Deus.* // 1770. // Refait en 1787 (manuscrit autographe)

**Date d'édition :** 1787

**Droits :** Consultable en ligne

**Identifiant :** ark:/12148/btv1b10532543j

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Musique, H-582

**Note sur l'édition** pour les mesures 17 et 30 : sic ! Ces deux mesures sont assez étranges, mais Giroust est assez consistant en doublant la partie du chant au violon, mesure 17, et en répétant ce motif avec une harmonie similaire à la mesure 30. Il sera peut-être nécessaire d'adapter ces mesures. Alternativement, un trille sur le sol permet d'adoucir un peu l'étrangeté de ces mesures.

**Incipit :**

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a red number '5' in the left margin. The text at the top reads: "Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour M. Murgeon." Below this, the score is written on five staves. The first staff is for Flauto Solo, marked "Larghetto Cantabile". The second and third staves are for Violino I and Violino II, both marked "Piano". The fourth staff is for Alto, marked "Col. Breve". The fifth staff is for Basso Continuo, marked "Piano". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

Larghetto cantabile

Flauto solo

Violino 1o

Violino 2do

Alto [résolution]

[Mr Murgeon]

Basso continuo

piano

[piano]

col basso [piano]

4

Flauto solo

Violino 1o

Violino 2do

Alto [résolution]

[Mr Murgeon]

Basso continuo

piano

col basso [piano]

8

Man - da

12

De - us vir - tu - ti tu - a, con - fir - ma

De - us quod o - pe - ra - - - - - tu se st in

no - bis. Man - - da De - us

23

vir - tu - te tu - a, con - fir - ma De - us quod o - pe -

27

ra - tusest in no - bis.

32

Musical score for measures 32-35. The score consists of six staves. The top staff features a melodic line with trills and slurs. The second and third staves contain rhythmic patterns. The fourth staff is mostly rests. The fifth and sixth staves provide harmonic support with rhythmic patterns.

36

Musical score for measures 36-39. The score consists of six staves. The top staff has a vocal line with lyrics: "Man - da De - us vir - tu - ti". The second and third staves have instrumental accompaniment. The fourth staff is mostly rests. The fifth and sixth staves provide harmonic support with rhythmic patterns.

tu - a con - fir - ma De - us quod o - pe -

ra - - - - - tus est in no - bis.

Man - da De - us vir - tu - te tu - a,

Con - fir - ma De - us quod o - pe - ra - ra - ra

cresc.

cresc.

- tusest in no - bis

piano

piano

Voix

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

10

Man-da De-us vir-tu-ti tu-a, con-fir-ma De-us quod o-pe -

17

ra - - - tus est in no-bis. Man-da De-us

23

vir-tu-te tu-a, con-fir-ma De-us quod o-pe-ra-tus est in no - bis.

30

6

Man-da De-us vir-tu-ti tu-a con-fir-ma De-us quod o-pe -

42

ra - - - tus est in no-bis. Man-da De-us

48

vir-tu-te tu-a, Con-fir-ma De-us quod o-pe-ra - -

53

ra - - - tus est in no - bis

Flûte

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

Larghetto cantabile

8

24

32

37

46

56

59

Violon 1

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

piano

4

8

12

16

20

23

27

34

Musical staff 34: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes starting with a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

42

Musical staff 42: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

46

Musical staff 46: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

50

Musical staff 50: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

61

Musical staff 61: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and a quarter rest. This is followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest. The final measure contains eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and a quarter rest.

Violon 2

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

[piano]

4

8

12

16

21

24

31

36

39

44

Musical staff 44: Treble clef, key signature of one flat (Bb), starting with a quarter rest. The melody consists of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

47

Musical staff 47: Treble clef, key signature of one flat (Bb), starting with a quarter rest. The melody is a continuous eighth-note line with some beamed eighth notes.

51

Musical staff 51: Treble clef, key signature of one flat (Bb), starting with a quarter rest. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with a sharp sign on the eighth note in the second measure.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one flat (Bb), starting with a quarter rest. The melody includes quarter notes, eighth notes, and a final double bar line.

Alto

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

col basso [piano]



8



15



22



29



36



44



51

cresc. piano



58



Basso Continuo

# Exurgat Deus

1770, refait en 1787

n°5. Ce morceau a été ajouté en 1787. Pour Mr Murgeon

François Giroust

piano

8

15

22

29

37

45

52

cresc. piano

59

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. It consists of nine staves of music. The first staff begins with the instruction 'piano'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure at the end of the fifth staff contains a bracketed annotation '[4]'. The sixth staff includes dynamic markings 'cresc.' and 'piano'. The piece concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

## 2) *Airs de Cour pour bas dessus par Michel Lambert et leurs doubles*

On a vu en partie II.1.b. que Blaise Berthod appréciait les airs de Cour de Michel Lambert. “[Les airs] **de Monsieur Lambert ne sont pas mauvais, puis qu’ils ont l’adveu des Dames de Paris, et lesquels Monsieur Bertaut chante de si bon cœur.**”<sup>108</sup> Son activité n’était donc pas limitée à la musique sacrée qu’il chantait pour le service de la Chapelle. Si c’était le cas pour Berthod, alors d’autres hommes chantant le dessus on pu, dans l’effectif plus intimiste d’un salon, chanter ce type de répertoire. Il est certes probable que Berthod était un castrat et non un dessus mué, mais les *castrats* ne sont plus disponibles aujourd’hui, et ce sont donc les contre-ténors, avec les altos et mezzo féminines, qui se réapproprient aujourd’hui leur répertoire, afin de continuer à le faire vivre.

On a donc édité pour ce travail plusieurs airs de Michel Lambert extraits du manuscrit Ms 3043 *Airs de Monsieur Lambert non imprimez*<sup>109</sup>, et correspondant à une tessiture de bas dessus. Les incipit sont inclus au début des airs. Dans le manuscrit, les *doubles* suivent la strophe du *simple* mais sans la basse réécrite en dessous. On a pris le parti dans cette édition d’écrire le double juste en dessous de simple, et ce pour deux raisons :

- ❖ Cela permet d’une part de pouvoir lire la basse continue sous le double. A ce titre, des choix ont souvent dû être faits dans l’édition pour l’alignement vertical du double avec la basse, car ceux-ci contiennent souvent *trop* de notes pour pouvoir entrer dans une mesure régulière.
- ❖ D’un point de vue pédagogique, cela permet de comparer aisément le *simple* avec le double afin d’analyser les techniques d’ornementation de Michel Lambert, pour se les approprier et pouvoir ensuite écrire ses propres doubles *dans le style de Lambert*.

---

<sup>108</sup> Gantez, 1643, pp. 287-290, cité par SZPIRGLAS, *Dictionnaire des musiciens...* p. 197

<sup>109</sup> *Airs de Monsieur Lambert non imprimez // 75 simples // 50 doubles // Chez Mr. Foucault rue Saint Honoré // A la Règle d’Or [le nom de la boutique de musique] // A Paris. Fac-similé J.M. Fuzeau - Réf 6111 - LAMBERT “Manuscrit Ms 3043”*

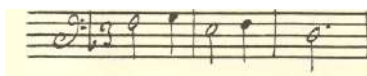
D'autres airs sont dans ce manuscrit sont également adaptés à une tessiture de bas-dessus mais n'ont pas été édités ici. On les mentionne avec les pages correspondantes dans le manuscrit Ms-3043 pour la lectrice ou le lecteur souhaitant aller plus loin dans ce répertoire (liste non exhaustive) :

- *“Ah, beaux yeux, ne vous changez pas”* p. 3 (sans double)
- *“Beaux yeux qui captivez les coeurs”* pp. 4-5
- *“Charmante nuit”* pp. 9-10 (sans double)
- *“En vous disant adieu”* pp 16-17
- *“Je meurs des maux que vous me faites”* pp. 39-41
- *“Je vais mourir Philis”* pp. 42-43 (sans double)
- *“J'adore une beauté”* pp. 43-44 (sans double)

# A la fin c'est trop me contraindre

Airs de Monsieur Lambert non imprimez (Ms-3043)

Michel Lambert



A musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, the middle staff is the vocal line in treble clef with a different melodic line, and the bottom staff is the bass line in bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: "A la fin c'est trop me con - train - Si l'on seait que j'ay vu Cli-mè -"

7

A musical score for the second system, consisting of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, the middle staff is the vocal line in treble clef with a different melodic line, and the bottom staff is the bass line in bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: "dre ma dou - leur me for - ce à me plai - dre. ne croi-ra-t-on pour flat - ter ma pei ne"

13

A musical score for the third system, consisting of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, the middle staff is the vocal line in treble clef with a different melodic line, and the bottom staff is the bass line in bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Le res - pect me rend mal - heu-reux a - que jen'ensois point a - mou-reux a -". The system ends with a first ending (1.) and a second ending (2.).

mour, a - mour puis - que sous ton em - pi - re je

mour, a - mour puis - que sous ton em - pi - re je

souf - fre un mal si ri-gou-reux per - mets au

souf - fre un mal si ri-gou-reux per - mets au

moins que je sou - pi - re. a - re.

moins que je sou - pi - re. a - re.

**Propositions faites dans l'édition pour le double :**

mesure 4 : le premier mi est une blanche dans le fac simile.

mesure 11 : un point a été ajouté à la première noire.

mesure 21: un "quintolet" est proposé pour faire rentrer les cinq doubles dans un temps.

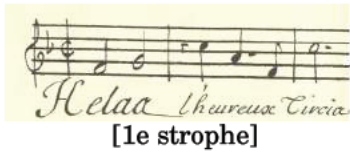
mesure 28 : idem pour le "sextolet".

mesure 29 : idem pour le "quintolet", et les quatres dernières doubles de la mesure ont été modifiées en triples.

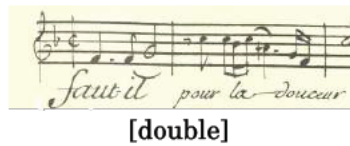
# Hélas, l'heureux Tirsis

Airs de Monsieur Lambert non imprimez (Ms-3043)

Michel Lambert



*Hélas l'heureux Tirsis*  
[1e strophe]



*Faut-il pour la douceur*  
[double]



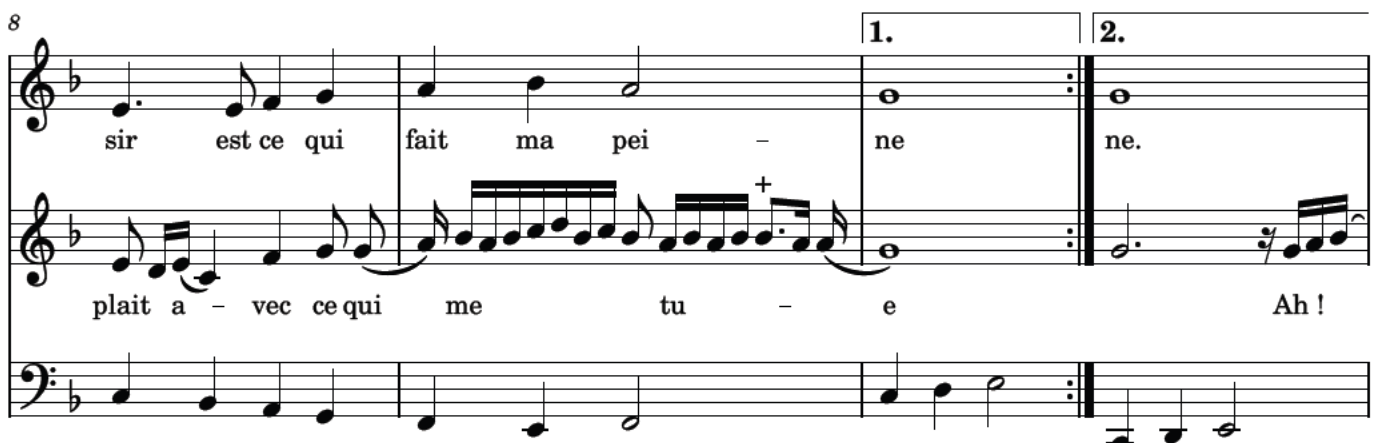
Hé - las, l'heu - reux Tir - sis ne  
Faut - il pour la dou - ceur de jou - ir

4



quit - te plus Cli - mè - ne ce qui fait son plai -  
de sa vi - e trou - ver ce qui me

8



1. 2.  
sir est ce qui fait ma pei - ne ne.  
plait a - vec ce qui me tu - e Ah !

