

# Jacques Duponchel (fl. 1663-1685) Esquisse biographique

par Fabien Guilloux, *ofm*

---

## *Duaceno in Flandria*

Le premier élément biographique fiable se rapportant à la vie et la carrière de Jacques Duponchel date de 1663. Avant, tout n'est que supposition. Selon son propre témoignage, il aurait séjourné à Bonn, probablement au début des années 1650. Mais rien sur ses activités antérieures, ni sur sa formation, ni même sur sa date de naissance qu'il est toutefois possible de situer au début du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> Jusqu'à tout récemment encore, ses origines ont même été l'objet d'interprétations contradictoires : certains biographes le faisaient naître en Allemagne, d'autre à Dijon.<sup>2</sup> C'est pourtant l'un des rares points sur lequel le compositeur fut toujours très précis : « Jacques Duponchel, de Douai » (*Iacobus Duponchel Duacenus*) signe-t-il l'épître dédicatoire des *Psalmi vespertini* (1665) ; « de Douai dans les Flandres » (*Duaceno in Flandria*), indique-t-il sur la page de titre des *Sacrae cantiones* (1671) ; « Moi qui peut me vanter d'être originaire des Flandres » (*Io che vanto l'origine dalle [Fiandre]*) rappelle-t-il dans la dédicace des *Messe* (1675).

Dans les premières décennies de la carrière de Jacques Duponchel, deux villes semblent toutefois jouer un rôle déterminant : Bonn et Bruxelles. Le 4 juin 1671, dans la lettre-dédicace des *Sacrae cantiones* adressée à Maximilien-Henri de Bavière (1621-1688), le musicien fait en effet explicitement référence à son passage à Bonn, sans doute vers 1651.<sup>3</sup> Cette année là, Ferdinand-Marie de Bavière accède au titre de Prince-Électeur et fait de la ville la résidence officielle de sa cour. Sous son mécénat, se développe rapidement une intense vie artistique marquée par le goût italianisant du souverain, notamment dans le domaine musical avec la présence de Francesco Foggia (1604-1688) et Massimiliano Neri (ca 1621-post 1670). C'est sans doute dans ce contexte que Jacques Duponchel rencontre Maximilien-Henri de Bavière qui, l'année précédente (1650), accédait au titre de Prince-archevêque de Cologne, évêque d'Hildesheim, Liège et Münster.

Bien que Duponchel n'y fasse pas allusion, à la même époque, Bruxelles, capitale politique des Pays-Bas espagnols, est aussi une ville musicale attractive. Sous le règne du Gouverneur général Léopold-Guillaume de Hasbourg (1647-1656) elle devient même un important foyer de musique italienne avec Johann Kaspar Kerll (1627-1693)<sup>4</sup>, Francesco Foggia ou le chorégraphe Giovan Battista Balbi (fl. 1636-1657).<sup>5</sup> Mais, les liens entre Jacques Duponchel et la capitale se tissent surtout autour de la figure d'Antonio Bichi (1614-1691). Neveu du pape Urbain VIII, Antonio Bichi appartient à une illustre et puissante famille patricienne de Sienne. Nonce apostolique à Cologne de 1639 à 1642, il s'installe à Bruxelles en avril 1642 où, en tant que Légat apostolique, il tente de régler la querelle janséniste. Nommé évêque de Montalcino, il quitte Bruxelles en juin 1652 et regagne l'Italie. En 1656, sa charge épiscopale est transférée au siège d'Osimo, près d'Ancône.<sup>6</sup> C'est là, en 1663, à l'orgue de la cathédrale qu'apparaît pour la première fois le nom de Jacques Duponchel, désormais italianisé en *Giacomo Duponchel*.

