

## **Quelques perspectives d'analyse paleographique, litteraire et hymnologique : ouvrages vocaux de Paschal de L'Estocart (1539-apres 1584)**

**Professeur émérite, dr. Édith Weber  
Université de Paris-Sorbonne**

L'analyse de textes musicaux vocaux devrait avoir pour objectif une analyse globale tenant compte des aspects historiques, religieux et sociologiques, car il importe de situer les ouvrages dans leurs divers environnements, en vue d'une meilleure compréhension, audition et perception par l'analyste et l'auditeur. Ceci revient, d'une part, à retrouver le parcours du compositeur, ses démarches, ses intentions conscientes, peut-être inconscientes et, parfois, à première vue, énigmatiques; d'autre part, à dégager son originalité esthétique, sans perdre de vue l'évolution du langage musical à une époque donnée et les divers contextes dans lesquels se situe son ouvrage au moment de son élaboration, lors de sa création et des exécutions ultérieures. Pour réaliser ces objectifs, l'analyste devrait posséder une vaste culture générale, le sens de l'Histoire et de la chronologie, une grande faculté d'observation, évidemment, une solide formation musicale, théorique et philologique, par-dessus tout, une grande curiosité, et faire preuve d'ouverture intellectuelle, d'un esprit de synthèse, assorti d'une méthodologie appropriée.

Pour étayer ces propos de façon plus concrète, nous emprunterons quelques exemples au musicien Paschal de L'Estocart : à ses Psaumes pour l'aspect hymnologique, à ses Octonaires de la Vanité du Monde, pour l'aspect littéraire et pour la traduction musicale figurative des images et des idées du texte. Notre choix s'est porté sur ce musicien, car son ouvrage quasi emblématique offre de nombreuses possibilités et critères pour l'analyse de la musique religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle en France. Il ne sera pas question d'analyser une pièce en sa totalité et de manière quasi exhaustive, mais d'illustrer certains points de méthodologie et de signaler quelques éléments particuliers ou même inattendus, à partir de brefs exemples prélevés dans ses Psaumes et ses Octonaires.

L'analyse élémentaire porte, entre autres, sur les aspects littéraires, mélodiques, rythmiques, harmoniques, formels et structurels; en revanche, l'analyse plus détaillée permet d'entrer dans le vif du sujet, par exemple l'étude des figuralismes, symbolismes et madrigalismes, en tenant compte -sur le plan littéraire- de l'orthographe et du sens des mots à une époque donnée (analyse philologique et sémantique); sur le plan esthétique, de l'évolution du langage, sans oublier la diffusion et la réception des ouvrages, ainsi que les paramètres d'interprétation. Paschal de L'Estocart a été redécouvert en France autour des années 1950-1960; étant moins connu à l'étranger, il nous semble utile de présenter d'abord rapidement le musicien et les deux recueils qui serviront d'illustration et de démonstration, pour en dégager quelques perspectives d'analyse.

\*\*\*

### **I. Paschal de L'Estocart : vie, milieu et oeuvre**

Paschal de L'Estocart est né en 1539 (ou 1540). À défaut de documents d'archives, la date peut être déterminée approximativement grâce à son portrait figurant dans l'édition de ses Octonaires de la Vanité du Monde, dont la dédicace est datée de Novembre 1581 et l'édition, de 1582. Cette gravure mentionne : "Paschal de L'Estocart. AAGE . DE . XLII.ANS." (âgé de 42 ans). La date et le lieu de son décès sont inconnus. Il est mort vraisemblablement après 1584, ou il a pris part au Puy (concours musical) d'Évreux. Ensuite, sa trace est perdue. Peu de détails nous sont parvenus sur sa jeunesse et sa formation musicale. Il est d'abord musicien, avant d'être "employé à d'autres affaires",

notamment en Italie, où il s'est rendu à plusieurs reprises, comme il ressort de la dédicace de ses Octonaires précisant : «à son dernier retour d'Italie pour entrer en France». Il avait donc abandonné provisoirement la composition, mais il avoua qu'il souhaitait rattraper "le temps mal employé ci-devant". Il y a, peut-être, bénéficié d'une formation musicale. Lors de son retour en France, les Protestants font l'objet d'une tolérance relative. Paschal de L'Estocart s'attire la protection de Seigneurs français, parmi lesquels le Comte Guillaume Robert de La Marck, Duc de Bouillon et son frère, Jean de La Marck. Il est également en rapport avec le cercle littéraire et musical de Huguenots réfugiés à Genève. Il est bien introduit dans le milieu de poètes, traducteurs, pasteurs, savants dans l'entourage de Théodore de Bèze (1519-1605) et Simon Goulart (1543-1628). En 1581-1582, il est immatriculé à l'Université de Bâle.

En 1581, il est âgé de 42 ans et Henri III lui accorde son privilège royal pour la publication de ses œuvres. Début 1582, Charles III, Duc de Lorraine, l'invite à sa Cour, à Nancy. Après son retour à Bâle, où il séjourne chez l'humaniste, Jean de Sponde, le 1<sup>er</sup> Janvier 1583, il date la dédicace de ses 150 Psaumes à Henri III (futur Henri IV). Entre 1581 et 1583, il déploie une intense activité musicale. À Genève, il publie deux Livres d'Octonaires, six Quatrains de Pibrac, les Sacrae Cantiones et 150 Psaumes de David imprimés chez Jean Laon. On peut supposer qu'il y a aussi séjourné, car les pièces rimées ajoutées à l'édition musicale contiennent les initiales de réfugiés protestants français, acquis à la Réforme : Théodore de Bèze, Simon Goulart, Jean de Sponde. Antoine de la Roche Chandieu et Joseph Du Chesne, Sieur de La Violette, lui donnent des Octonaires à mettre en musique. En 1584, il entre au service de l'Abbé de Valmont (diocèse de Rouen) et devient membre de la Chapelle de Nicolas de Braban. Il remporte le second Prix de la Harpe d'argent au concours du Puy d'Évreux avec son motet "Ecce quam bonum et quam iudicium". Après 1584, aucun renseignement ne nous est parvenu. Sa date précise de décès reste inconnue.