Ah ! que c'est un grand mal quand l'a - mour est ex -  
que c'est un grand mal quand l'a - mour est ex -

trê me que de voir son ri - val a -  
trê - me que de voir son ri - val a - vec

vec ce que l'on ai - me  
ce que l'on ai - me

### Propositions faites dans l'édition :

#### *Première strophe*

mesure 4 : le la est une noire dans le fac simile.

#### *Double*

mesure 3 : le do croche n'est pas pointé dans le fac simile.

mesures 4, 9, 14, 22 : sic, ces mesures comportent quelques notes excédentaires.

mesure 7 : le re noire est pointé dans le fac simile.

mesure 19 : le la noire est pointé dans le fac simile.

# Je goûtais cent mille douceurs

Airs de Monsieur Lambert non imprimez (Ms-3043)

Michel Lambert

Je goûtais cent  
Connois - sez l'ef - fet de

Je gou - tois cent  
Con - nois - sez l'ef - fet de

3  
mil - le - dou - ceurs par - mi ces prez ces bois ces ruis -  
vos coups, ces plai - sirs qui m'é - toient si char -

7  
seaux et ces fleurs quand vos yeux en tour - mens ont  
mants et si doux ne tou - chent plus mes sens et

11  
chan - gé tant de char - mes.  
n'ont plus rien d'ai - ma - ble.  
1. mes. ble.  
2. mes. ble.

15

O - lim - pe, Rei - ne de ces lieux, je

O - lim - pe, Rei - ne de ces lieux, souf -

19

viens les yeux en lar - mes me plain - dre à vous

frez un mi - sé - ra - ble qui vient mou - rir

24

me plain - dre à vous du mal

mou - rir, mou - rir du mal

29

que m'ont fait vos beaux yeux.

que luy font vos beaux yeux.

**Propositions faites dans l'édition pour le double :**

- mesure 1 : sic, les mi-fa double croches peuvent être avancés avant le troisième temps, et la dernière croche vue comme un coulé de tierces.
- mesure 9 : sic, un point manque peut-être après le premier sol croche.
- mesure 12 : sic, un point manque probablement après la première croche.
- mesure 27 : la blanche est sous entendue double pointée (liée à une croche non écrite).
- mesure 30 : diminution libre sur "vos", faire durer le mi à la basse le temps nécessaire.

# Je n'ay jamais parlé

Airs de Monsieur Lambert non imprimez (Ms-3043)

Michel Lambert

Je n'ay jamais parlé  
Pour cacher.

Je n'ay ja - mais par - lé de mon a -  
Pour ca - cher son tour - ment la feinte est i -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The first two staves have a yellow highlight. The lyrics are: 'Je n'ay jamais parlé' and 'Pour cacher.' followed by 'Je n'ay ja - mais par - lé de mon a -' and 'Pour ca - cher son tour - ment la feinte est i -'.

4

mour ex - trê - me et jus - qu'i - cy mon coeur  
- nu - ti - le puis - qu'a-mour en tout

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'mour ex - trê - me et jus - qu'i - cy mon coeur' and '- nu - ti - le puis - qu'a-mour en tout'.

7

1. a pa - ru fort dis - cret.  
2. a pa - ru fort dis - cret.

temps fait é - cla - ter son feu.

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'a pa - ru fort dis - cret.' and 'a pa - ru fort dis - cret.' followed by 'temps fait é - cla - ter son feu.'.

11

A - min - te ce - pen - dant on dit que  
On a beau de - gui - ser il est bien dif -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'A - min - te ce - pen - dant on dit que' and 'On a beau de - gui - ser il est bien dif -'.

14

je vous ai - me, je ne say pas qui peut  
- fi - cil - le, quand on ai - me beau - coup qu'il ne

17

a - voir dit mon se - cret  
pa - rois - se un peu

1. 2.

**Propositions faites dans l'édition pour le double :**

- mesure 3 : le sol noire ressemble être une croche dans le manuscrit.
- mesure 4 : le point avant l'avant-dernier si est omis dans le manuscrit.
- mesure 7 : il manque une croche à la fin de cette mesure, le dernier sol croche est peut-être une noire.
- mesure 11 : le si n'est pas pointé dans le manuscrit.
- mesure 12 : le premier do n'est pas pointé dans le manuscrit.

# J'aime, c'est trop celer

Airs de Monsieur Lambert non imprimez (Ms-3043)

Michel Lambert

*J'aime*

*J'aime de si beaux*

J'ai -

J'ai -

Musical score for the first system, including handwritten lyrics and a printed musical score. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The lyrics are "J'aime" and "J'aime de si beaux".

5

me c'est trop ce - ler, c'est trop ce - ler ma

me de si beau yeux, de si beaux yeux qu'il

Musical score for the second system, including handwritten lyrics and a printed musical score. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The lyrics are "me c'est trop ce - ler, c'est trop ce - ler ma" and "me de si beau yeux, de si beaux yeux qu'il".

8

pas - sion ex - trê - me! J'ai - me! C'est

n'en est point de mê - me! J'ai - me! Et je croy

1. 2.

Musical score for the third system, including handwritten lyrics and a printed musical score. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The lyrics are "pas - sion ex - trê - me! J'ai - me! C'est" and "n'en est point de mê - me! J'ai - me! Et je croy". The score includes first and second endings.

12

trop dis - si - mu - ler ma dou - leur, ma dou - leur,  
que les dieux ser - vi - roient, ser - vi - roient

15

leur fait bien voir que j'ai -  
la beau - té que j'ai -

18

1. me ! C'est me !  
me. Et je croy me.

**Propositions faites dans l'édition pour le double :**

mesure 9 : la première croche n'est pas pointée dans le manuscrit.

mesure 14 : une croche de trop sur le deuxième temps.

mesure 18 : une blanche de trop avec la reprise du double.

### 3) Une cantate française transposée pour bas-dessus

Si la transposition à vue n'est plus une pratique courante aujourd'hui, c'était pourtant le cas aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup>. On voit par exemple dans le volume 9 des manuscrits autographes de Charpentier, pour un Noël instrumental sur "Vous qui désirez sans fin", folio 62 recto, qu'un ajout plus tardif de la main du compositeur<sup>110</sup> (ici en gras) indique "Autre Noël qu'il faut transposer un ton plus bas". Les instrumentistes passent donc (à vue ?) d'un morceau en "do majeur" à un morceau en "si b majeur". L'incipit est reproduit ci-dessous :



On donne un autre exemple, un demi-siècle plus tard, et cette fois dans le contexte non pas religieux mais d'un opéra. Dans une édition des *Fêtes de l'hymen et de l'amour* de Rameau conservée par la BnF<sup>111</sup>, on trouve de nombreuses indications écrites en rouge, contemporaines de la création.<sup>112</sup> Plusieurs d'entre elles correspondent à des transpositions de passages, probablement pour les adapter aux

<sup>110</sup> à en croire la couleur d'encre légèrement plus claire, comme celle qui ajoutait le nom de "Bluquet" au début du récit du Magnificat mentionné plus haut

<sup>111</sup> Rameau, Jean-Philippe (1683-1764). *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte, ballet héroïque, mis en musique par M. Rameau. Représenté pour la première fois sur le grand théâtre de Versailles le 15. mars 1747. & par l'Académie Royale de Musique, le 5. novembre 1748.* A Paris : chez l'Auteur, ruë Saint Honoré, vis-à-vis le café de Dupuis : La Veuve Boivin, ruë Saint Honoré, à la Regle d'Or : M. Leclair, ruë du Roule, à la Croix d'Or, 1748 ; Notice d'oeuvre : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14820782m> ; Identifiant : <ark:/12148/btv1b10501698z> ; Source : Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, A-163 (A)

<sup>112</sup> en effet, on trouve par exemple en rouge à la page 130, sur la partie du rôle d'Aruéris, le nom de "m<sup>r</sup> jeliote", c'est-à-dire le célèbre haute-contre Pierre de Jeliote (ou Jélyotte) qui participa à la création de l'opéra en 1747 et à sa reprise en 1754. Les indications en rouge sont donc bien d'époque.

chanteurs interprétant le rôle. Ainsi aux pages 117-118, on peut lire l'indication "*en B fa si*" pour une symphonie puis l'air d'un berger (haute-contre), lui aussi transposé un ton plus bas. La partie écrite par Rameau en do devait être un peu haute pour le chanteur (M. Poirier), d'où le choix de l'abaisser quelque peu. Cela obligeait donc tout l'orchestre à transposer aussi la symphonie qui précédait, ce qui ne semble pas avoir été un problème. On voit également aux pages 124-125 un changement de notes une tierce plus grave pour le récit de Mademoiselle Fel qui interprétait le rôle d'Orie, une jeune nymphe, puis à la page d'après "*un ton plus bas*" pour tout son air avec orchestre. Les pages du fac similé portant ces indications de transposition sont reproduites dans les deux pages suivantes.

Ces deux exemples sont des indices que la transposition était courante pour tous les instruments, notamment pour adapter l'écriture aux tessitures des interprètes effectifs.<sup>113</sup>

Dans certains cas<sup>114</sup>, les notes "réelles" sont réécrites en dessous, pour ne pas avoir à transposer à vue. C'est dans cette optique qu'une cantate de Nicolas Bernier a été éditée ici, transposée *quarta bassa*, à la quarte inférieure. Une telle édition permet de simplifier le travail de répétition par rapport à la transposition à vue depuis le fac similé.

Une transposition à la quarte inférieure est plus aisée dans les pièces avec voix et basse continue plutôt que dans celles avec des dessus de violons ou flûte, car on évite ainsi les problèmes d'ambitus de l'instrument ou de timbre trop grandement altéré par le décalage vers le grave. Une transposition au ton inférieur (ou supérieur) est cependant possible et avait également lieu à l'époque, comme vu avec les exemples ci-dessus, dans lesquels tout l'orchestre transposait.