## Cardinalis Bichi organista

La présence de Jacques Duponchel à l'orgue de la cathédrale d'Osimo est clairement attestée de 1663 à 1665, puis de 1670 à 1685 ; il est toutefois permis de penser qu'il occupe la charge depuis 1656, année d'entrée en fonction d'Antonio Bichi au siège épiscopal. En 1663, il a déjà fait profession religieuse dans l'Ordre des Frères mineurs conventuels et officie parallèlement comme Préfet de chœur au couvent San Francesco de la même ville.<sup>7</sup>



Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Osimo est le centre d'une étonnante vitalité musicale pour un diocèse d'une taille somme toute modeste. Ce dynamisme tient à la volonté d'évêques mécènes et mélomanes qui surent s'entourer des meilleurs musiciens de leurs générations. Sous l'épiscopat de Bernardino De Cuppis (1551-1574), le chapitre de la cathédrale pouvait ainsi s'enorgueillir d'avoir Costanzo Porta (ca. 1528/9-1601) à son service (de 1552 à 1556, puis de 1562 à 1566). Sous celui d'Antonio Maria Gallo (1591-1620), cardinal protecteur des chantres de la chapelle pontificale, ce furent les plus fameux musiciens romains du moment qui firent la renommée de la cathédrale : Girolamo Vespa (de 1572 à 1582, puis de 1591 à 1594), Giovanni Francesco Anerio (de 1595 à 1598, puis 1600 de 1603), Vincenzo dal Pozzo (de 1594 à 1595), Giulio Belli (de 1598 à 1600), Vincenzo De Grandis (de 1603 à 1604) ou encore Domenico Rossi (de 1608 à 1619). Avec l'arrivée d'Antonio Bichi au siège

épiscopal (1656-1691), c'est une autre période florissante qui s'amorce : Jacques Duponchel en est l'un des principaux acteurs en compagnie des frères Donino et Luigi Baldassini, maîtres de chapelle de 1661 à 1670, auxquels succèdent bientôt Giovanni Moresi (de 1670 à 1677), puis Giuseppe Antonio Giamaglia (de 1677 à 1679), son fils Filippo Giamaglia (de 1679 à 1683) et enfin Domenico Bardezzi (de 1683 à 1714).<sup>8</sup>

A la cathédrale, Jacques Duponchel tient l'orgue : un instrument d'une dizaine de jeux construit en 1631 par Paolo Dieghi et harmonisé sur le modèle des orgues de la Santa Casa de Lorette. Toutefois, et contrairement aux habitudes de l'époque, Duponchel ne dépend pas du chapitre cathédral. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, en effet, une tradition propre à Osimo veut que l'organiste de la cathédrale soit rémunéré directement par l'évêque. Jacques Duponchel est donc « Organiste de son éminence le cardinal Bichi, évêque de la cité d'Osimo » (*Eminentissimi Cardinalis Bichi, Civitatis Auximani episcopi organista*) comme l'indique la page de titre des *Sacrae cantiones* (1671).<sup>9</sup> Aucune œuvre de cette première période d'activité à Osimo (1656/1663-1665) n'a été conservée.

## In Basilica Sanctorum Duodecim Apostolorum Musicae Praefecto

L'année 1665 marque un tournant dans la carrière de Jacques Duponchel puisqu'il est nommé Préfet de musique (*Musicae Praefecto*) à la basilique romaine des Saints-Apôtres (Santi XII Apostoli) et qu'il publie une première anthologie de pièces polyphoniques.

Située au cœur de Rome, la vieille basilique byzantine des Santi XII Apostoli est, depuis 1463, confiée aux Frères mineurs conventuels. C'est une importante paroisse de la ville, mais aussi un vaste complexe architectural qui, outre la basilique, comprend un couvent, un *studium* et la Curie générale de l'Ordre, tous trois installés dans l'ancien Palazzo della

Rovere qui enchâsse la basilique de son écrin.<sup>10</sup> Autrement dit, avec Padoue et Assise, le poste auquel accède Jacques Duponchel en 1665 est l'un des plus prestigieux de l'Ordre ; il l'occupe cinq années consécutives, de 1665 à 1670.