Paschal de L'Estocart est avant tout un homme et un musicien du XVI<sup>e</sup> siècle, époque particulièrement mouvementée. Il évolue dans le sillage de l'Humanisme, de la Renaissance et de la Réforme, connaît les idées des Réformateurs, leurs réactions vis-à-vis de la musique en général et du chant des fidèles en particulier. Il a mis en musique les paraphrases strophiques et rimées (et non traductions) de Clément Marot et Théodore de Bèze pour les 150 Psaumes en langue française. Destinés au chant fonctionnel d'assemblée, ils sont chantés sur des mélodies de Loys Bourgeois, Guillaume Franc, Pierre Davantes (en plus de quelques sources strasbourgeoises et d'emprunt au chant grégorien antérieur), telles qu'elles figurent dans le recueil officiel paru à Genève, en 1562. Le musicien huguenot a fréquenté de nombreux poètes et polémistes qui lui ont fourni des textes poétiques à tendance moralisante, traduisant la sensibilité du temps dans les genres cultivés alors : les Chansons spirituelles et les Octonaires.

Son œuvre religieuse comprend : 8 Motets latins (1582), 34 Chansons spirituelles (1582), 26 Quatrains "du Sieur de Pibrac... de nouveau mis en musique" (2 à 6 voix) (1582), Le Premier Livre des Octonaires de la Vanité du Monde... (2 à 6 voix), Le Second Livre des Octonaires de la Vanité du Monde, Les Sacrae Cantiones 4, 5, 6, 7 v. recens in lucem editae, tous édités en 1582; 150 Pseaumes de David, mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze, et mis en musique à 4, 5, 6, 7 et 8 parties par Paschal de L'Estocart, de Noyon en Picardie, édités en 1583. Nos exemples seront empruntés à deux œuvres marquantes de Paschal de L'Estocart : les Octonaires (deux Livres) et les Psaumes, d'après les sources suivantes :

#### Octonaires

Source imprimée (1582)

1<sup>er</sup>... 2<sup>e</sup> Livre des Octonaires de la Vanité du Monde  
Genève, E. Vignon, 1582 - Lyon, B. Vincent, 1582.

#### Réédition moderne

Livre I, in : Monuments de la musique française au temps de la Renaissance, Henri Expert, Paris, Salabert, 1929.

Livre II, id. , XI, Paris, Salabert, 1958.

Psaumes

Source imprimée (1583)

150 Pseaumes de David... (en cinq cahiers séparés, de format oblong)

Rédition moderne

Facsimilé, avec Préface de Pierre Pidoux, Kassel, Bâle, Bärenreiter, 1954.

## II. Perspectives générales d'analyse : héritage

Pour être valable, toute analyse doit tenir compte du passé, autrement dit, de l'héritage littéraire, poétique, musical et hymnologique dont a bénéficié le compositeur -en l'occurrence, Paschal de L'Estocart-, en situant ses œuvres dans un courant évolutif. Un musicien du XVI<sup>e</sup> siècle a hérité de la forme de pensée "mélodique" et de la forme de pensée "harmonique". À titre d'exemple, un harmonisateur du Psautier traitera modalement une mélodie grégorienne héritée, mais son harmonisation sera déjà tonale, car, à cette époque, les modes d'Église ont tendance à s'affaiblir au profit de la future tonalité majeure et mineure. Par exemple, un Fa bécarré mélodique peut se trouver à proximité d'un Fa # harmonique, sans qu'il faille y déceler une fausse relation, selon l'expression consacrée des traités d'harmonie. Il s'agit ici de deux formes de pensée différentes: l'une, mélodique et modale; l'autre, harmonique et tonale. En fait, chez Paschal de L'Estocart, la notion d'horizontalité et la notion de verticalité aboutissent à un équilibre.

Au XV<sup>e</sup> siècle, avec le regne du Tenorlied, le cantus firmus était placé au tenor. Au XVI<sup>e</sup> siècle, il sera confié progressivement au superius, où la mélodie est plus nettement perceptible, ceci étant encore renforcé par l'utilisation du style note contre note (nota contra notam), homorythmique et homosyllabique, qui favorise la compréhension du texte et la participation active des fidèles, condition sine qua non du chant d'Église issu de la Réforme.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les intervalles d'octave, quinte et quarte sont considérés comme des consonances parfaites, alors que la tierce tente de s'intégrer au langage musical avant d'être adoptée, par exemple, à partir de Josquin des Prés (v. 1440-1521 ou 24 ?) puis, entre autres, chez Claude Goudimel (v. 1520-1572), au XVI<sup>e</sup> siècle. Peu à peu, l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante tentera ses forces, avant de s'introduire comme consonance.

Au XV<sup>e</sup> siècle, la cadence médiévale à double sensible disparaîtra au profit de la cadence elliptique et de la cadence par retards successifs. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la cadence plagale (IV-> I) existe avec l'accord parfait mineur (rarement majeur), de même que la cadence parfaite (V-> I). Enfin, la notion de chromatisme est exploitée lors de l'adaptation musicale de textes littéraires baignant dans l'atmosphère tendue, dans le sillage des humanistes qui préconisaient le Retour à l'Antiquité et à une musique particulièrement expressive. Paschal de L'Estocart s'en souviendra. Pour l'analyse de ses œuvres, la problématique consistera à dégager les éléments antérieurs (héritage du XV<sup>e</sup> siècle), les éléments typiques du XVI<sup>e</sup> siècle, les audaces de langage et les éléments neufs et originaux tournés vers l'avenir.

## III. Commentaire analytique

### 1. Stade préparatoire

Le stade préparatoire de l'analyse consiste à rechercher des lignes de force et une problématique. Il repose sur l'observation et les constats, entraîne plusieurs lectures différentes de la partition : il s'agira de confronter les diverses observations, de les agencer et de les classer autour de grandes perspectives.

La première lecture concerne le texte littéraire sous ses aspects philologiques, sémantiques et symboliques, après réflexion sur le sens des mots à l'époque en cause,

les intentions du poète et l'arrière-plan religieux et métaphysique (Psaumes), spirituel, moralisant ou emprunté à la vie courante et aux vicissitudes du temps (Octonaires de la Vanité du Monde).

La deuxième lecture concerne le texte musical sous ses divers aspects, permettant de retrouver les intentions du musicien, selon les paramètres habituels suivants : mélodie, rythme, harmonie/contrepoint, cadences et traduction figuraliste des images, des idées, et des rapports texte/musique, afin de pouvoir situer un Psaume ou un Octonaire dans l'ensemble du recueil, de la production de Paschal de L'Estocart et, enfin, de celle de ses contemporains.

Le commentaire analytique pourra être abordé après plusieurs lectures attentives et réflexions sur les contenus aboutissant à la classification des observations et à une problématique plus précise. Il permettra de confirmer les hypothèses de datation en tenant compte également des aspects paléographique et codicologique, philologique et sémantique, et du langage musical.