---

<sup>113</sup> Merci à Benoît Dratwicki pour ses éclairages sur ce sujet. En plus de ce manuscrit de Rameau, on peut citer de manière informelle deux autres exemples de transposition à l'époque. Dans *Telephe* de Campra, on trouve une mention « G re sol », transposition depuis fa majeur soit un ton au dessus, et ce dans toutes les parties séparées. Tout l'orchestre transposait donc à vue un ton au-dessus. Autre exemple, dans le manuscrit d'*Alceste* de Gluck, on trouve également des indications comme « en sol » plutôt que la, ou « en ut ». Notamment pour le fameux air d'*Alceste Divinités du Styx*, on trouve l'indication « en sol », soit une **tierce** en dessous. Le si bémol aigu de l'air devient un sol (et ce en A = 400 et non A = 440). Il s'agit alors d'une tessiture de contralto et non plus de soprano.

<sup>114</sup> C'est le cas par exemple dans le manuscrit de Gluck évoqué dans la note précédente.



Adaptation plus grave du récit d'Orie, et transposition un ton plus bas de tout son air qui suit :

124 Orie. Lent

Arverit grand silence

Flauto

Violon

Violoncelle

Basse

Orgue

Chœur

Plus. Solo

fort.

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

un ton plus bas

En sib

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

Dans le genre de la cantate française, on peut enfin citer le cas de la cantate *Pyrame et Thisbé*, la sixième du deuxième livre de cantates de cantates de Michel de Montéclair.<sup>115</sup> Cette cantate met en scène les deux personnages éponymes, et la narration est assurée par un récitant, “l’historien”, basse-taille. Cependant, Montéclair indique dans l’avant propos, dont le fac similé est reproduit ci-dessous, après sa transcription<sup>116</sup> :

“Quoy qu’il y ait beaucoup plus de vers dans la cantate suivante que dans aucune de celles que j’ai faites, j’ose me flatter qu’elle ne paraîtra pas plus longue. J’en ay retranché les répétitions ordinaires dans ces sortes d’ouvrages, à quoy j’ay suppléé par une variété qui peut-être ne déplaira pas. Elle est moitié Épique, moitié Dramatique. **Ce qu’il y a d’Épique est chanté par une basse-taille, qui représente l’historien**, et ce qui est Dramatique doit être exécuté par un dessus et une haute-contre qui représenteront les personnages agissants. **À défaut de basse-taille, on peut employer un bas-dessus dans le récitatif.**”

Quoy qu'il y ait beaucoup plus de vers dans la Cantate Suivante que dans aucune de celles que j'ay faites, j'ose me flatter qu'elle ne paroitra pas plus longue. J'en ay retranché les repetitions ordinaires dans ces sortes d'ouvrages, a quoy j'ay suppléé par une variété qui peut estre ne déplaira pas. Elle est moitié Épique, moitié Dramatique. Ce qu'il y a d'Épique est chanté par une basse taille qui represente l'historien, et ce qui est Dramatique doit estre executé par un dessus et une haute contre qui representent les personnages agissants. Au defaut de Basse taille on peut employer vn bas dessus dans le recitatif.

*Pyrame et Thisbé*  
 VI. Cantate.  
 A Trois Voix avec un dessus de Violon.

Recit.  
 Dans les Superbes murs qu'aux rives de l'Eu...

<sup>115</sup> Montéclair, Michel de Montéclair (1667-1737), *Cantates a une et a deux voix et avec sinfonie... Second livre qui contient six cantates françoises et une cantate italiene*, Foucault, Paris, 1713.

**Droits** : Consultable en ligne

**Identifiant** : ark:/12148/btv1b90100811

**Source** : Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-166 (2)

<sup>116</sup> l’orthographe a été légèrement modernisée pour correspondre à celle du français actuel.

Même dans le cas de cette modification avec un bas-dessus, il est possible que Montéclair se figurait le rôle comme restant toujours du ressort d'un homme (un historien et non une historienne) et que donc le bas-dessus qu'il suggère ici aurait été chanté par un dessus mué, à défaut de basse-taille.

En conclusion, trois options s'offrent aujourd'hui à un contre-ténor ou une alto souhaitant explorer le répertoire de la cantate française :

- ❖ transposer une cantate existante (comme nous l'avons fait ici)
- ❖ trouver une des (rares) cantates écrites pour bas-dessus
- ❖ chanter à l'octave supérieure une cantate pour basse-taille, comme suggéré ici par Montéclair. Cela crée parfois des octaves parallèles avec la basse, mais cela n'a pas l'air d'être un grand problème pour Montéclair dans *Pyrame et Thisbé* — et ajoutons que dans le trio de Charpentier édité plus haut, le bas-dessus chante également à plusieurs reprises en octaves parallèles avec la basse (mesures 8-9, 16-17, 66-67 et 69-70 de l'édition), parallélismes écrits explicitement par Charpentier !

Ces conseils s'appliquent également pour d'autres répertoires comme le motet par exemple — genre dans lequel il est plus fréquent de trouver des parties explicitement écrites pour bas-dessus<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> par exemple, on trouve dans le volume 9 des manuscrits autographes de Charpentier (déjà cités ici plusieurs fois) à la page 17 un "*Domine Salvum pour un haut et un bas dessus*", et également un *Domine salvum fac regem* en trio avec la même formation que l'édition du trio de Charpentier présentée plus haut (deux dessus et un bas-dessus) à la dernière page du volume 10 des manuscrits autographes.

**Références de la cantate de Bernier éditée ci-après :**

“La Longue Nuit // 2e Cantate à voix seule”, pages 13 à 25.

**dans :** *Cantates françoises ou musique de chambre a voix seule. Avec symphonie et sans symphonie avec la basse continue. Composées par Mr Bernier... Septième livre... Les paroles sont de Mr Thibault... Veuve Boivin, Le Clerc, Madame Vanhowe, Paris, 1723.*

**Notice du catalogue :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44927340r>

**Droits :** Consultable en ligne

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k5393164d](http://ark:/12148/bpt6k5393164d)

**Source :** Bibliothèque municipale de Toulouse, Bibliothèque municipale de Toulouse

**Incipit :**

The image shows a page of handwritten musical notation. On the left, the title is written in cursive: "La longue Nuit", "2<sup>e</sup> Cantate", and "a Voix Seulle.". The main part of the page is a musical staff with two systems. The top system is labeled "Récitatif" and contains a vocal line with notes and rests. The bottom system is labeled "Basse Continue." and contains a bass line with notes and rests. The lyrics "La Nuit, trop lente en Sa Carriere, Devoit auoir deua" are written between the two staves. The page number "13." is in the top right corner. There are some markings like "x" and "w" on the staff.

# La Longue nuit

## 2e Cantate à voix seule

### [Cantates Françaises, 7e livre]

Nicolas Bernier

Recitatif

La nuit, trop lente en sa car - riè - re, De - voit a - voir deux fois a - ban - don - né les

cieux Et du so - leil en - core la bril - lan - te lu - miè - re Des mor - tels es - ton -

nez n' é - clai - roit point les yeux. Quels é - toient de la tendre Au - ro - re L' im - pa - ti - ence et l' em - ba -

ras? Ne ver - ra tel - le point Ce - pha - le qu' elle a - do - re? Ver - ra tel - le long - temps en -

co - re Un e - poux qu' el - le n' ai - me pas?

6/4 3 6 7 6

# # 7/5 7

5/6 4 # 6 6

# # # #4

6 #6/5 4 # #

Air grave

Gravement

reprise 5.

Les

8

pleurs les Sou-pirs, la plain - te, Sou - la - gent un

13

ten - dre cœur. Sou - la - gent un ten - dre cœur.

19

Les pleurs les Sou-pirs, la plain - te, Sou - la -

25

- gent, Sou - la - gent un ten - dre cœur.

fin

31

Mais l'im - por - tu ne con - train te

37

De son in - quie - te crain - te Aug - mente en - cor la ri -

6 6 5 6 6 5

42

gueur aug - mente en - cor la ri - gueur. Les pleurs les Sou -

6 4 3 6 7 6 #

49

pirs, la plain - te, Sou - la - gent un ten - dre

# 5 - # 6 - # #6 5

54

cœur. Sou - la - ten - dre cœur.

# 5 5 #6 6 #6 6/4 #

60

C'est un tour - ment que la fein - te Quire - dou -

6/5 # 6 # # 6 #6 6 6 5

66

- blesa lan - gueur. C'est un tour - ment que la fein - te quire -

6 4 # - - #6 # 6

reprise

72

dou - ble sa lan - gueur. Les

6 #6/5 7 6/4 # # 6 #6 5 -

79

pleurs les Sou - pirs, la

#

Récitatif

Comme cy dessus

Tan-dis qu'ain-si dans un tris-te si - len-ce, L'Au-rose a-ban-don-née à ses en-nuis se-

6 5 6 5/

3

crets De-vo-re le cha-grin que luy cau - se l'ab-sen - ce Etcache a-vecsoin ses re -

6 5 6 4 3

5

grets, Di - a - ne tran-quille et con - ten - te D'un a - vi - de re - gard con-tem-ple son a -

#4/3 # 6 #6 6/5 4 #

8

mant, Et se livre au plai-sir char-mant De voir long-temps l'o-bjet dont la beau - té l'en-chan-te.

# #4 6 5 7 # 4

Air tendre

tendrement

Suspens.

Basse Continüe

6 6 6

6

Sus-pens ton fa - vo - ra - ble cours, O Nuit lais-se ré -

6 4 3 6 5

11

gner tes om - bres, O Nuit lais-se ré - gner

5 7# 6 6 6

15

tes om - bres, puis-se

6 6 3 6 5

19

tu me pres-ter tou - jours Le se - cours de tes voi - les som - bres.

# 5 6 6 6 4 #

24

reprise 5.

Sus-pens ton fa - vo - ra - ble cours, O Nuit lais-se ré -

6 5 7 6 5

29

gner tes om - bres, O Nuit lais-se ré gner

5 7 6 6

33

tes om - bres puis-se tu me prê-ter tou -

6 6 5 7 6 6

37

jours Le se - cours de tes voi - les som - bres Puis-se tu me prê-ter tou -

6 7 6 5 6

41

jours Le se - cours de tes voi - les som - bres.

fin

fin

6 # 5 6 6 6 6 3 #

46

Tu rends à mes ten - dres de -

6 5 4 #

51

sirs L'ay-mable ob - jet qui m'a sceu plai - re, Je te dois mes plus doux plai-

6 — — 5 — — #6 6 — 6

55

sirs, Je te dois plus c'est le mis - te - re Tu rends à mes

# 6 — #6 6 # #

61

ten - dres dé - sirs L'ay-mable ob - jet qui m'a Sceu plai - re, Je te

# — — 6 — — 5 — — # 5

65

dois mes plus doux plai - sirs, Je te dois plus c'est le mis - te - re, Je te

6 6/5 # 6 #6 4 # — —

70

dois mes plus doux plai - sirs, Je te dois plus je te dois plus c'est le mis - te -

6 — 5/6 5 5/6

75 reprise 5.

re Sus-pens ton fa - vo-ra - ble

Recitatif

La De - es - se par-loit, quand tra-ver-sant les airs; C'est as -

3

sez dit le prompt et fi-del-le Mer - cu-re, Re-ti-rez vous Nuit obs - cu-re, Il est temps qu'a Phoe-

6

bus vous cé-diez l'u-ni - vers; Ju-pi - ter est con-tent de vô - tre com-plai-

9

san - ce, vous a-vez bien ser - vi Ses des-seins et Ses feux Alc-mene a com-blé tous Ses

12

voeux. Al - lez, as-su-rez vous de Sa re - con-nais - san - ce.