Dans la tradition franciscaine, le *Musicae Praefecto* est l'équivalent du Maître de chapelle. Outre la charge habituelle consistant à tenir l'orgue, composer les pièces nécessaires pour les offices et régler le chœur liturgique des frères, il a aussi pour fonction l'enseignement du chant, des instruments et du contrepoint aux élèves du *studium* ; il doit en outre recruter et engager les chantres et instrumentistes extérieurs selon les circonstances. On connaît encore mal l'activité musicale régulière aux Santi XII Apostoli, mais il est aisé de constater que, depuis deux siècles, on y pratique cet art à un haut niveau d'excellence. Faute d'études plus détaillées, la liste des prédécesseurs immédiats de Jacques Duponchel suffit à s'en convaincre : Francesco Antonio Vannarelli (en 1647, puis de 1656 à 1663), Felice Antonio Arconati (en 1648, puis de 1653 à 1656), Giovanni Battista Fasolo (de 1648 à 1649) et Ludovico Bandiera (de 1663 à 1665).<sup>11</sup>

### *Psalmi vespertini* (1665)

Pour consacrer sa nouvelle nomination, Jacques Duponchel publie à Rome, son premier *opus* : *Psalmi vespertini una cum litaniiis Beatæ Mariæ Virginis ; tribus vocibus concert. cum organo decantandi*. L'ouvrage est dédié au fr. Andrea Bini de Spello, Général de l'Ordre des Frères mineurs conventuels, dont le mandat correspond à l'activité du musicien aux Santi XII Apostoli : 1665-1670.

Il s'agit d'un recueil de douze pièces formant l'*ordinaire* d'un office de vêpres, autrement dit : le répertoire fixe susceptible d'être utilisé à toutes les vêpres dominicales, festives et solennelles sur l'ensemble du cycle liturgique annuel. Il comporte successivement un répons invitatoire (*Deus in adiutorium*), une série de huit psaumes (Psaumes 109-112, 116, 121, 126, 147), le cantique *Magnificat* et s'achève avec les Litanies de la Vierge. Le reste des pièces nécessaires à l'office (Antiennes, Hymnes, répons) ou *propre* était chanté en *canto fratto* (plain-chant mesuré), éventuellement harmonisé en faux-bourdon, parfois remplacées (surtout les antiennes) par des pièces d'orgues ou des motets.

Il s'agit d'un répertoire d'usage représentatif de la production d'une communauté religieuse romaine à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'effectif pourrait ici surprendre : cinq chanteurs (CCATB) groupés en deux combinaisons de trios vocaux (CCB ou ATB) accompagnés par un *basso continuo* joué sur l'orgue. Rien à voir ici avec les compositions polychorales (de trois à douze chœurs) du « baroque colossal » romain contemporain des grandes basiliques.<sup>12</sup> Le recueil s'inscrit au contraire dans la tradition des « petits motets » très en vogue à Rome depuis le début du siècle et plus adaptés aux capacités musicales des paroisses, couvents et monastères. L'effectif proposé par Duponchel est d'ailleurs similaire à ceux utilisés par Agostino Agazzari, Antonio Cifra, Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Battista Nanino dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>13</sup> Il est de même très proche de celui des *Psalmi vespertini Dominicales* (Rome, 1663) de Ludovico Bandiera, prédécesseur immédiat de Duponchel aux Santi XII Apostoli : *Cantus, Altus, Tenor, Bassus* et *Organum*.

Dans ce premier *opus*, Jacques Duponchel déploie toutes les facettes de son talent et prouve sa haute maîtrise du contrepoint et sa connaissance approfondie des différents styles musicaux à la mode. Nouvellement nommé dans la Ville éternelle, il se fait d'ailleurs



un devoir de répondre aux exigences du goût romain en adoptant le principe de l'écriture *concertata alla romana* : les psaumes sont divisés en plusieurs sections indépendantes et contrastées marquées par des changements d'effectifs, de mesure et de *tactus* (pulsation).<sup>14</sup> Pour autant, il n'hésite pas à jouer sur plusieurs plans stylistiques : l'un proprement italien faisant appel à la virtuosité vocale et au madrigalisme ; l'autre typiquement franco-flamand, se référant aux polyphonistes savants de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Ps. 109, Ps. 112 et *Magnificat*).