## 2. Analyse paléographique

Le transcritteur a pour tâche de rendre une œuvre antérieure accessible aux musicologues et interprètes du XXI<sup>e</sup> siècle. Selon l'état de conservation des manuscrits, incunables et imprimés, il rencontrera des difficultés pour déchiffrer les textes à cause de la graphie, de l'orthographe ancienne, de la langue du XVI<sup>e</sup> siècle, de la ponctuation et des abréviations. L'orthographe peut être fluctuante d'un document à un autre. La restitution d'un texte musical du XVI<sup>e</sup> siècle, présenté en parties séparées (à raison d'un "cahier" par voix) implique aussi une "mise en partition". Cette analyse paléographique peut être associée à une étude codicologique du support : parchemin, papier, filigranes; un examen des outils, pour l'écriture : plume d'oie ou d'oiseau; pour l'imprimerie : caractères mobiles. L'analyse apporte de précieux éléments de datation permettant, d'une part, de situer le texte et la musique dans leurs divers contextes : historique, religieux ou profane, et dans leurs cadres : musique d'Église, de Cour, d'intimité, ou destinées au chant es-maison.

Les œuvres de Paschal de L'Estocart sont imprimées en livrets séparés "à l'italienne" (oblongs), en notation blanche typique du XVI<sup>e</sup> siècle, avec les figures de notes suivantes:

Mx L B Sb Mn Smn F Sf Lig C. O. P.

### Ex. 1

et les silences correspondants. Le point est un "point d'augmentation" . Les portées ont cinq lignes; elles sont précédées de la clef de Sol (2<sup>e</sup> ligne), de la clef d' Ut (1<sup>ère</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> lignes), clef de Fa (3<sup>e</sup> ligne)... et suivies du custos en fin de portée à la hauteur de la première note de la portée suivante. Les mesures sont, généralement, à C barré. Les altérations présentes sont : le bémol pour abaisser la hauteur d'une note d'un demi-ton, ou pour abroger l'effet d'un dièse; le dièse, pour hausser la note d'un demi-ton . Les syllabes sont intercalées sous les notes qui peuvent être monnayées en valeurs plus brèves dans le cas de mélismes, en liaison avec le sens symbolique du texte. Paschal de L'Estocart fait usage des silences habituels et, relativement, de peu de ligatures à propriété opposée .

Dans quelques cas, il emploie quelques notes noircies (dénigrées) sans aucune signification théorique dans un contexte de notation blanche, le sens étant énigmatique. Pour lui, il s'agit tout simplement d'évoquer visuellement certaines idées. En voici quelques exemples, parmi d'autres, dans les Octonaires :

-le monde : C'est un arbre que le monde (Octonaire XV, Livre I, p. 57, mesure 4-5) : sur la 2<sup>e</sup> syllabe de monde, la brève est noircie (alors que la 1<sup>ère</sup> syllabe est une brève blanche. Il en fait de même sur l'adjectif "profonde" (racine profonde), mesures 7 et 8.

Ex. 2 (1)

-le Mensonge : l'ay veu j'ay veu que le monde est un songe (Octonaire XXIV, Livre I, p. 97, mesures 18-24) : les notes noircies expriment aux trois voix le mensonge et la phrase, L'oil y est clos, répétée deux fois.

Ex. 2 (2)

-la Nuit : dans ce meme Octonaire, toute une phrase est en notes noircies : Tout y est nuict, l'homme y est hors de l'homme.

Ex. 2 (3)

-le Deuil, la honte : Le monde est outrageux (Octonaire VIII, Livre II, p. 29, mesures 34-38), le passage est dénigré et syncopé sur les paroles : c'est dueil, honte et dommage.

Ex. 2 (4)

-la galere, la misere, la douleur, les pleurs : Ce monde est une galere (S. Goulart) (Octonaire IX, Livre II, p. 32, mesures 4, 8, 14) : la syllabe "re" (de mise-re) et le mot pleurs sont exprimés par une note dénigrée.

Ex. 2 (5)

-L'expression Ne pouvant voir : Morte est la mort (Octonaire XV, Livre II, p. 63, mesures 79-80), la seconde syllabe "vant" (de pou-vant voir) sont exprimées par deux notes noircies.

Ex. 2 (6)

A noter que dans l'Octonaire, Qu'est-ce du cours et de l'arret du monde, Paschal de L'Estocart n'a pas noirci les adjectifs sale, puant (C'est un logis fumeux, sale, puant). S'agirait-il d'un oubli ? mais il attire l'attention sur l'adjectif sale en le faisant précéder d'un silence aux quatre parties.

Ex. 2 (7)

Il procede de meme dans quelques Psaumes, par exemple : dans le Psaume 140, O Dieu, donne-moi la délivrance..., sur l'adjectif pernicieux (au contreténor) :

Ex. 2 (8)

Pour une meilleure lisibilité, le transcritteur peut réduire les valeurs, préférer les clefs modernes (aux clefs anciennes, moins accessibles aux choristes). Il aura également a traiter le texte ancien en tenant compte de l'orthographe, de la graphie des lettres, par exemple i correspondant a j; il y a deux types de s, l'un comme un f non barré (au début et en milieu de mot) et l'autre comme un s normal (en fin de mot). Les abréviations doivent être rétablies, par exemple : mo (o suscrit) signifie mon; no', nous. Les accents ne sont pas indiqués systématiquement; il conviendra de les ajouter dans une édition moderne.

### 3. Analyse littéraire

La structure et le contenu du texte poétique (Psaumes, Octonaires) conditionnent la structure musicale. Un poeme doit être lu en fonction de son idée générale, par exemple, chez Paschal de L'Estocart : la mort, le péché, la vanité, l'argent, le travail... Il est indispensable de souligner les images et les mots-clefs pour le symbolisme, en tenant

compte de l'aspect sémantique (sens de mots) au XVI<sup>e</sup> siècle, de rechercher les intentions des poètes; en effet, les Octonaires se présentent, plus ou moins, comme de petites paraboles, des proverbes ou sermons en musique.

Les textes des Octonaires de la Vanité du Monde ont été empruntés à trois auteurs principaux : Antoine de la Roche Chandieu (v. 1534-1591), poète historien-théologien-polémiste ; Joseph du Chesne, Seigneur de la Violette (1546-1609), médecin-chimiste-poète-diplomate ; Simon Goulart (1543-1628), poète-pasteur-éditeur-commentateur et traducteur .