5.  
reprise

Air  
gay

Sans la Nuit. Sans la

Basse Continue

7

Nuit et ses at - traits Sou-vent l'A-mour fa-vo - ra-ble, Al'a - mant le plus ai-

12

ma-ble Pres - te - roit en vain Ses traits A l'a - mant le plus ai - ma-ble Pres - te - roit en vain Ses

18

traits. Sans la Nuit et ses at traits Sou-vent l'A-mour fa-vo-

24

ra-ble A l'a - mant le plus ay - ma-ble Pres - te - roit en vain Ses traits, A l'a-

29

mant le plus ay - ma-ble Pres - te-roit en vain Ses traits.

# 6/4 # - 6 - - 6/5 # 4 7 - 6/5 - 7 - #6/5

35

Il pour-roit plaire a sa bel-le, Mais il n'ob-tien-droit ja - mais Le

5 4 # # 6 - #6 # 5

41

prix d'une ar-deur fi - del-le, Sans la Nuit et ses at - traits, Sans la Nuit et ses at -

6 # 6 5 # 7 6 6/5 #

46

traits. Il pour-roit plaire a sa bel-le, Mais il

6 7 6 5 4 # 5 6

52

n'ob-tien-droit ja - mais Le prix d'une ar-deur fi - del-le Sans le Nuit et ses at -

5 - 6 6/4 #6/5 6 # - 6 5 #

57

traits, Sans la Nuit et Ses at - traits.

7 - 6 #6/5 # # 6 5 6 6/5 -

63

reprise *S.*

Sans la

comme cy dessus

5 4 #

Autre air  
En manière  
de menuet

Au flambeau

Au flam-  
beau

Basse continue 6 6 6/5 - 5 3 6 6 #4 - 6 6/5 4 3

10

reprise *S.*

beau qui nous é - clai - re La beau - té doit son pou - voir Si - tost qu'el - le se fait

6 6 6/5 - 5 6 5 - 6/5 7

18

voir, Si - tost qu'el - le se fait voir El - le charme el - le sçait plai - re

- # 7 # - 6 6 #6 5 - -

25

Au flam-beau qui nous é - clai - re La beau-té doit son pou-voir

♯ 3 6 - ♯ - ♯ - 3 #4 6 6/5 #

33

Si - tost qu'el-le se fait voir, Si -

- 6 - 6 - 6

39

tost qu'el-le se fait voir El - le charme el - le sçait plai - re Au flam-beau qui

# - 6 6 6 6 6/5 - 6 #4 6 6/4

47

nous é - clai - re La beau-té doit son pou-voir. Mais du

6 7 7 ♯ 7 ♯ 6 6/5 4 3 # - 6 #6 6 ♯

56

plus fi - del a - mant La beau-té la moins se - ve - re Com-ble les vœux

- 6/5 # - 6 #6 #6 6 - # - 6 ♯ # 5

65

ra - re - ment, Au flam-beau qui nous é - clai - re Mais du

6 6 # #6 6 #6 6/5 6/4 # # - # - 6 5

74

plus fi - del a - mant, La beau - té la moins se - ve - re

- 6 - 5 - 6 - - 6/5 - # -

81

Com-ble les vœux ra - re - ment. Au flam-beau qui nous e - clai - re.

6 5 - 6 6 6/5 # - 6 #6 #6 6 6/5 6/4 # # -

90

Au flam-beau qui nous é - clai - re. reprise S.

4 - 5 6/5 4 3 6 6 6/5 -

comme cy dessus jusqu'au mot fin.

[1] noire dans l'original.

## Conclusion et ouverture

Lorsqu'on évoque le rôle des *contre-ténors* actuels dans la musique baroque française, on ne pense qu'à une solution par défaut pour la partie de haute-contre. Les *dessus mués* sont aujourd'hui presque complètement tombés dans l'oubli. Dans le monde académique, la figure du *dessus mué* a souvent été méprisée, notamment du fait des commentaires des frères Bêche au sujet des *fauçets*.

On vient de voir qu'ils représentaient pourtant une partie de l'effectif du pupitre de dessus à la Chapelle Royale pendant au moins deux siècles, aux côtés des pages et de castrats recrutés en Italie à partir de 1679. Ils étaient également présents, même de manière marginale, dans les chœurs à l'*Académie Royale de Musique*, dans des ballets de Cour, et comme solistes au *Concert spirituel* ou à la *Comédie Italienne*. Ainsi, s'il est possible que, dans le contexte du chœur, des faussets (et même parfois des castrats<sup>118</sup>) aient chanté au côté de haute-contres, leurs rôles étaient plutôt dans la partie de haut ou bas dessus. Plusieurs d'entre eux ont connu des carrières exemplaires, preuve de la reconnaissance de leurs qualités musicales, comme François Blouquier, ou François Gilbert Murgeon — et Blaise Berthod, couvert d'éloges par Loret et L'Hermite notamment, mais qui était probablement un castrat.

Ce mémoire a également été l'occasion d'éditer quelques pièces et fournir des pistes de répertoire pour les contre-ténors d'aujourd'hui désirant chanter cette musique. Cette envie est doublement légitimée par la présence des dessus mués d'une part, et d'autre part des castrats italiens à la Cour à partir de 1679 (et avant eux des castrats *non italiens* Berthod et Bagniera), voix aujourd'hui disparues et qu'on peut vouloir remplacer par des contre-ténors.

Le sujet est vaste, et pourrait être poursuivi de plusieurs manières :

---

<sup>118</sup> voir la note 65, citant Lalande, 2/1787 : "*nous... avons beaucoup [de castrats] à Paris parmi les chanteuses des chœurs ; on les met souvent à l'unisson des hautes-contres, mais on ne les fait jamais chanter seules*"

D'une part, continuer les investigations sur les dessus mués à la Cour au **17<sup>ème</sup> siècle**, notamment **avant** l'arrivée des castrats (car aujourd'hui le 18<sup>ème</sup> siècle est *relativement* bien documenté<sup>119</sup>), et même plus tôt sur la période de la Renaissance.

D'autre part, chercher les indices d'une présence de ce type de voix ailleurs qu'à la Chapelle Royale, dans les maîtrises capitulaires d'autres villes de France. En effet, si à Versailles le pupitre de dessus a reposé en grande partie sur des castrats recrutés en Italie, ceci n'a pas été le cas ailleurs en France. Avoir des hommes chantant le dessus était un atout important pour une maîtrise, ayant un rôle de pilier de pupitre permettant de compenser le roulement permanent des jeunes garçons perdant leur voix aiguë à la mue<sup>120</sup>. Il est donc possible qu'on ait pu entendre des *dessus mués* à l'église ailleurs qu'à Paris.<sup>121</sup> Si la présence des castrats était un *fait de Cour*, celle des dessus mués ne l'a peut-être pas été.

Enfin, continuer à tisser des **liens entre le répertoire et les interprètes** : c'est en effet une très bonne manière de se faire une image musicale de ces voix, en termes de tessiture, d'ambitus, d'agilité etc. Concrètement, pour le 18<sup>ème</sup> siècle, cela revient à avoir en tête les noms des différents dessus mués ayant été en fonction (voir la table de la partie I.3.) afin d'être en mesure de les reconnaître lorsqu'on tombe sur leur nom écrit dans une partition ou sur une partie séparée. Le travail de confrontation des livrets d'opéras et de ballets (précisant le nom des interprètes) avec les partitions de ces œuvres peut également être poursuivi pour comprendre où et quand des dessus mués ont chanté dans les chœurs, voire ont eu de courts rôles *solo*.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> notamment grâce aux *États de la France* qui se font plus détaillés à cette période, même si moins précis puisque les charges ne correspondent plus forcément aux fonctions réelles. Cependant certains noms de dessus mués ne sont visibles que dans les *États de la France* et on dispose aujourd'hui de peu d'éléments biographiques à leur propos. Un travail de prosopographie tel que celui mené par le CMBV avec leur base de données *Musefrem* représente un espoir d'obtenir plus d'informations à leur sujet. Par exemple, en 2019, Youri Carbonnier indiquait n'y avoir trouvé aucune information sur des faussets, alors que, depuis, des notices ont été ajoutées sur quatre d'entre eux ! (voir partie II.2.a.)

<sup>120</sup> qui survenait certes plus tard qu'aujourd'hui, comme mentionné en partie I.2.

<sup>121</sup> à ce sujet, dans CARBONNIER, *Les voix de dessus...* p. 246 : "*La présence de faussets n'est pas avérée dans les maîtrises capitulaires, mais il n'est pas exclu que des "dessus mués" [...] y aient existé, puisque les registres capitulaires précisent rarement les tessitures des chanteurs.*"

<sup>122</sup> voir le cas de Florentin Aubert (partie II.2.b), et l'exercice de confrontation pour le *Ballet des Muses* de Lully (partie II.1.c)

## Bibliographie

BARBIER, Patrick, *La Maison des Italiens*, Grasset, Paris, 2014.

BENOIT, Marcelle. *Musiques de cour, 1661-1733: chapelle, chambre, écurie*. Editions A. et J. Picard, Paris, 1971)

BOUISSOU, Sylvie, DENÉCHEAU, Pascal, et MARCHAL-NINOSQUE, France. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. Classiques Garnier, Paris, 2019

CARBONNIER, Youri. Les voix de dessus à la Chapelle royale au xviii e siècle. Castrats, pages et faussets (1715-1792). *Revue de musicologie*, 2019, vol. 105, no 2, p. 245-284.

CARBONNIER, Youri, « La Restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 07 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13443> ; DOI : 10.4000/ahrf.13443

CYR, Mary. On performing 18th-century haute-contre roles. *The Musical Times*, 1977, vol. 118, no 1610, p. 291-295.

DE BACILLY, Bénigne. *L'Art de bien chanter*, Paris, 1668

HIS, Isabelle. Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2005, p. 143-164.

JACOBS, René. The Controversy Concerning the Timbre of the Countertenor. *Alte Musik: Praxis Und Reflexion*, ed. P. Reidemeister und V Gutmann, 1983, pp. 288-306

KOCEVAR, Erik, *Etats de la France. La Musique : les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique*. Vol. XXX. Paris : Picard, 2003.

LORET, Jean, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps : écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665)*. Tome 2, P. Jannet, Paris. Source :  
Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30833395f>

LORET, Jean, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps : écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665)*. Tome 3, P. Jannet, Paris. Source :  
Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30833395f>

MENTES, Daniel. *Ich bin doch ein Falsettist*, 2021, mémoire de master à la Schola Cantorum de Bâle

PARROTT, Andrew. Falsetto and the French:" Une toute autre marche". *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 2002, vol. 26.

PARROTT, Andrew. Falsetto beliefs: the 'countertenor'cross-examined. *Early Music*, 2015, vol. 43, no 1, p. 79-110.