Mais, plus significatif peut-être du point de vue de l'histoire de la musique, applique-t-il ici scrupuleusement les normes de l'*Editto sopra le musiche* promulguée cette même année 1665 par la congrégation de la Sacra Visita Apostolica. Ce document, complément musical à la bulle *Piae sollicitudinis* (1657) d'Alexandre VII, est déterminant pour comprendre les développements de la musique liturgique dans les Etats pontificaux et plus particulièrement encore à Rome dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> En des termes traditionnels, l'*Editto* recommande d'utiliser uniquement les textes des livres liturgiques romains officiels (§ 2-4), de veiller à ce qu'ils soient énoncés clairement (§ 6) et mis en œuvre dans un style « grave et dévot » (§ 1), sous-entendu : à la manière de Palestrina. Le cinquième paragraphe mérite ici une attention particulière :

Cinquèmement, que ne soit pas chanté à voix seule, soit grave, soit aiguë, tout ou partie importante d'un psaume, hymne ou motet. Mais, lorsqu'il n'est pas chanté par le chœur (*pieno choro*), qu'il soit chanté en alternance, variant toujours le chant : tantôt à voix égales, tantôt à voix graves et tantôt à voix aiguës.

De fait, si l'on consulte attentivement les *Psalmi vespertini* de Jacques Duponchel, on constate combien ils sont redevables des préceptes de l'*Editto* quant au respect du texte et de son énonciation. Le même constat se vérifie quant à l'observance de l'*alternatim* (l'alternance) liturgique des psaumes et cantiques chantés verset à verset, soit par un soliste, soit par l'ensemble des voix, par jeu d'oppositions contrastées entre les tessitures graves et aiguës qui, généralement, s'unissent sur la doxologie finale dans un traitement stylistique « grave et dévot » à la manière des anciens. A ce titre, il est possible de considérer les *Psalmi vespertini* comme l'une des premières expressions des directives pontificales de 1665 qui, sans tomber dans le piège d'une littéralité stérile, trouvent un point d'équilibre entre la tradition chorale des maîtres romains et la « modernité » des motets à voix seules.

### **Organista del Duomo di Osimo**

En 1670, à la fin du généralat d'Andrea Bini de Spello, Jacques Duponchel quitte Rome et retourne à Osimo. Il y retrouve ses fonctions antérieures d'organiste à la cathédrale et de Préfet de chœur au couvent San Francesco tout en développant ses activités de musicien et de compositeur auprès des cercles musicaux de la ville comme la Confraternita della Concezione pour laquelle il travaille à plusieurs reprises.<sup>16</sup> Cette dernière période de la carrière de Jacques Duponchel - il meurt à Osimo en 1685 - est marquée par trois publications : deux importants recueils, successivement en 1671 et 1676, et une version du psaume 138 (*Domine probasti*) dans une anthologie de *Psalmi vespertini* en 1683.



## Sacrae cantiones (1671)

En 1671, paraît son *opus secundum* : un recueil de *Sacrae cantiones* dédié à Maximilien-Henri de Bavière (1621-1688), Prince-archevêque de Cologne (1650-1688) qu'il avait rencontré à Bonn au début des années 1650. La dédicace est ambiguë : faut-il l'interpréter comme un simple hommage à un passé commun ? ou plutôt comme un geste visant à obtenir un poste auprès d'un des hommes les plus puissants du Saint Empire romain germanique ?

Il n'est pas faux de considérer les *Sacrae cantiones* comme le *propre* qui viendrait en supplément de l'*ordinaire* des vêpres proposé dans les *Psalmi vespertini* (1665). Le recueil comporte en effet dix-sept pièces (antiennes, répons et motets) pouvant convenir aux Communs du Sanctoral, aux fêtes de la Vierge, pour la Sainte-Croix et aux fêtes franciscaines (S. Antoine de Padoue et s. François d'Assise). La variété des mises en œuvres et des styles est plus poussée ici que dans le premier *opus* : dix pièces à deux voix (CC, CA), quatre pièces à trois voix (CAB, CCB, CCC) et trois pièces à quatre voix (CCTB, CATB), écrites, soit dans le meilleur goût italien des motets solistes de Bonifazio Graziani (1604/5-1664), soit dans celui contrapuntique franco-flamand, soit encore dans un subtil mélange des deux et d'où se dégage une nette préférence pour les formes libres à deux solistes dans les registres aigus (enfants, femmes ou castrats). Difficile d'établir avec certitude quels pouvaient être les destinataires de ces pièces : peut-être la cathédrale d'Osimo, mais plus certainement une communauté religieuse féminine ou un cercle privé de dévotion comme celui de la Confraternita della Concezione.