### 3.1. Les Octonaires

L'octonaire est un genre littéraire à la mode au XVI<sup>e</sup> siècle en général, et dans la musique réformée en particulier. Sur le plan littéraire (comme son étymologie l'indique), il est une pièce en huit vers, sur un sujet unique, sur une idée générale, de caractère moralisant et édifiant, destiné à faire réfléchir les lecteurs, un peu à la manière d'une parabole, mais le sujet n'est pas d'essence biblique, sa destination n'est pas liturgique. Sur le plan musical, il s'apparente à la chanson spirituelle cultivée notamment pour supplanter les nombreuses chansons licencieuses. Sur le plan idéologique, les Octonaires de Paschal de L'Estocart ont pour finalité de démontrer et d'illustrer musicalement l'Inconstance et la Vanité du monde, un peu dans le sillage du Livre de l'Ecclésiaste. Il s'agit de poèmes d'édification faisant appel à des procédés courants au XVI<sup>e</sup> siècle, tels que : les contradictions (opposition de sentiments, d'effets et de couleurs), les antithèses (contraste, oppositions de deux mots, et d'idées), les images et symboles faciles à évoquer musicalement, les comparaisons (mise en parallèle de deux idées), les métaphores, les allitérations (répétition des mêmes sonorités). Le compositeur doit donc exprimer musicalement les symboles, les figures, les moindres intentions du poète, et exploiter les subtilités sémantiques de la langue. L'intérêt se portera aussi sur la diction, l'élocution et la prononciation et, d'une manière générale, sur l'intelligibilité des paroles pour attirer l'attention sur leur portée littéraire et musicale.

Les cinquante Octonaires retenus par Paschal de L'Estocart, soit 26 pour le Livre I et 24 pour le Livre II , sur un sujet unique avec une idée générale, se présentent comme des paraboles et proverbes, dont la signification moralisante et édifiante est encore amplifiée par le langage musical.

Les dénominateurs communs apparaissant le plus souvent -conformément aux sources poétiques- sont :

1-le MONDE, comparé, entre autres, à : une galère, un pèlerinage, un grand parlement, un jardin, un arbre, un songe, ou encore un tambourin, une boule creuse, la cire fondant au feu (voir : Psaume 68)... Il est aussi combattant, "changé en courtisane infâme... Il peut être associé à la mort ou à des interrogations :

"Mais que ferai-je plus au monde ?"

"Qu'est-ce que du cours et de l'arrêt du monde ?"

2- le MONDAIN est aussi évoqué :

"Mondain, si tu le sais, dis-moi"

"Arreste, arreste, atten, ô Mondain"

"Quand le mondain travaille, tracasse"

3 - la MORT est souvent présente :

"Ou est la mort ?"

"Le péché et la mort"

"Le monde et la mort entre eux se déguisèrent"

4 -La NATURE et le LYRISME servent souvent de toile de fond et donnent lieu à des traductions musicales figuratives, par exemple :

"L'eau va vite en s'écoulant  
Plus vite que le traict [fleche] volant...  
"...L'eau est le traict et le vent"  
"La glace est luisante et belle, le monde est luisant et beau"  
"Le rocher orgueilleux"

5 -les MÉTAPHORES sont nombreuses comme, par exemple, dans le 6e Octonaire du IIe Livre, J'aperceus un enfant... :

«J'aperceus un enfant qui d'un tuyau de paille  
Trempe dans le savon avecques eau mélé,  
Des ampoules soufflait encontre une muraille,  
Dont l'oil de maint passant était émerveillé.

Riches elles semblaient, fermes, de forme ronde.  
Mais les voyant crever en leur lustre plus beau,  
Voire soudainement, voila, dis-je un tableau  
De la frele splendeur et vanité du Monde. »

De maniere générale, les figuralismes peuvent etre d'ordre philosophique et théologique (allusion aux nouvelles théories cosmogoniques); ils peuvent etre groupés. Par exemple, dans l'Octonaire III du Livre I, Mondain, si tu le sçais, plusieurs symbolismes sont accumulés : sur dis-moy, l'insistance est rendue par des mouvements de quarte et de quinte ascendantes; sur Quel est le Monde le contraste est renforcé par le mouvement descendant, le Mensonge fait l'objet de fausses relations, Y abonde est traité en faux bourdon...

Enfin, les deux idées sous-jacentes sont l'INCONSTANCE et la VANITÉ, c'est ainsi que le Livre I se termine par l'Octonaire n°26 intitulé : C'est folie et vanité... Il s'agit essentiellement -a la maniere de l'Ecclésiaste- de la vanité des efforts, du travail, des honneurs, des richesses amassées, du monde, de l'homme dont la mort prouvera qu'il n'est qu'un songe...

Ex. 3

### 3.2. Les Psaumes

Paschal de L'Estocart -comme tous les musiciens réformés de son temps- a adapté en musique les 150 Psaumes dans les paraphrases (et non traductions), strophiques et rimées par Clément Marot et Théodore de Beze. Le recueil de Psaumes (dont certains avec des mélodies communes ), comprend, en outre, les textes suivants de Clément Marot :

- 1 Les Dix Commandements : Leve le cour...
- 2 Le Cantique de Siméon : Or laisse Créateur
- 3 Le Notre Pere : Pere de nous...
- 4 La Confession de Foi : Je crois en Dieu
- 5 La Priere avant le repas : O souverain pasteur...
- 6 La Priere apres le repas : Pere éternel...

Pour les Psaumes et ces six pieces, Paschal de L'Estocart est tributaire des paraphrases de Clément Marot et des mélodies fonctionnelles préexistantes consignées dans le recueil officiel :

Les  
P s e a v m e s  
mis en rime  
françoise

par Clement Marot, & Theodore de Beze

De l'imprimerie de Michel Blanchier,  
P O V R A N T O I N E V I N C E N T .

M . D. LXII.

Avec priuilege du Roy pour dix ans.

Le vocabulaire de ces textes, et surtout des Octonaires, est particulièrement imagé et suggestif. L'analyse musicale devrait montrer en quoi Paschal de L'Estocart a fidelement traduit musicalement les intentions des poetes et les a, éventuellement, renforcées par son langage musical.

#### 4. Analyse musicale

La clé des analyses des ouvres de Paschal de L'Estocart repose sur le principe suivant : le style musical est étroitement lié au symbolisme littéraire des Octonaires.

##### 4.1. Analyse mélodique

Cette analyse consiste a étudier l'ambitus de chaque partie, le cheminement de la mélodie par mouvements conjoint ou disjoint; son orientation (ascendante ou descendante); les inflexions mélodiques, les intervalles; l'ornementation (particulierement importante dans le cas de la traduction figuraliste des images et des idées du texte des Octonaires), les sources des mélodies des Psaumes (emprunt éventuel au chant grégorien conditionnant le mode de pensée horizontal). Il faut observer de pres le traitement des paroles : syllabique ou mélismatique (a confronter avec le traitement harmonique), l'adéquation de la prosodie verbale a la prosodie musicale. A l'analyse mélodique, se rattache l'analyse modale et tonale.