PIERRE, Constant. *Histoire du concert spirituel, 1725-1790*, Troisième série, tome III, Société française de musicologie, Paris, 2000.

QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1789, fac simile Kassel 1968,

SAWKINS, Lionel. *The Brother Bêches: an anecdotal history of court music, Recherches sur la musique française classique, XXIV*, collection musicologique publiée sous la direction de Norbert Dufourcq et Marcelle Benoît

SMITH, Anthea. « Charpentier's music at court : the singers and instrumentalists of the Chapelle royale, 1663-1683 and beyond », *New perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, ed. Shirley Thompson, Farnham : Ashgate Publishing, 2010

SZPIRGLAS, Jacques. *Dictionnaire des musiciens de la cour de Louis XIII et des maisons princières (1610-1643)*. Classiques Garnier, Paris, 2021, volume 1, pp.192-200

TALLEMENT DES REAUX, Gédéon (1619-1692), *Les historiettes de Tallement Des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle. Tome 2 / publiés par MM. Monmerqué, de Chateaugiron et Taschereau*, A. Levavas seur, 1834-1835, Paris ; Source : Bibliothèque nationale de France, Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb314302816> ; également les tomes 3 et 4 dans cette édition.

## Annexe A : extraits de la “Muse Historique” sur Berthod

### Tome II

#### pp. 74-75 [épisode de la balle de pistolet]

A cette liesse toute pure  
Je mêle une triste aventure.

Dans la ruë, un sot de valet,  
Ayant lâché son pistolet,  
Le renommé Monsieur Bertaut  
Etant à sa fenêtre, en haut,  
Cét excellent, ce divin Chantre,  
En fut blessé, non pas au ventre,  
Mais dans la gorge, ou le gozier;  
O Malheureux Arquebuzier !  
Ou bien Pistolier, il n'importe,  
(C'est que l'autre rime est plus forte)  
O chien de lourdaut ? qu'as-tu fait ?  
Quel est ton bizarre forfait ?  
D'avoir mis en sang le passage  
Du plus agréable ramage,  
Et des plus ravissans acords  
Qui soient jamais sortis d'un corps :  
Il est parmi les Demoizelles,  
Des gorges plus blanches (et) plus belles,  
Et de plus délicate peau,  
(Ce n'est rien dire de nouveau) ;  
Mais que présentement je meure  
S'il en fut jamais de meilleure,  
Et dont les célestes accens  
Chatouillassent si bien les sens.

Au moment que cecy j'étale  
Les Chirugiens cherchent la baie,  
Et n'ont point encore compris  
La pente, ou chemin qu'elle a pris :  
Ainsi cét Homme unique et rare,  
Par un éfet du sort barbare,  
Et par ce coup, sous le menton,  
Et encor en péril, dit-on.

**p. 337 [cérémonie à Montmartre]**

Cette prude et sage Princesse,  
De Montmartre à présent Abesse,  
A l'honneur et gloire de Dieu,  
Fut, Jeudy, bénie audit Lieu,  
Avec des pompes infinies,  
Et de belles cérémonies,  
Qui charmèrent les Assistans,  
La plus-part tous Gens importans.  
Pluzieurs Psalmes, Motets, Cantiques,  
Furent chantez par des Muziques  
Qui charmèrent de leurs douceurs  
Non seulement les jeunes Sœurs,  
Mais aussi les antiques Mères  
De cette Fleur des Monastères,  
Qui croyoient être en Paradis;  
Et pour prouver ce que je dis,  
Sans débiter des hyperboles,  
Outre les Luts et les Violes,  
Parmy quarante qui chantoient,  
Berthod et Le-Gros en étoient,  
Dont les voix valent un Empire,  
Et disant cela, c'est tout dire.

**p. 480 [service en l'honneur de feu Monsieur Moulinier]**

Le jour de Mercredy dernier,  
Le Frère de feu Moulinier,  
De Monsieur Gaston, Domestique,  
Chef et Maître de sa Muzique,  
Et qui, dans cét Art merveilleux,  
Est un des plus miraculeux ;  
Dans les Grands Augustins, fit faire  
Pour l'ame dudit défunt Frère,  
Un Service, qui fut chanté  
Avec grande solennité,  
Et, mesme, avec grande harmonie :  
Car, outre Luts et sinfonie,  
Il avoit fait, pour cela, choix  
De pluzieurs admirables voix  
Et, sur-tout, de trois féminines  
Que l'on jugea, presque, divines ;  
Sçavoir l'agréable Tournier,  
En cét Art, toutes-deux, scavantes,  
Toutes-deux jeunes et charmantes,  
Dont maint cœur étoit enflambé,  
Et qui sembloient, sur le Jubé,  
A la gloire de leurs familles,  
Deux beaux Anges vêtus en Filles.

L'Epouze de Monsieur Hédoïn,  
De ce Concert, n'étoit pas loin;  
Et l'Assistance fut charmée,  
De sa voix, à l'acoûtumée.

Cette Perle de mes Amis,  
Monsieur Berthod, doit être mis  
Au rang des susdites fémelles;

Car chantant doux et clair comm'elles  
Certainement, tout auditeur  
Pense et croid, de belle hauteur,  
Entendant sa voix éclatante,  
Que c'est une Vierge qui chante.

**p 510 [concert à l'église de la Mercy en l'honneur de la guérison du roi]**

J'oubliai, mal-heureusement,  
Dans mes Vers, de dernièrement,  
Ce Feu, qu'icy, je solennize.  
*Item*, par une autre méprize,  
Je ne me souvins point aussy,  
Qu'en l'Eglise de la Mercy  
Monsieur Bernard, grand Catholique,  
Fit faire un Concert de Muzique,  
Pour, en ce saint et dévot Lieu,  
Remercier, humblement, Dieu,  
De la guérison du Monarque,  
Aparente et visible marque  
Du zélé, sans feinte et sans fard,  
Dudit sage Monsieur Bernard.  
La Muzique fut douce et belle;  
Et pour prouver qu'elle étoit telle,  
Les Sieurs de la Barre et Bertaut,  
Dont la voix éclate si haut,  
Qu'on la tient, presque, sans égale,  
Etoient de ce pieux Régale,  
Et pluzieurs des Chantres, aussy,  
Dudit Convent de la Mercy.

pp. 193-194 [absence de Berthod à un concert pour une raison  
inconnue]

Les Professeurs de la Muzique,  
Tant vocale, que cromatique,  
Tant de Paris, que de la Cour,  
S'étans assemblez, l'autre-jour,  
Aux Augustins, Temple honorable,  
Firent un Concert admirable, \*  
Et des plus beaux qu'on fit jamais,  
Touchant le Sujet de la Paix.  
L'harmonie en fut plus qu'humaine,  
Ils étoient plus d'une centaine  
A former ces divins acords,  
Entre lesquels on compta, lors,  
Tous ceux qui plus d'expérience  
Ont dans cette aimable science,  
Hors-mis ce Chantre ravissant,  
Mille et mille autres surpassant,  
Dont nôtre Cour fait tant de conte,  
Qui vaut, ce dit-on, à bon compte,  
(Nonobstant sa légéreté)  
Son pézant d'or, en vérité,  
Soit en Chambre, soit en Chapelle,  
Que Monsieur Berthod on apelle,  
Qui ne fut pas de ce dessein,  
Soit qu'alors il ne fut pas sain,  
Ou pour quelque cauze inconüe  
Qui n'est pas jusqu'à moy venue;  
Tant-y-a qu'il n'en étoit pas,  
Et sa voix ayant des apas  
Que tout le plus beau Monde admire,  
De tous fut trouvée à redire,  
Et chacun regréta cent fois

Cette unique et charmante voix.

**p. 342 [épisode de l'épinette mécanique]**

Mardy dernier, Sa Majesté  
Admira fort la rareté  
D'une Machine surprenante  
Faitte en Epinette-sonnante,  
Qui, par un secret non commun,  
Et sans la voir toucher d'aucun,  
Jouë, avéques justesse extrême,  
Pluzieurs nouveaux Airs d'elle-même:  
Mais ce qui, dans cette action,  
Donna plus d'admiration,  
Et qui paroît un peu magique,  
C'est qu'en belle et bonne Muzique,  
Et des tons bien articulez,  
Elle fait ce que vous voulez.  
Quand on luy dit » Dame Epinette,  
» Jouez, un peu, la Boivinette,  
» Joüez cecy, jouez cela,  
Soudain cette Machine-là,  
Sans faire languir vôtre atente,  
Si parfaitement vous contente,  
Qu'on croid, avec étonnement,  
Que ce soit un enchantement.  
Le Roy, la Reine et Reine-Mére,  
D'iceluy Roy, l'unique Frere,  
Et l'Objet de son Amitié,  
Son aimable et chère Moitié ;  
Item, Madame la Comtesse,  
Goûtèrent avec allégresse,  
Et, mesme, avec ravissement,  
Ce charmant divertissement.

L'Inventeur d'icelle Machine,  
De bonne et françoize origine,  
Est un Troyen nommé Raizin,  
Pourvû d'esprit et du plus fin,  
Lequel étant heureux et sage  
En la fabrique de l'ouvrage,  
En a fait les secrets ressorts,  
Qui sont deux jolis petits corps  
Lesquels ravissent à merveille,  
Les yeux aussi bien que l'oreille :  
Je ne dis rien de décevant,  
Et j'en parle comme sçavant.

Cét Homme, de bonne cervelle,  
Berthod, dont la voix est si belle,  
Et, qu'à le voir, on peut juger  
Non pas inconstant, mais léger,  
Comme à luy, volontiers, on ouvre  
Les plus importans Lieux du Louvre  
Le présenta luy-mesme au Roy,  
Qui (comme est dit) en bonne-foy,  
Receut de la susdite afaire  
Un plaizir extraordinaire,  
Audit sieur Berthod témoignant  
Qu'un Instrument si surprenant,  
Réjoüissoit d'une manière  
Toute rare et particulière.

Ensuite de Leurs Majestez,  
Quantité de Principautez,  
Ducs, Pairs et Maréchaux de France  
Seigneurs et Dames d'importance,  
Ont eu la curiozité

De voir ladite nouveauté,  
Que, par-tout, querir on envoie,  
Et qu'on ne peut voir qu'avec joye.