### SACRAE CANTIONES.

Duabus, tribus, & quatuor vocibus  
in Organo concinerdæ,  
VNA CVM LITANIIS  
BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.  
AVTHORE  
P. IACOBO DV PONCHEL  
DVACENO IN FLANDRIA  
Minorum Conventualium S. Francisci, & Eminentiſſimi  
Cardinalis Bichi, Civitatis Auximani Episcopi  
ORGANISTA.  
OPVS SECVNDVM.



Foronizæ, typis Iacobi Montij. 1671. Superiorum præmissa.

## Messe (1676)

Cinq années après les *Sacrae cantiones* paraît son troisième et dernier *opus* : un recueil de trois *Messe a tre, quattro e cinque voci concertate con violini, e ripieni* dédié à son protecteur le cardinal Antonio Bichi.

  
**MESSE**  
A TRE QUATTRO. E CINQUE VOCI  
CONCERTATE CON VIOLINI, E RIPIENI,  
& bençplacito.  
D I  
FR. GIACOMO DV PONCHEL  
Min. Conventuale, Organista del Duomo di Ofimo.  
OPERA TERZA.  
C O N S E C R A T E  
M O  
ALLEMINENTISS. E REVEREND. SIG.  
**CARD. BICHI**  
VESCOVO D'OSIMO.



IN ROMA, Nella Stamperia di Gio: Angelo Mutij 1676.  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Avec ces *Messe*, Jacques Duponchel clôt la série du cycle des recueils liturgiques amorcée une décennie plus tôt avec les *Psalmi vespertini* (1665) et les *Sacrae cantiones* (1671). Par leurs effectifs, les trois messes à trois (CCB), quatre (CATB) et cinq voix (CCATB) accompagnées de deux parties de violon *ad libitum* et la basse continue, peuvent s'adapter aux besoins et capacités de bon nombre d'églises. Par leurs proportions et leurs traitements contrapuntiques, elles correspondent aussi aux trois degrés de solennité (simple, semi-double, double) prévu par le *Caeremoniale episcoporum* (1600) permettant de différencier musicalement les différents temps liturgiques du cycle annuel.

En 1676, la publication et le succès des *Messe* consacrent un compositeur au faite de sa carrière. L'année suivante, l'éditeur romain Giovanni Battista Caifabri (ca. 1632-1700) lui dédie la réédition du *Primo libro de Motteti a Voce Solo* (Rome, 1677) de Bonifazio Graziani décédé une dizaine d'année plus tôt. Il y vante publiquement les trois messes du

maître, « belles par l'aménité du style, variées par la multiplicité des sujets si bien imitées » (*vaghe per l'amenità dello stile, varie per la multiplicità de' soggetti da V. P. si bene imitati*). Le rapprochement des « deux virtuoses [Graziani et Duponchel] en une seule œuvre » (*dui Virtuosi in una sol' Opera*) par Caifabri en dit long sur la place occupée par Jacques Duponchel auprès de ses pairs et aux yeux de ses contemporains. Son ultime publication : le psaume 138 *Domine probasti* paraît d'ailleurs dans une anthologie romaine de *Salmi Vespertini a quattro voci concertati* (1683) rassemblant tous les meilleurs compositeurs du moment. S'il en était encore nécessaire, en 1685, l'année de sa mort, une réédition vénitienne de ses Messes nous confirme encore en ce sens.

Article mis en ligne  
le 16 novembre 2008

---

<sup>1</sup> ZANETTI, Dina Masiello, « Duponchel, Jacques, Giacomo », *Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 5, col 1639 ; HARPER, John, « Duponchel, Jacques », *Grove Music Online* (Accès le 30 Mai 2007).