##### 4.1.1- Les Octonaires

L'ambitus est généralement moyen : une octave et demi, pouvant aller jusqu'a la dixieme ou onzieme. Il peut aussi etre plus restreint (jusqu'a la septieme, au Soprano). Paschal de L'Estocart utilise des notes aiguës pour les cieux (Sol aigu au Soprano), la foi (Ténor et Contreténor). La mélodie a tendance a monter pour illustrer les Monarques, la grandeur, les nobles, les grands discours, les hautains, le rocher orgueilleux (a la Basse), le Christ, le Feu (a toutes les parties).

Les notes graves sont exploitées pour évoquer la mort, la fosse profonde. Elles peuvent etre associées au mouvement mélodique.

Le mouvement ascendant traduit l'idée de hauteur : plus hauts lieux (avec saut de tierce et de quarte ascendantes), Élevons aux Cieux (saut de quarte), Ciel (saut d'octave); ou, pour poser des questions :

Mon âme, ou sont les grands discours ?...

Ou sont les magnifiques cours ?...

Monde, pourquoi fuis-tu ?...

Quelle est cette beauté que je vois ?

Une mélodie ascendante donne une impression de hauteur. En revanche, la tessiture grave est exploitée pour traduire la mort.

Le mouvement est descendant sur les idées de mort, de naufrage, ou les expressions Qui peut effacer; ôter la vie; Péris en la terre...

Le mouvement peut etre ascendant, puis descendant, par exemple, sur le texte : Tire-moi du Monde, pour exprimer les Cieux, puis la Terre.

Pour la courbe mélodique disjointe, Paschal de L'Estocart emploie normalement des quartes et des quintes ascendantes et descendantes, l'octave juste sur Ciel; l'octave



atteinte progressivement par une gamme sur poussé par le vent (Ténor) (Livre II, Octonaire XXIII, Vous peuples basanés, p. 97, mesure 57) ;

Ex. 4

occasionnellement l'octave diminuée ascendante Fa diese -> Fa bécarre, ou la quarte diminuée : Fa diese -> Si b

Il fait aussi appel au chromatisme descendant : Fa diese -> Fa bécarre non coupé par un silence; Fa diese - (silence)- Fa bécarre, Do diese -> Do bécarre...

Paschal de L'Estocart refuse souvent la sensible, et pratique la sensible abaissée. Il fait preuve d'une certaine mobilité modale. Dans les pièces proches du mineur, la tierce conclusive est souvent majorisée.

Tres souvent, figuralisme mélodique et figuralisme rythmique sont associés pour rehausser le sens du texte.

#### 4.1.2. Les Psaumes

Les mélodies des Psaumes sont imposées à l'harmonisateur avec leur rythme et leur prosodie verbale et musicale. Paschal de L'Estocart les emprunte au fonds traditionnel et officiel du Psautier huguenot (Geneve, 1562) qui sont de Loys Bourgeois (XVIe siècle), Guillaume Franc (v. 1515-1570) et Pierre Davantes (v. 1525-1561), ainsi que de quelques musiciens strasbourgeois, comme Matthias Greiter (v.1494-1550) (Strasbourg, 1539)...

Dans sa Dédicace au Roi Henri III de Navarre (futur Henri IV), il précise :

«Combien que je puys dire en bonne conscience y avoir employé tout ce que Dieu m'a donné de dextérité selon que la lettre requeroit -laquelle non seulement j'ai tasché d'exprimer par la MUSIQUE, mais aussi me suis-je astraint à ce que personne n'a encore fait en cest endroit (que je sache) à savoir de retenir le plein [sic] chant [c'est à dire la mélodie] qui est usité es Églises réformées de France auquel je n'ay rien adjousté ne diminué, entremeslant mesme son air [mélodie] es autres parties, qui par leur gaillardise rendront à mon advis moins ennuyeuse la pesanteur de l'autre».

Il place le plain chant (cantus firmus) généralement au Ténor, selon la tradition; mais, pour favoriser la compréhension des paroles, il confie, pour quelques Psaumes, la mélodie au Superius,

Ex. 5

ou elle est plus nettement perceptible (Psaumes 28, 34, 35, 40, 43, 77, 117, 139), ou même au Contreténor (Psaumes 30 et 76), ou encore à la quinta pars. Quelques Psaumes sont traités pour "voix égales" (Psaumes 30, 61, 72, 76, 86, 120, 129, 136, 146). Il modifie à peine les mélodies, mais ajoute ou supprime parfois un silence. Il reprend des mélodies communes pour les Psaumes 30 et 76; 31 et 71; 36 et 68 (dit "Psaume des Batailles").

Le plain chant impose le mode (davantage mineur que majeur). Les mélodies originelles peuvent être transposées. Le cantus firmus est énoncé en semi-breves (blanches) et en minimales (noires) dès le début du Psaume.

Ex. 6

L'écriture des Psaumes se rattache au style protestant français dans la seconde moitié du XVIe siècle, avec mélodie en valeurs longues, et des valeurs plus breves aux autres voix.

#### 4.2. Analyse rythmique

Cette analyse porte essentiellement sur les valeurs des notes, les mélismes à une ou plusieurs parties, alors que les autres sont de facture plus simple; la présence de

syncopes, de contrastes entre valeurs longues et brèves et, surtout, des figuralismes portant sur les durées des notes (longues, brèves), ou encore l'alternance du binaire et du ternaire.

Pascal de L'Estocart utilise des valeurs longues (rondes et blanches de transcription moderne), parfois liées (syncopées), pour insister sur des mots importants :

-le monde (Octonaire XVIII, Livre II, Monde, pourquoi fuis-tu ? : est rendu par une ronde et deux blanches liées formant syncope (p. 71, mesures 1-3), ou par deux blanches formant syncope et une blanche (p. 72, mesures 32)

Ex. 7 (1)

-C'est folie et vanité (Octonaire XXVI, Livre I, C'est folie et vanité, p. 108, mesures 3, 5-6).

Ex. 7 (2)

-l'Inconstance du monde (Octonaire XX, Peintre, si tu tires le monde, Livre II, p. 85, mesures 55-56) : pour insister sur l'inconstance, Pascal de L'Estocart fait précéder le mot d'un silence aux cinq parties, et n'utilise que des rondes, en style syllabique, sur Et l'inconstance prennent être, répété deux fois.