**p. 477 [suite de l'épisode de l'épinette mécanique, un an plus tard]**

Cét Homme qui met en pratique  
Quand il luy plaît, l'Art de Muzique,  
Ce Raizin, habile Troyen,  
Qui, l'an passé, trouva moyen  
De donner au Roy le régale.  
D'une Epinette machinale,  
qui, d'elle-mesme, en tons bien clairs,  
Exprimoit toutes sortes d'Airs,  
Et tels, que de sa synfonie,  
Les déziroit la Compagnie,  
(Et, ce qui paroissoit plus qu'humain)  
Sans que personne y mit la main,  
Le tout par des ressorts internes,  
Qui plairoient 'à des Holophemes,  
Et dont je fis, lors, quelque écrit :  
Ce Raizin, donc, Homme d'esprit,  
En a fait une autre excellente,  
De la première diférente,  
Qui, certes, vaut son pézant d'or,  
Et surprend cent fois mieux encor ;  
L'autre-jour, autant qu'on peut dire,  
Il en charma nôtre-dit Sire,  
En ayant, presque, à tous momens,  
Cent et cent applaudissemens ;  
Berthod, dont la voix est si belle,  
Pour cabinet et pour Chapelle,  
Mais, à parler sincèremment,  
Qui ne fait rien de l'Instrument,

N'est pas Auteur de la Machine,  
(Si je mens, je veux qu'on m'échine)  
Mais c'est luy qui, de bonne-foy,  
En donna connoissance au Roy,  
Qui par les yeux et les oreilles  
Y prit du plaizir, à merveilles,  
Samedy, vers la fin du jour,  
Et pluzieurs des Grands de la Cour,  
Qui (toutefois, sans complaizance)  
En dirent du bien, d'importance,  
Et de trois beaux Enfans aussy  
(Dudit Raizin le cher soucy)  
Qui dansoient avec castagnettes  
Bien mieux que des Marionnettes,  
Eux êtans presque aussi petits :  
Oüy, oüy, les ayant vûs gratis,  
Je puis avec peu d'hyperbole,  
Vous l'assûrer sur ma parole.

Pour moy, qui ne refuse aux sens  
Aucuns des plaizirs innocens,  
J'ay vû dans l'air des incendies,  
Des Balets et des Comédies,  
Des Concerts de Luts et de voix,  
Marches, Carouzels et Tournois,  
Mais jamais en jour de ma vie,  
Je n'ûs l'ame si bien ravie  
Qu'elle le fut dernièrement  
Par ce cher divertissement.

Certes, tous les Grands et les Grandes,  
Dont les oreilles sont friandes  
De doux et de justes acords,  
Doivent voir ces trois petits corps,

Et leur Epinette enchantée,  
Digne d'être à jamais vantée.

## Annexe B : une chronique de Tallemant sur un autre Bertaut

Extrait de :

**Tallemant des Réaux, Gédéon** (1619-1692), *Les historiettes de Tallemant Des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle. Tome 3 / publiés... par MM. Monmerqué,... de Chateaugiron et Taschereau...*, A. Levavasseur, Paris, édité en 1834-1835

**Notice d'ensemble** : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb314302816>

**Notice d'oeuvre** : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12403660c>

**Droits** : Consultable en ligne

**Identifiant** : [ark:/12148/bpt6k31570c](http://ark:/12148/bpt6k31570c)

**Source** : Bibliothèque nationale de France

### BERTAUT, NEVEU DE L'ÉVÊQUE DE BÉEZ.

Ce petit Bertaut, qui étoit de la comédie, étoit neveu de Bertaut le poète, qui fut évêque de Séez. Il avoit une soeur, femme-de-chambre de la Reine, qui, pour sa beauté et sa bonne réputation, fut mariée avec le premier président de la chambre des comptes de Rouen, qui étoit fort vieux, nommé Motteville. Elle n'en eut point d'enfants et revint à la cour.

Lui et sa sœur Socratine étoient en nécessité quand quelqu'un dit au cardinal de Richelieu qu'il y avoit des enfants d'un frère de Bertaut qui étoient bien pauvres. Il les fit venir la fille étoit fort jolie et avoit bien de l'esprit; le garçon étoit passable. Ils jouèrent quelques scènes du *Pastor fido*, de fort bonne grâce. Le cardinal donna pension à la fille, et entretint le petit garçon au collège. Ce garçon eut assez d'industrie pour faire habiller un petit-laquais, qu'il prit des livrées *éminenlissimes* ; et quand on le rebutoit à la porte du cardinal, il faisoit passer son laquais devant : Cela plut au cardinal, auquel, par ce moyen, il fit fort sa cour ; et quoiqu'il eût découvert que leur mère étoit une mademoiselle Bertaut, qu'il avoit vue chez la Reine-mère, et qu'il haïssoit fort, il continua pourtant à leur faire du bien.

Après la mort du cardinal, au commencement de la régence, madame de Motteville, sa sœur, eut avis d'un prieuré qui vaquoit ; M. de Bassompierre l'avoit eu aussi. Elle le rencontre, comme il l'alloit demander à la Reine. Elle lui demanda, par hasard, quelle affaire l'amenoit il le lui dit. « Eh ! monsieur, dit-elle, je l'allois demander pour mon frère ; c'est si peu de chose, et il en a si grand besoin ! » Le maréchal répondit qu'il ne vouloit pas, sur ses vieux jours, être moins civil aux dames qu'en sa jeunesse, et il se retira. Ce prieuré étoit pourtant fort bon. On dit qu'il vaut cinq mille livres de rente. Elle l'obtint. Elle lui fit donner encore la charge de lecteur du Roi qu'avoit eue son oncle, l'évêque de Séz, avant que d'être évêque.

Il fut avec M. de La Tuillerie en Suède. Là, comme c'est un doucereux, il voulut, je pense, dire des fleurettes à la Reine, et il fit si bien qu'elle sut qu'il chantoit et jouoit du luth. Elle l'en pria un jour ; il fit bien des cérémonies ; enfin, il prit un luth, et badina tant avant que de chanter, que quand il voulut chanter tout de bon, la Reine, qui en étoit lasse, ne l'écouta point, ou ne l'écouta que par manière d'acquiescement. Au retour, comme la Reine lui demandoit des nouvelles de la reine de Suède, il dit qu'elle n'étoit pas laide, qu'elle pouvoit même passer pour agréable. « Mais, dit-il tout bas à la Reine en s'approchant familièrement de son oreille, elle a un peu la taille gâtée. » Quelqu'un dit en riant à M. le cardinal qui étoit là « Votre Eminence n'a-t-elle point d'ombrage de ce galant homme? Je m'offre pour votre second. »

Il ne manque pas d'esprit; mais il est ennuyeux en diable et plein de vanité. **Par malheur pour lui, il y a un des principaux musiciens de la chapelle nommé aussi Bertaut.** Pour les distinguer, on appeloit celui-ci *Bertaut l'incommode*, et l'autre **Bertaut l'incommodé**, parce qu'il est châtré. On appeloit ainsi tous les châtrés de ces comédies en musique que le cardinal Mazarin faisoit jouer. Feu madame de Longueville s'avisant la première, ne voulant pas prononcer le mot de châtré, de dire *cet incommodé* en montrant un châtré qui chantoit fort bien, et qui vint à la cour du temps du cardinal de Richelieu. « Mon Dieu, disoit-elle à mademoiselle de Senecterre, que cet incommodé chante bien »

Ce petit Bertaut fait des vers, mais pas trop bien, et c'est un grand diseur de fleurettes. Quand la cour alla à Poitiers, en 1652, un nommé Du Temple, qui a la plus belle femme de la ville, et qui est fort jaloux, alla au-devant des fourriers, pour les prier de lui donner M. Bertaut ; il entendoit **Bertaut l'incommodé** ; mais il n'y étoit pas ; eux lui dirent : *Volontiers*. Il alla faire un tour je ne sais où, et quand il arriva chez lui, il trouva un petit jeune homme qui disoit des douceurs à sa femme.

## **Annexe C : texte original de la biographie d'Antonio Bagniera par les frères Bêche**

Le Sr Antonio estoit né en Suisse en 1638. Son pere vint en France peu de temps après pour occuper une place de Suisse. Ce dit pere ayant trouvé occasion de faire entendre son fils possesseur d'une tres belle voix de dessus, aux maitres de musique de la chapelle du Roy, il fut accepté pour etre page a la ditte chapelle. Il y a des enfants qui sont tres tardifs a entrer dans l'age de puberté, qui est celuy ou les enfants müent et changent de voix. Le sieur Antonio fut un de ceux-cy et eut le temps de refflechir sur la perte qu'il allait faire de sa magnifique voix et, par conséquent de son ettat de musicien. Il prit le parti en brave capitaine d'aller a paris chez un de ses cousins germain qui estoit chirurgien, et le pria de luy faire l'operation de la castration. Ce dit cousin eut toutes les peines du monde a se resoudre a luy accorder sa demande. Mais enfin le Sr Antonio luy ayant otté toute crainte en luy promettant de ne jamais revéler que c'estoit luy, il consentit, lui fit la ditte operation a laquelle, par le plus grand bonheur, il reussit a merveille. On estoit tout ettonné a la cour de ce que le Sr Antonio ne muoit point, et que sa voix estoit toujours de plus en plus belle. On regardait cela comme un fenomène. La chose fut entierement ignorées pendant plusieurs années, mais a la fin il se rendit luy mesme. Le Roy ayant apris cela en fut indigné et parla au Sr Antonio en termes tres durs. Le dit Antonio suplia sa majesté de ne point le forcer a reveler le nom du chirurgien disant qu'il luy avait jurés sur ce qu'il y a de plus sacré de garder le plus profond secret de peur qu' il ne luy en mesarrive. Or sus tu fay bien luy dit le roy, car si je sçavois le nom du chirurgien, je le fairois pendre. Il luy dit ensuite qu'il le chassait de sa musique pour avoir pris un tel parti. Le capitaine des gardes qui suit le Roy jusques dans son appartement demanda grâce pour luy en representant que le Sr antonio avoit fait çela contant plaire a Sa Majesté. Il eut toutes les peines du monde a l'obtenir, mais enfin le Roy çeda a cette derniere raison, et le Sr antonio a etté musicien du roy a la chapelle jusques a sa mort arrivée en 1740 a montreuil dans la maison des italiens dont il est parlé à la page 103.

**Annexe D : Fac simulé du récit de Blouquier dans le Magnificat de Charpentier**

Récit confié par Marc-Antoine Charpentier à François Blouquier (écrit "Bluquet" par Charpentier sur la partition), dans les *Mélanges autographes* — volume 9, (1688-1690), aux folios 10 verso et 11 recto.

Deo salu tari me o in deo salu tari in deo salu tari me o *rit*

in deo salu tari me o in deo salu tari me o *rit*

Deo salu tari me o in deo salu tari salu tari me o *rit*

*ff* *Bluquet*

quia respexit humili tatem humili tatem an

cilla an cilla su *rit* quia respexit humili tatem humili tatem an

cilla an cilla su *rit* *ff* *Eccu enim ecc*

hoc beatam medicent omnes generati ones omnes omnes generati ones de atam medicent

omnes generati ones omnes omnes generati - o - nes ecce enim ex

hoc de a tam medicent omnes generati ones de atam medicent omnes generati o nes omnes omnes gene

rahi o - nes

quia fecit mihi magna qui potens est quia  
quia fecit mihi magna qui po tens est quia fecit mihi  
quia fecit mihi magna qui po tens est quia fecit mihi magna qui  
quia fecit mihi magna qui potens est quia fecit mihi magna qui po tens

## Annexe E : Biographies *Musefrem* de quatre faussets

### **BUCQUET, Jacques Louis (1744-1805)<sup>123</sup>**

**Résumé** : Né à Évreux, où il a probablement reçu sa formation, Jacques Louis BUCQUET fait carrière à Versailles où il chante le fausset durant une décennie au sein de la Musique du roi. Après une éclipse, on le retrouve à Mantes-la-Jolie, où il obtient son divorce, puis, dix ans plus tard, à Conches-en-Ouche qui accueille son décès.