<sup>2</sup> SPARACIO, Domenico Maria, « Musicisti Minori Conventuali. Con piu diffusa menzione di coloro che vissero dal 1700 ai giorni nostri », *Miscellanea Francescana*, 25 (1925), p. 38 ; SBARALEA, Hyacynthe, OFM conv., *Supplementum ad scriptores trium ordinum S. Francisci*, t. IV, Rome, Attilio Nardecchia, 1908, p. 243, n° MMMCXII ; GRACIOTTI, Riccardo, *La Cappella musicale di Osimo (1548-1714)*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo (« Documenti e registi », 4), 1996, p. 64-65.

<sup>3</sup> « [Je me rappelle] qu'autrefois à Bonn, j'ai été jugé digne de profiter de tes faveurs singulières [...] » ( [...] *confidens ut quem olim Bonnae singularibus dignatus es pascere favoribus* [...] ) dans *Sacrae cantiones*, Bologne, Giacomo Monti, 1671.

<sup>4</sup> Johann Kaspar Kerll fut organiste à la cour bruxelloise de Léopold-Guillaume de 1647 à 1656, lequel l'envoya à Rome au début des années 1650 pour étudier avec Carissimi. En fut-il de même avec Jacques Duponchel ?

<sup>5</sup> La carrière de Francesco Foggia croise souvent celle de Jacques Duponchel : dans les années 1620-1630, Francesco Foggia est successivement actif à la cour munichoise de Maximilien 1<sup>er</sup> de Bavière, à Bonn à celle de Ferdinand-Maximilien de Bavière, puis à Bruxelles auprès de Léopold-Guillaume de Hasbourg. Il rejoint ensuite l'Italie et finira sa carrière au poste de maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran.

<sup>6</sup> DE CARO, Gaspare, « Bichi, Antonio », *Dizionario biografico degli italiani*, t. 10, Roma, Società Grafica Romana, 1968, pp. 340-344.

<sup>7</sup> GRACIOTTI, Riccardo, *La Cappella musicale di Osimo (1548-1714)*, op. cit., p. 64-65.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 16-28, 133-134.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 42, 64.

<sup>10</sup> GATTI, Isidoro Liberale, « Il Palazzo della Rovere ed il convento dei Santi Apostoli in Roma attraverso i secoli », *Miscellanea Francescana*, 79 (1979), p. 392-440.

<sup>11</sup> BERTAZZO, Ludovico, « I francescani conventuali e la musica. Note sparse di storia », *Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209-1997)*, Roma, Miscellanea Francescana, 1998, p. 671-713. Ici, p. 711.

<sup>12</sup> DIXON, Graham, « The Origins of the Roman 'colossal Baroque' », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106 (1979-1980), p. 115-128.

<sup>13</sup> DIXON, Graham, « Tendencias in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century », *Acta Musicologica*, 53 (1981), p. 105-119 ; HEYINK, Rainer, « Al decoro della Chiesa, & à lode del Signore Iddio ». *I Vespri concertati nella Roma del Seicento*, Roma, Istituto di Bibliografia musicale, 1999.

<sup>14</sup> Par opposition aux techniques *concertata* du Nord de l'Italie, notamment de Bologne et Venise, qui jouent sur les changements de *tactus* et les oppositions entre passages récitatifs et chœurs. - DIXON, Graham, « Tendencias in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century », art. cit. ; *idem*, « Concertato alla romana and Polychoral Music in Rome », *La Scuola poliorale romana del sei-settecento*, Francesco Luisi, Danilo Curti et Marco Gozzi (dir.), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1997, p. 129-134.

<sup>15</sup> BIANCONI, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT (« Storia della musica », 5), 1991<sup>2</sup>, p. 117-124.

<sup>16</sup> GRACIOTTI, Riccardo, « L'attività musicale della Confraternita di Osimo nel XVII secolo », *Quaderni Musicali Marchigiani*, I (1994), p. 83-105.