Ex. 7 (3)

Dans ses Octonaires, Pascal de L'Estocart exploite des valeurs de notes rapides pour indiquer le mouvement, traduire des adverbes, suggérer la vie et la joie, évoquer la tempête, le vent, l'allure, l'accélération (et/ou le ralentissement), les deux ensemble permettent de spéculer sur l'effet de contraste, par exemple :

-le mouvement de l'ONDE (Octonaire XVIII, Livre II, Monde, pourquoi fuis-tu ?, p. 74, mesures 57-59), avec des batteries de croches descendantes.

Dans l'Octonaire XXII, Livre I, Toi qui plonges ton cœur, p. 88, mesures 48-51), il utilise des batteries allant jusqu'à 24 croches pour dépeindre l'onde, puis la furieuse onde.

Ex. 8 (1)

-le Mouvement FLOTTANT: (même Octonaire p. 75, mesures 10-12 et 95-96), il place des croches sur flottant à deux parties, puis trois sur quatre, et 10 croches successives par mouvement descendant, pour évoquer le participe flottant. (mesures 95-96). Il en augmente encore l'effet, en répétant cinq fois flottant par mouvements disjoints et conjoints (mesures 90-93).

Ex. 8 (2)

-la course (Octonaire V, Livre II, As-tu mis en oubliance, p. 16, mesures 30-35) : il la traduit "en courant" : par des batteries de croches aux trois voix, d'abord note contre note et sur la même note et ensuite, par mouvement contraire ascendant;

Ex. 8 (3)

-L'adverbe Soudainement (Octonaire VI, Livre II, l'aperçus un enfant, p. 22, mesure 70) est suggéré à trois parties par des croches et, à la partie inférieure, par des doubles-croches (de transcription)

Ex. 8 (4)

-Pour les Vents furieux (Octonaire IX, Livre II, Ce monde est une galere, p. 33, mesures 19-20), il emploie un rythme pointé sur furieux.

Ex. 8 (5)

-la poussée du vent (OctonaireXXIII, Livre II, Vous peuples basanés, p. 97, mesure 70) : Paschal de L'Estocart traduit l'accélération par des noires, puis des croches, et une mélodie ascendante couvrant une octave a la voix de Ténor.

Ex. 8 (6)

-L'adverbe vite (Octonaire I, Livre I, L'eau va viste en s'escoulant, p. 1, mesures 1-8) est rendu avec mouvement descendant a toutes les parties, d'abord en syncope (2 blanches liées), ensuite sur plus viste, avec un rythme pointé, et sur plus viste encore, avec des batteries de croches.

Ex. 8 (7)

Les valeurs breves peuvent faire l'objet d'ornementations a des fins descriptives, décoratives, voire lyriques, comme dans l'Octonaire XV, Livre I, p. 57, mesure 19), sur plaisante (la fleur), les mélismes comportent huit croches (de transcription) sur la 2e syllabe, alors que le meme adjectif figure en valeurs égales pour toute la phrase : La fleur est plaisante et belle.

Ex. 9

Les valeurs peuvent etre pointées, par exemple, pour : Tire-moi (noire pointée/croches), ciel (noire pointée/croche, noire pointée/ croche, blanche, par mouvement descendant), ou encore sur ta(m)bourin (noire pointée/croche, noire, Livre II, Octonaire XVII, Tout ce monde est un tabourin, p. 67, mesures 2-3).

Ex. 10

Les syncopes sont présentes pour marquer un arret : N'arretons donques (noire liée a une noire, blanche, noire liée a une noire); un adieu, avec d'abord une syncope (noire liée a une noire, noire) et ensuite des croches. Des syncopes se trouvent aussi sur mort (blanche liée a blanche) et le monde (blanche liée a blanche, blanche) ou sur l'adjectif éternelles (blanche, noire, blanche).

Ex.11

Les silences figurent en milieu de phrase pour mettre l'accent sur des mots importants qu'ils précèdent : Galere, misere, douleur, pleurs, mort... Ils procurent un effet voulu et calculé, car en faisant attendre un mot, il est particulièrement mis en valeur, par exemple : l'Éternel. A la fin d'une phrase littéraire, les silences ayant un but fonctionnel - comme dans le Psaume huguenot- assurent une respiration et une coupure. Par exemple : Pourquoi mets-tu ton espérance ? (silence apres chaque phrase); Ce monde est une galere; équipée de misere (Livre II, Octonaire IX, Ce Monde est une galere, p. 32, mesures 1-8).

Ex.12

Paschal de L'Estocart fait aussi appel a des phrases ou pieces rythmiquement inachevées, c'est a dire, sans aboutissement, sans appui d'arrivée, ou pour décrire l'évanouissement des fausses apparences. L'expression TOUT EN RIEN est suivie d'un silence explicite.

Enfin, l'alternance du binaire -symbole de l'imperfection- (C barré) et du ternaire - symbole de la perfection- (3), est associée au symbolisme, aux allusions à la cosmogonie, à l'imperfection... Par exemple : Le monde n'est pas parfait ; le portrait n'est pas rond (le cercle est le symbole de la perfection).

Ex.13

#### 4.3. Analyse harmonique

Dans sa Dédicace des Psaumes, Paschal de L'Estocart signale que "les audaces harmoniques s'expliquent par les symboles poétiques" et son goût pour les figuralismes expressifs. Cette analyse consiste à examiner les points d'appui, les cadences, l'harmonisation des mélodies (cantus firmus), le remplissage harmonique, et à rechercher les consonances et les dissonances (sans extrapoler ni rétropoler), les rapports entre la modalité et la tonalité naissante.

François de L'Isle considère Paschal de L'Estocart comme un "grave-doux musicien", et Paschal de L'Estocart utilise, lui aussi, cette association d'idées et confirme : "je dirai ce mot que mon désir a été de présenter une musique "grave-douce" et bien accommodée à la lettre".

Sur le plan historique, la tonalité est en pleine élaboration, et la modalité, en perte de vitesse. Paschal de L'Estocart est très en avance sur son temps, notamment par ses figuralismes harmoniques et sa pratique des dissonances expressives.

Parmi les procédés le rattachant au passé, le faux bourdon (sixtes parallèles) est lié à une idée de gravité et de recherche, notamment dans l'Octonaire III du Livre I, Mondain, si tu le sçais dis-moy (p. 8, mesures 25-27) :

Ex.14

L'octave diminuée -déjà chez Claudio Monteverdi (baptisé 1567-1643)- est employée par Paschal de L'Estocart (Fa dièse - Fa bécarré), par exemple, pour répéter une question : Trouveras-tu ? Ou ? (Octonaire XVIII, Livre II, Monde pourquoi fuis-tu ?, p. 72, mesure 30), avec un retard et une syncope sur Ou, alors que, pour poser la question la première fois, il emploie l'octave juste.