#### **Notes biographiques :**

- 15 août 1744, Évreux [Eure] : Jacques Louis BUCQUET naît et est baptisé en la paroisse Saint-Thomas. Il est le fils de Jacques François Nicolas Bucquet, maître rôtisseur, et de Marie Madeleine Le François.

- 1771-1781, Versailles : Jacques Louis BUCQUET est **fausset** à la Musique du roi, avec 2 000 livres d'appointements. Le 12 mai 1782, il obtient sa retraite conditionnelle, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1782, « *à charge de continuer le service lorsque les circonstances l'exigeront et qu'il en sera requis, et ce jusqu'à ce qu'il en ait été absolument dispensé* ».

- 7 mai 1776, Versailles : Jacques Louis BUCQUET et son épouse Jeanne Riquier sont témoins lors de la signature du contrat de mariage de François SCAPRE avec Luce Suzanne Carré, une de leurs voisines de la rue de la Pompe. Le lendemain, BUCQUET est témoin de l'épouse lors de la célébration, à l'église paroissiale Notre-Dame. Les liens avec la mariée semblent forts, puisque lorsqu'il s'agit de régler sa succession en 1781, BUCQUET est fondé de procuration spéciale de la mère de celle-ci.

- 25 mars 1794, Mantes-la-Jolie [Yvelines] : Jacques Louis BUCQUET, demeurant à Mantes, obtient la dissolution de son mariage avec Jeanne Ricquier, demeurant à Paris, absente. Il semble donc que les deux époux sont séparés depuis un certain temps.

- 19 novembre 1805, Conches-en-Ouche [Eure] : Jacques Louis BUCQUET, vivant de son revenu, rend l'âme.

---

<sup>123</sup> <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvqgnzebqi6j6/not-443366> mise à jour le 27/06/2021, consultée le 20/02/2024

## NIHOUL, Jean Joseph Lambert (1746-1805?)<sup>124</sup>

**Résumé** : Arrivé de la principauté épiscopale de Liège, Jean Joseph Lambert NIHOUL, qui chante le dessus avec la technique du fausset, se fait d'abord connaître au Concert spirituel, à Paris, avant de servir quelques années à la Musique du roi, à Versailles. Disparu des listes à partir de 1783, il n'apparaît plus que lors de son divorce en 1794. Un individu homonyme meurt à Amsterdam en 1805, mais l'identification n'est pas certaine.

### Notes biographiques :

- 26 mars 1746, Liège [Belgique] : Jean Joseph NIHOUL, fils de Pierre Lambert Nihoul, peintre, et de Jeanne Marie Frencken, voit le jour et reçoit le baptême en la paroisse Notre-Dame [date selon Roger Cotte, *Les musiciens francs-maçons*, 1982, p. 153, sans source citée].

- 1768-1780, Paris : NIHOUL chante une vingtaine de fois au Concert spirituel, avec succès, soit des airs italiens, soit le *Stabat mater* de Pergolèse (avec Louis Auguste RICHER<sup>125</sup> en mars-avril 1777).

- 1775-1783, Versailles : Jean Joseph NIHOUL est **fausset** de la Musique du roi. Il disparaît des listes sans recevoir de pension. On ignore s'il a pris la fuite face à des créanciers trop pressants (voir ci-dessous) ou s'il a été écarté par manque de voix.

- 20 septembre 1775, Versailles : Jean Joseph Lambert NIHOUL, musicien du roi, originaire de la paroisse Notre-Dame, ville et Évêché de Liège, fils majeur de défunts Pierre Lambert Nihoul, peintre, et Jeanne Marie Frencken, de la paroisse Saint-Roch de Paris, épouse, en l'église Notre-Dame, Madeleine Françoise Leroy, originaire de Saint-Nicolas-des-Champs de Paris, fille mineure de François Leroy, bourgeois de Paris. Les témoins de l'époux sont Jean AUDOYER, musicien du roi, et Louis GUICHARD, aussi musicien. Louis GRANIER est le tuteur *ad hoc* de l'épouse. On voit aussi la signature de RODOLPHE.

Un contrat a été signé la veille devant un notaire parisien. La sentence de tutelle jointe au contrat précise que « *les prétendus pere et mere dénommés aud. acte baptistaire sont inconnus* », que la jeune fille est donc « *fille naturelle* » et que NIHOUL est « *un parti avantageux pour elle* ». Cela dit, le contrat n'évoque jamais les biens du futur, ni son apport

---

<sup>124</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6i6/not-612482> mise à jour le 22/02/2022, consultée le 20/02/2024

<sup>125</sup> Note : les noms de personnes soulignés dans cette Annexe disposent également de notices dans la base de données *Musefrem*, consultable sur la plateforme Philidor du CMBV.

à la communauté.

- 25 mars 1777, Paris : Une sentence de séparation de biens est prononcée par le Châtelet de Paris à la requête de l'épouse, un an et demi après le mariage. L'enquête dévoile un NIHOUL accablé de dettes de jeu. L'un des trois témoins le qualifie même de « *libertin qui fréquente des femmes de débauche* ».

- 29 décembre 1777, Aix-en-Provence [Bouches-du-Rhône] : NIHOUL et RODOLPHE, de la Musique du roi et du Concert de la reine, se produisent en concert dans la salle de la Maison de ville.

- 1779-1780, Versailles : NIHOUL est membre de deux loges maçonniques : *Les Trois Frères Unis* (Orient de la Cour), en 1779, et *Le Patriotisme* (Orient de la Cour), en 1780.

- 15 novembre 1794, Paris : Le couple se sépare définitivement par un divorce. NIHOUL semble donc être resté à Paris ou y être revenu. La vie de NIHOUL demeure donc encore fort lacunaire.

- 21 mai 1805, Amsterdam : Jean Joseph Lambert NIHOUL est enterré. Est-ce vraiment l'ancien musicien ?

### **PUSSENEAU, Pierre Nicolas (1739-1832)<sup>126</sup>**

**Résumé** : Natif d'Orléans où il a été formé au sein de la psalette de la cathédrale, le fausset Pierre Nicolas PUSSENEAU a fait carrière à la Musique du roi durant trois décennies, avant de se reconvertir dans des emplois de bureau. Il retrouve néanmoins sa place d'avertisseur de la musique de la Chapelle du roi lors de la Restauration, avant de regagner Versailles pour y finir ses jours.

#### **Notes biographiques :**

- 30 août 1739, Orléans : Pierre Nicolas PUSSENEAU voit le jour et est baptisé en la paroisse de Saint-Pierre-Empont. Il est le fils du bonnetier Jacques Pusseneau et de Louise Prévost.

---

<sup>126</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdqx5xyrvgnzebqi6i6/not-442980> mise à jour le 29/04/2021, consultée le 20/02/2024

- [Probablement de 1746 environ à 1756 ou 1757], Orléans : Pierre Nicolas PUSSENEAU est **enfant de chœur** à la cathédrale Sainte-Croix de sa ville natale.

- 5 avril 1751, Orléans : Le chapitre de Sainte-Croix délègue un chanoine pour aller visiter et si besoin administrer les sacrements à "*PUSSENOT Enfant de chœur de cette Église*" qui est "*dangereusement malade*". L'enfant se remet.

- octobre 1761-10 août 1792, Versailles puis Paris : Pierre Nicolas PUSSENEAU est **fausset** à la Musique du roi.

- 23 août 1762, Versailles : Pierre Nicolas PUSSENEAU, **musicien** ordinaire de la Chapelle du roi, 23 ans, à présent de cette paroisse [Saint-Louis] et ci-devant de celle de Saint-Pierre-Ensentelée à Orléans, épouse Marie Jeanne Pétronille Bertin, fille majeure (35 ans) de défunts Pierre Bertin, officier de la reine, et de Jeanne Hébert, demeurant en cette paroisse. On note la présence, du côté de l'époux, de Jean Paul SIONEST, chapelain du roi, et du côté de l'épouse celle de Jacques Lenormand, jardinier en chef du roi, son beau-frère. Elle est apparentée à Julien Amable MATHIEU par l'épouse de celui-ci. Un contrat de mariage a été signé le 20 août chez un notaire parisien.

- 10 juin 1774, Paris : PUSSENEAU apparaît parmi les créanciers de Pierre CAJON pour la somme considérable de 2 000 livres.

- 1775-10 août 1792, Versailles puis Paris : PUSSENEAU est **avertisseur** de la Musique du roi.

- **1790**, Pierre Nicolas PUSSENEAU perçoit 2 000 livres d'appointements comme fausset et 600 livres comme avertisseur.

- [vers mars 1793] : Désormais veuf, depuis 1791, PUSSENEAU s'installe à Paris.

- 10 septembre 1793, Paris : Pierre Nicolas PUSSENEAU, employé, 54 ans, domicilié au n° 245, rue [Saint-]Denis, auparavant à Versailles, natif d'Orléans, se fait délivrer une carte de sûreté. Il réside dans la capitale depuis 6 mois.

- 24 septembre 1814-décembre 1817, Paris : PUSSENEAU récupère sa place d'**avertisseur** à la Chapelle royale.

- Juin 1825-août 1826, Paris : Il effectue une démarche auprès du duc de Doudeauville, ministre de la Maison du roi, pour obtenir la Légion d'honneur, sans succès.

• 22 mars 1829, Versailles : PUSSENEAU, "ancien musicien de la Chapelle du roi" et "Doyen de la Musique du Roy", domicilié rue Royale n° 11, signe pour soutenir une demande de secours de la fille de son ancien collègue [Louis PUTHEAUX](#).

• 16 septembre 1832, Versailles : Pierre Nicolas PUSSENEAU, ancien employé des bureaux de la Guerre, pensionné, décède à son domicile, rue Royale, n° 11, à l'âge de 93 ans.

### **MURGEON, François Gilbert (1754-1835)<sup>127</sup>**

**Résumé** : Né au Quesnoy, François Gilbert MURGEON débute sa carrière comme enfant de chœur de la collégiale Saint-Pierre de Lille d'où il sort à l'âge de 18 ans. On le retrouve quelques années plus tard à Paris : il est qualifié de musicien lors de son mariage en 1778 et chante à la comédie italienne la même année, puis au Concert spirituel où sa voix de dessus lui permet de briller dans le *Stabat mater* de Pergolèse. En 1784, il est recruté à Versailles par la Musique du roi, comme fausset. Dès la chute de la monarchie, il retourne à Paris où se déroule le reste de sa carrière, à la Chapelle impériale à partir de 1807, puis à la Chapelle royale, après une courte interruption, jusqu'en 1826. Il fait partie du pupitre des deuxièmes dessus. Entre-temps, il chante également à l'Opéra, parmi les tailles du chœur. Devenu veuf à 65 ans, il convole à 73 ans avec une femme ayant la moitié de son âge, qu'il laisse veuve et chargée d'une fille huit ans plus tard.

#### **Notes biographiques :**

• 4 septembre 1754, Le Quesnoy [Nord] : Naissance de François Gilbert MURGEON, fils de Gilbert, à la suite du régiment d'Enghien (greffier au régiment d'Enghien-Infanterie d'après le contrat de mariage de 1778), et de Catherine Charles son épouse légitime. Il est baptisé le lendemain.