Ex.15

Un retard se rencontre aussi dans le Livre II, Octonaire XVI, Pourquoi mets-tu ton espérance (à trois voix), p. 66, mesures 49-50, le Ré étant un retard du Do pour amorcer la cadence conclusive sur de--- la mort.

Ex.16

Les pédales supérieures -déjà chez Josquin des Prés- sont fréquemment utilisées dans le Livre II, contenant également quelques cas de pédales inférieures, internes ou de doubles pédales.

Si Paschal de L'Estocart utilise souvent des accords complets (avec tierce), il se sert de l'accord de quinte à vide pour traduire l'adjectif déloyal. Parmi les accords traditionnels, figurent : les accords parfaits, de sixte, de sixte napolitaine (sixte du IV<sup>e</sup> degré baissé, exemple en Do Majeur : Fa-Ré b ascendant, non prévue par la théorie); l'accord de sixte et quarte, de sixte augmentée (pour traduire l'amertume, la vanité, la peine),

Ex.17

les accords de septièmes (par notes de passage ou retards) et les enchaînements par tierces parallèles. À noter également le triton harmonique (Fa-Si bécarré) et le triton mélodique (Do-Fa dièse ascendant).

Les fausses relations lui permettent de traduire musicalement le Mensonge, le chemin raboteux, par exemple au Livre II, p. 34, mesure 10, Fa contre Fa diese.

#### Ex.18

La notation répétée prouve qu'il ne s'agit pas d'une erreur d'écriture (ou de gravure), ou d'altérations sous-entendues : dans le Second Livre, Octonaire I, p. 2., mesure 10 et, a nouveau, mesure 16 ; Octonaire XI, p. 37, mesure 4-5, 8-9, Mi b -> Fa correspond a un refus de sensible.

#### Ex.19 (1)

Dans le Livre II, Octonaire VII, Quand je lis, quand je contemple, p. 25, aux mesures 32 et 33, il écrit a la basse Mi b -> Fa - il refuse donc la sensible-, car a l'alto, selon le principe de la pente descendante, il note Mi b -> Ré -> Do. A la fin de la mesure 32 et a la mesure 33, il utilise a l'alto la sensible Si bécarré -> Do et au Soprano, Mi -> Fa. Il s'agit d'une réminiscence de l'ancienne cadence a double sensible : avec la sensible de Dominante a l'alto et la sensible Mi -> Fa au soprano.

#### Ex.19 (2)

Dans le Livre I, a l'Octonaire IX, Quand le mondain travaille, tracasse, p. 30, aux mesures 22-23, au ténor, il refuse la sensible, soit Mi b -> Fa, mais a l'alto, il préfère la sensible de Dominante Si bécarré -> Do sur le mot richesse, alors qu'au mesures 17-18, il maintient la sensible Si bécarré -> Do sur le mot tousiours (sur une cadence parfaite).

#### Ex.19 (3)

Il pratique une certaine instabilité harmonique au Livre II, Octonaire VII, Quand je lis, quand je contemple, p. 27, mesures 68-70, sur : et cherche les cieux , avec Ré a la basse, Ré au ténor, La a l'alto, Mi au soprano, Ré-Ré-La-Fa diese (tenu), Ré-Ré-Si b-Fa diese (tenu), Ré-Ré-La aboutissant a Sol-Ré-Si bécarré (en valeurs longues). Dans ce meme morceau, sur des paroles identiques, les trois mesures conclusives (76-77-78), note contre note, aboutissant a un accord parfait longtemps tenu (avec ajout d'une cinquieme voix a l'octave) produisent un effet de pédale, en écho par rapport au texte précédent.

#### Ex. 20

Chez Paschal de L'Estocart, les dissonances se justifient toujours par le respect des intentions poétiques, par exemple : pour évoquer l'adjectif déloyal, au Livre II, dans l'Octonaire X, Qu'est-ce du cours et de l'arret du Monde, p. 35, mesure 14, il utilise un accord de quinte a vide Fa-Fa-Do-Fa, suivi de la dissonance Fa-Do-Do-Mi, la septieme (Mi) étant une note de passage formant dissonance.

#### Ex. 21

Dans ses Octonaires et dans ses Psaumes, Paschal de L'Estocart pratique le style note contre note, homorythmique et homosyllabique, lorsqu'il veut souligner le sens de passages particulièrement importants. C'est aussi le cas de l'"harmonie consonante au verbe" de Claude Goudimel. Ce style peut affecter un seul mot, par exemple : "le rocher" (Livre II, Octonaire I, Le rocher orgueilleux sent tomber, p. 1, mesures 1 et 2, ou il est harmonisé en trois accords identiques note contre note sur un rythme dactylique (ronde-blanche-blanche)

Ex. 22 (1)

ou une phrase entiere, par exemple : Que sont les conseils humains, Que sont les ouvres des mains (Livre II, Octonaire II : Que sont les conseils humains, p. 5, mesures 1-10),

Ex. 22 (2)

ou : Si Christ en est séparé ? (précédé d'un silence aux quatre parties), Ce n'est qu'un cachot paré (meme Octonaire, mesures 23-35); ou des passages encore plus longs : Ou sont les magnifiques cours des Rois qui au ciel ont fait guerre ?(Livre II, Octonaire III : Mon âme, ou sont les grands discours ?, p. 9, mesures 17-23). L'Octonaire XVI du Livre II, Pourquoi mets-tu ton espérance (a trois voix, mesures 1 a 52), structuré comme un Psaume, est entierement homorythmique, avec de tres rares notes de passages a but expressif , par exemple, sur plonge (p. 66, mesure 36),

Ex. 22 (3)

a la voix médiane, les parties extremes restant note contre note . Comme pour les Psaumes, chaque vers est suivi d'un silence permettant aux fideles de respirer :

Pourquoi mets-tu ton espérance, /  
Monde, en la mondaine inconstance ? /  
Vu que du Monde les délices /  
Ne sont qu'une grand' mer de vices; /  
Ne sont qu'un misérable sort; /  
Qu'un vain espoir et qu'un pur songe; /  
Et qu'un orage qui te plonge /  
Enfin au gouffre de la mort. / (bis)

L'Octonaire XX (Livre II), Peintre, si tu tires le Monde (a cinq voix), comporte trente mesures (de la mesure 36 a 65) en style strictement syllabique, sans aucune note de passage.