• 28 septembre 1764, Lille [Nord] : « *Messieurs assemblés per singulos ont reçu enfans de chœur de leur Eglise François Gilbert Murgeon et Augustin Joseph Le Roy en la place de Jean Baptiste Lienard et de Jacques François Joseph Crucq qui ont fini leur temps [...]* » lit-on dans le registre capitulaire des chanoines de la collégiale Saint-Pierre.

---

<sup>127</sup> <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-484181> mise à jour le 23/04/2022, consultée le 20/02/2024

• 28 août 1772, Lille [Nord] : "Messieurs ont accordé à François Gilbert Murgeon, enfans de chœur sortant la somme de cinquante florins" lit-on dans le registre capitulaire des chanoines de la collégiale Saint-Pierre. Trois jours plus tard, ils lui accordent cinquante écus "pour l'aider a faire sa philosophie". Son nom n'est plus jamais évoqué par la suite dans les délibérations, il ne demande pas de bourse.

• 19 février 1778, Paris : François Gilbert MURGEON, **musicien** dans la capitale, y demeurant rue des Lombards, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie, s'unit par contrat de mariage à Marie Anne Martin, demeurant à la même adresse, fille majeure de Joseph Marie Martin, chirurgien à Montmartre près Paris, et de défunte Marie Jeanne Cottereau sa femme. Chacun apporte 600 livres en habits, linges, hardes et deniers comptants provenant de ses gains et épargnes. Leur fille Adélaïde Pierrette naît l'année suivante. La cérémonie religieuse a lieu en l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie le 23 février suivant.

• août 1778, Paris : MURGEON débute à la Comédie italienne qui demande son renvoi à Pâques 1779, renvoi qui semble n'avoir pas été prononcé puisqu'on retrouve le nom du chanteur dans des documents postérieurs.

• 1781, Paris : *Les Spectacles de Paris* mentionnent MURGEON parmi les "acteurs à pension" du Théâtre italien. Il réside rue des Lombards.

• 1<sup>er</sup> janvier 1784-10 août 1792, Versailles : Il est employé comme **dessus** à la Chapelle royale. Il intervient également comme soliste au concert de la reine. Peut-être est-ce cette dernière qui lui a fait cadeau de cette "tabatière à fond d'écaillés avec garniture d'or et portrait de Marie-Antoinette", prisée 25 francs lors de son inventaire après décès (1835). Il reçoit 2 000 livres d'appointements.

• 1785, Paris : *Les Tablettes de renommée des musiciens*, qui n'ont visiblement pas pris en compte son engagement à la Chapelle, le présentent comme "Faucet, attaché à la Comédie Italienne, & chantant seul au Concert Spirituel". Il est encore fausset au Concert spirituel en 1789, d'après *Les Spectacles de Paris*.

• 4 janvier 1786, Versailles : MURGEON chante dans les chœurs lors de la représentation de l'opéra *Œdipe à Colonne* de Guillard et Sacchini.

• [vers février 1792], Paris : Il s'installe définitivement dans la capitale.

• 26 juillet 1793, Paris : Une carte de sûreté est délivrée à François Gilbert MURGEON, 39 ans, musicien, né au Quesnoy, domicilié au n° 23, rue des Deux Écus.

- 27 juillet 1794, Versailles : L'épouse de [François GIROUST](#) dénonce plusieurs anciens musiciens de la Chapelle royale au Comité de salut public, dont MURGEON, accusé avec d'autres d'être allé à Paris augmenter le nombre des "*coquins*", de tendance royaliste. Il ne semble pas avoir été sérieusement inquiété à la suite de cette calomnie.

- 1<sup>er</sup> janvier 1807, Paris : Il entre à la Chapelle impériale comme dessus ou **contralto**. Dans le projet de réorganisation de 1814, on prévoit de lui accorder 1 500 francs de gages.

- 1808-1813, Paris : François Gilbert MURGEON est employé pour chanter la taille à la cathédrale Notre-Dame lors de différentes cérémonies en actions de grâces : les 4 décembre (anniversaire du sacre de Napoléon) et 25 décembre 1808 (dernières en Espagne à Espinosa, Burgos, Tudela et Somo-Sierra et prise de Madrid), 28 mai (prise de Vienne), 23 juillet (victoires d'Enzersdorf et de Wagram) et 15 août 1809 (saint Napoléon), 15 août (saint Napoléon) et 19 septembre 1813 (victoire de Dresde). En 1813, il est qualifié de contralto. Il touche 18 francs pour chaque prestation.

- 6 février 1811, Paris : François Gilbert MURGEON écrit au directeur Picard pour lui demander une place dans les chœurs de l'Opéra. Malgré son âge, il a conservé sa voix et sa mémoire qui sont "*aussi frais qu'à 30 ans*" et fait des exercices quotidiens. Il bénéficie du soutien des sieurs LAYS, KREUTZER et LESUEUR.

- 9 février 1811, Paris : Picard lui répond qu'il serait ravi de l'admettre comme choriste, mais que la lettre du surintendant du 10 août 1809 l'enjoint de n'admettre pour cet emploi "*que des sujets jeunes, bons musiciens et d'un physique agréable*". De plus, la somme allouée pour la partie du chant est fixée par le budget de 1811. Il l'assure qu'on lui a rendu un compte très favorable sur ses moyens, et qu'il est fâché de ne pouvoir lui être utile.

- 30 juillet 1811, Paris : Par arrêté du directeur Picard, MURGEON est admis à l'Académie impériale de musique comme "*chantant dans les chœurs*" sur proposition des chefs du chant, avec un traitement annuel de 600 francs, payable à compter du 1<sup>er</sup> septembre prochain. Le même jour, Picard lui écrit qu'il est porté sur l'état des encouragements, ce qui ne correspond pas à un engagement officiel. Picard tient à l'en prévenir, car il ne pourra réclamer ni pension, ni indemnité.

- 3 janvier 1813, Paris : Les chefs du chant écrivent au directeur qu'à la suite de la retraite de Lefèvre et du décès de LEROY, deux places de choristes sont vacantes, l'une dans les hautes-contre, l'autre dans les tailles. Ils proposent que MURGEON soit admis comme taille.

• 4 janvier 1813, Paris : Picard accepte l'admission de MURGEON comme taille, au lieu de LEROY, décédé. Ses appointements seront de 1 000 francs par an.

• 28 mai 1815, Paris : MURGEON est blessé à la tête par la chute d'une rampe du cintre. Il interrompt son service pour se rétablir.

• 13 août 1815, Paris : MURGEON écrit au directeur pour l'informer de son indisponibilité, car il souffre encore de maux de tête.

• 30 octobre 1815, Paris : MURGEON écrit au directeur pour le remercier de l'intérêt qu'il a pris à son malheur. Il se sent mieux, mais éprouve encore de grandes douleurs "*derrière le col*", qui nécessitent des frictions et des bains fréquents. Picard lui a fait passer une somme d'argent, mais elle est insuffisante : il demande 200 francs de plus. Il indique ne plus pouvoir donner de leçons.

• Novembre 1815, Paris : Il reprend du service à l'Opéra.

• 23 janvier 1816, Paris : MURGEON écrit à Choron, inspecteur général de l'Académie royale de musique (Opéra), pour le mettre au courant de ses ennuis de santé, à la suite de son accident de mai 1815. Depuis, écrit-il, "*mon zèle est plus grand que mes forces*". Il poursuit : "*J'éprouve des douleurs aiguës dans la tête, dans les vertèbres du col, des pesanteurs dans la poitrine [...]. Le froid me cause surtout des douleurs inouïes*". Son chirurgien lui recommande de prendre de grandes précautions et lui impose un traitement de six semaines. En conséquence, il demande d'être exempté de service jusqu'au printemps : "*Les études de l'opéra nouveau n'en souffriront pas, et je reviendrai sachant ma partie*". Il ose encore solliciter un secours en argent, nécessaire pour son traitement.

• 26 janvier 1816, Paris : Un congé de six semaines lui est accordé pour recevoir des soins.

• 23 novembre 1818, Paris : Évincé après les Cent Jours en 1815, François Gilbert MURGEON est réintégré à la Chapelle du roi, comme **second dessus**, aux appointements de 1 500 francs. En 1825, il annonce 29 années de service et se déclare "*bien portant, fort et vigoureux*".

• 5 juillet 1819, Paris : Son épouse Marie Anne Martin décède à l'âge de 67 ans en la demeure qu'elle occupe avec son mari rue du faubourg Montmartre, n° 39.

• 1<sup>er</sup> janvier 1826, Paris : François Gilbert MURGEON obtient sa retraite de la Chapelle du roi.

- 21 décembre 1827, Paris : François Gilbert MURGEON épouse en secondes noces Yolande Louise Sophie Vinchent.

- 24 décembre 1827, Paris : François Gilbert MURGEON, toujours désigné comme chanteur de l'Académie royale de musique, s'unit par contrat de mariage à Yolande Louise Sophie Vinchent.

- [vers 1829] : Naissance de leur fille Joséphine Clémence Murgeon, vivante en 1835.

- 11 septembre 1828, Paris : Sa fille Adélaïde Pierrette Murgeon décède à 49 ans. De son mariage avec feu Michel Prégnon, major d'un régiment de ligne, elle laisse deux enfants : Alphonse Michel Prégnon, employé, et Louise Joséphine Adélaïde Prégnon, qui vit chez son grand-père François Gilbert MURGEON.

- 13 août 1829, Paris : François Gilbert MURGEON assiste à l'inventaire qui est effectué après le décès de [Louis Sébastien LEBRUN](#), dont il a accepté, suite à un conseil de famille qui s'est tenu le 23 juillet précédent, d'être le tuteur de la fille mineure. On le mentionne comme "*pensionnaire de la Chapelle du roi, demeurant à Paris, rue du faubourg Montmartre, n°39*".

- Juillet 1830, Paris : Charles X est renversé. Dès lors, les deux pensions dont jouissait MURGEON, la première de 750 francs sur la caisse de vétéranse en tant que musicien de la Chapelle du roi, la seconde de 250 francs sur la liste civile, ne sont plus versées à échéances fixes. En 1835, sa veuve déclare "*que depuis la Révolution de Juillet il n'a touché sur ces pensions à titre de secours qu'une somme d'environ sept à huit Cent francs*". La situation financière de la famille se dégrade : plusieurs bijoux sont mis en gage au mont-de-piété, une commode est vendue. Par contre, MURGEON continue à toucher avec régularité une pension de 406 francs sur l'Opéra.

- 26 janvier 1835, Paris : François Gilbert MURGEON décède dans un appartement loué à Charles Joseph Bourdin au n° 26, boulevard de Rochechouart, ou des Martyrs, à Montmartre, où il réside avec sa femme et sa fille.

- 10 avril 1835, Paris : L'estimation des meubles trouvés après son décès donne un total de 755 francs. Les dettes liées aux dépenses du ménage s'élèvent à 670 francs.

## Selbständigkeitserklärung

Name \_\_\_\_\_

Vorname 7/11/3/4 \_\_\_\_\_

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

## Einverständniserklärung

Name GLUCK

Vorname Arnaud

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum Basel, 25/02/2024

Unterschrift \_\_\_\_\_