Il utilise aussi le style contrapuntique, avec des entrées successives et des imitations, par exemple dans le Psaume 47, Or sus tous humains, frappez en vos mains..., a cinq voix avec la mélodie traditionnelle au ténor.

Ex. 23 (1)

Dans l'Octonaire XX (Livre II, des la mesure 1), a cinq voix, Peintre, si tu tires le Monde, les voix reprenant, consciemment ou non, l'incipit du choral Verleih uns Frieden gnädiglich, entrent en imitation dans l'ordre suivant : alto, soprano, ténor I, basse, puis ténor II. Dans l'Octonaire en trio XXII du Livre II, Le Monde est un grand parlement (a trois voix), les voix en imitation entrent dans l'ordre suivant : alto, soprano (a la quinte supérieure), ténor (a l'octave inférieure du soprano). Dans l'Octonaire VI (du Livre II, p. 18, mesures 1-4), J'aperceus un enfant, les voix entrent successivement en imitation, de l'aigu vers le grave : soprano, alto, ténor, puis basse.

Ex. 23 (2)

Excellent contrapuntiste, Paschal de L'Estocart pratique un style assez sévère, cependant agréable a entendre qui se caractérise par une double forme de pensée, horizontale et mélodique le rattachant au XVe siècle, et verticale et harmonique, typique de la musique mesurée a l'Antique, du Psaume huguenot et du Choral du XVIe siècle.

Le langage harmonique de Paschal de L'Estocart est tributaire du passé lorsqu'il fait appel au faux-bourdon, aux accords parfaits sans tierce, à la cadence à double sensible, au refus de sensible. Il annonce l'avenir par des accords augmentés (quinte et sixte), des intervalles diminués (tierce et octave). Ces Octonaires correspondant à l'esprit du temps (Zeitgeist) ont joué un rôle moral non négligeable pour contrecarrer le succès des nombreuses chansons licencieuses de l'époque.

\* \* \*

La perspective d'analyse des Octonaires et des Psaumes est absolument tributaire des symbolismes et des figuralismes dans le traitement paléographique, mélodique, rythmique et harmonique et des rapports texte/musique, car Paschal de L'Estocart veut adapter sa musique "grave-douce" "au sens de la lettre", ce qui consiste à traduire musicalement les images, les idées, les moindres nuances et inflexions du texte littéraire, et à en fixer les symboles et les impressions. Sa musique sera marquée, à la fois, par une certaine austérité et sincérité dans l'expression des sentiments.

Du point de vue de l'analyse, après avoir examiné systématiquement une pièce sous l'angle littéraire, mélodique, rythmique et harmonique, il conviendra de regrouper les diverses observations en une synthèse, et d'en dégager les techniques de composition. Dans cette optique, il faudra relire et confronter ensemble le texte littéraire et le texte musical, en relation les symbolismes (évidents, cachés ou énigmatiques) qui justifient l'écriture musicale. En effet, très souvent, il faudra étudier la jonction entre le traitement du texte, la notation, le rythme, la ligne mélodique et son harmonisation en contrepoint simple ou fleuri. Le texte littéraire permet de comprendre la démarche de Paschal de L'Estocart et ses composantes stylistiques, et l'audace de son langage. Sur le plan méthodologique, l'approche esthétique ne peut être dissociée des contextes historique, sociologique et religieux. Dans l'ensemble, sauf pour les passages descriptifs, avec ses Octonaires, Paschal de L'Estocart pratique un style sévère, plus proche de la chanson spirituelle que des Psaumes huguenots. Il s'agit donc d'une "musique". Son style original se retrouve dans les poèmes moralisateurs qu'il a sélectionnés et spécialement mis en musique. Son style français se situe dans le sillage de la chanson populaire pour quelques Octonaires, par exemple : Je vis un jour le Monde et dans le sillage des Psaumes, pour quelques textes faisant appel au traitement syllabique avec des silences en fin de phrase, mais si les Psaumes sont pensés pour le peuple, le contenu des Octonaires, d'essence philosophique, est plus raffiné. Son style italien se retrouve dans les pièces aux effets pittoresques. Enfin, Paschal de L'Estocart utilise un style imagé, un langage hardi, des audaces harmoniques, des figuralismes traditionnels et conventionnels qui sont toujours en rapport avec le style littéraire et la traduction des images et des idées des poèmes. Il sait rendre musicalement les moindres intentions du texte, et dépasser le stade de la simple imitation figuraliste. Il réussit la synthèse entre le style italien et le style français profane et religieux dans l'optique de la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme.

## ANNEXE

symbolismes et figuralismes  
Éléments constitutifs du langage de Paschal de L'Estocart,

Exemples musicaux

- Ex. 1 Figures de notes
- Ex. 2 Notes noircies (dénigrées)
  - 1 Monde - profonde
  - 2 Mensonge
  - 3 Nuit
  - 4 Deuil
  - 5 Galere
  - 6 ne pouvant voir
  - 7 notes dénigrées
  - 8 pernicieux
- Ex. 3 Faux bourdon Y abonde
- Ex. 4 Octave poussé par le vent
- Ex. 5 Psaume Mélodie au Superius
- Ex. 6 Cantus firmus (semi-breves et minimes/ blanches et noires)
- Ex. 7 Valeurs longues
  - 1 Monde
  - 2 Folie, Vanité
  - 3 Inconstance
- Ex. 8 Valeurs rapides
  - 1 Onde
  - 2 flottant
  - 3 Course
  - 4 soudainement
  - 5 furieux
  - 6 poussée par le vent
  - 7 vite
- Ex. 9 Mélismes
- Ex. 10 Valeurs pointées
- Ex. 11 Syncopes
- Ex. 12 Silences
- Ex. 13 Alternance : C barré (binaire)/ternaire
- Ex. 14 Faux bourdon et notion de gravité
- Ex. 15 Octaves justes, puis diminuées
- Ex. 16 Retards
- Ex. 17 Sixte augmentée
- Ex. 18 "Fausse relation"
- Ex. 19 Refus de sensible (3 exemples)
- Ex. 20 Instabilité harmonique
- Ex. 21 Dissonances
- Ex. 22 Style note contre note, syllabique, homorythmique
  - 1 Rocher (mesures d'introduction)
  - 2 Phrase entiere
  - 3 Avec note de passage exceptionnelle
  
- Ex. 23 Entrées successives
  - 1 de l'aigu vers le grave
  - 2 avec imitations