

*Patrimoine*

*Musical*

*Français*

ÉDITION CRITIQUE

# *Sébastien de Brossard*

---

LES MOTETS IMPRIMÉS

---

Monumentales  
III. 9

*cmv*  
éditions

*Patrimoine  
Musical  
Français*

# *Sébastien de Brossard*

---

LES MOTETS IMPRIMÉS

---

Édition de Jean Duron

Le Centre de musique baroque de Versailles  
est soutenu par  
le Ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction générale de la création artistique),  
l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles,  
le Conseil régional d'Île-de-France,  
le Conseil départemental des Yvelines,  
la Ville de Versailles,  
le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle de Recherche est associé au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance  
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours,  
Ministère de la Culture et de la Communication)

© 2017 – Éditions du Centre de musique baroque de Versailles  
CMBV 072 – ISMN 979-0-707034-72-9  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés  
Dépôt légal : novembre 2017

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Hôtel des Menus-Plaisirs 22, avenue de Paris F - 78000 Versailles +33 (0)1 39 20 78 18 editions@cmbv.com www.cmbv.fr	Mission nationale de valorisation du patrimoine musical français des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles
---	--

## TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION.....	V
Les motets de Brossard imprimés par Ballard .....	V
« Un témoignage de ma reconnaissance » .....	X
Des motets pour les couvents ? .....	XII
Les effectifs .....	XIII
Une entreprise pédagogique .....	XV
L’empreinte italienne .....	XVIII
Les textes des motets .....	XIX
Fonctions liturgiques .....	XXV
État des sources .....	XXVI
L’édition des quatre motets manuscrits incomplets .....	XXXIII
Principes éditoriaux.....	XXXIV
INTRODUCTION (English translation) .....	XXXVII
The motets by Brossard printed by Ballard.....	XXXVII
“ A token of my gratitude ” .....	XLI
Motets for convents? .....	XLIV
Musical forces.....	XLV
A pedagogical project .....	XLVII
The Italian influence .....	XLIX
The texts of the motets .....	L
Liturgical use .....	LVI
Presentation of the sources .....	LVII
The edition of the four incomplete manuscript motets.....	LXV
Editorial principles.....	LXV
TEXTES & TRADUCTIONS / <i>TEXTS &amp; TRANSLATIONS</i> .....	LXIX
FAC-SIMILÉS / <i>FACSIMILES</i> .....	CXXXIX

PRODROMUS MUSICALIS, SEU CANTICA SACRA*	
<i>Ave vivens hostia</i> (SdB.23) (version de la source PR. I – 1702)	3
<i>Ave vivens hostia</i> (SdB.23) (version de la source Ms. BERK)	8
<i>O Jesu quam dulce</i> (SdB.24)	12
<i>Congratulamini filiae Syon</i> (SdB.25)	20
<i>O vos aetherei</i> (SdB.26)	26
<i>Festivi martyres</i> (SdB.27)	32
<i>Angele sancte</i> (SdB.28)	39
<i>Sonitus armorum</i> (SdB.29)	46
<i>Quemadmodum desiderat cervus</i> (SdB.30)	53
<i>O plenus irarum dies</i> (SdB.31)	60
ÉLÉVATIONS ET MOTETS À II. ET III. VOIX	
<i>Salve rex Christe/ Salve regina</i> (SdB.32)	71
<i>O Domine quia refugium</i> (SdB.33)	82
<i>Qui non diligit te</i> (SdB.34)	97
<i>Festis læta sonent</i> (SdB.35)	108
<i>Psallite superi</i> (SdB.36)	126
<i>Templa nunc fument</i> (SdB.37)	137
RECUEIL DE MOTETS CHOISIS DE DIFFÉRENTS AUTEURS (livre II, 1712)	
<i>Sicut cervus ad fontes</i> (SdB.38)	153
LES LAMENTATIONS DU PROPHÈTE JÉRÉMIE	
<i>1<sup>re</sup> Leçon de Ténèbres du Mercredi-Saint</i> (SdB.57)	163
<i>2<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Mercredi-Saint</i> (SdB.58)	171
<i>3<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Mercredi-Saint</i> (SdB.59)	178
<i>1<sup>re</sup> Leçon de Ténèbres du Jeudi-Saint</i> (SdB.60)	189
<i>2<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Jeudi-Saint</i> (SdB.61)	195
<i>3<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Jeudi-Saint</i> (SdB.62)	201
<i>1<sup>re</sup> Leçon de Ténèbres du Vendredi-Saint</i> (SdB.63)	211
<i>2<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Vendredi-Saint</i> (SdB.64)	220
<i>3<sup>e</sup> Leçon de Ténèbres du Vendredi-Saint</i> (SdB.65)	229
MOTETS MANUSCRITS INCOMPLETS	
<i>Pange lingua</i> (SdB.40)	239
<i>O mysterium ineffabile</i> (SdB.39)	248
<i>Lauda anima mea</i> (SdB.41)	260
<i>Fuge chara anima</i> (SdB.42)	289
NOTES CRITIQUES/ <i>CRITICAL COMMENTARY (in French)</i> .....	
	305

\* Les effectifs de tous les motets sont décrits p. XIV-XV.  
*The musical forces of the motets are described on pp. XLVI-XLVII.*

# Introduction

Le présent volume, rassemblant les motets imprimés du vivant de Sébastien de Brossard (1655-1730), achève la collection monumentale que le Centre de musique baroque de Versailles a consacrée aux œuvres de ce compositeur. Il comprend seize motets ou élévations publiés chez Christophe Ballard entre 1695 et 1712, ainsi qu'un cycle complet de neuf leçons de Ténèbres imprimées chez le fils du précédent, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, en 1721.

Pour l'essentiel, ces œuvres sont contenues dans les quatre recueils suivants publiés sous le nom du compositeur :

- *Prodromus musicalis seu cantica sacra, [...] opus primum*, Paris, Christophe Ballard, 1695 [SdB.recueil.1] <sup>1</sup> : huit motets ;
- *id.*, Paris, Christophe Ballard, 1702 [SdB.recueil.1] : réédition du recueil précédent, avec un motet ajouté ;
- *Prodromus musicalis, seu cantorum sacrorum pars altera*, Paris, Christophe Ballard, 1698 [SdB.recueil.2] : six motets ;
- *Les Lamentations du Prophète Jérémie*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1721 [SdB.recueil.4] : neuf leçons de Ténèbres.

Le motet *Sicut cervus ad fontes* [SdB.38] a quant à lui été imprimé de manière isolée, toujours sous le nom de Brossard, dans une nouvelle série, anthologique, intitulée : *Recueil de motets choisis de différents auteurs italiens et françois*, Livre II, Paris, Christophe Ballard, 1712 [SdB.recueil.3].

En outre, figurent en fin du présent volume quatre motets manuscrits pour lesquels Brossard avait probablement envisagé une édition ; ces quatre pièces conservées en parties séparées sont lacunaires et ont fait l'objet d'une restauration.

## LES MOTETS DE BROSSARD IMPRIMÉS PAR BALLARD

La genèse de cet ensemble de publications n'est guère banale. En 1695, Brossard exerçait alors à Strasbourg comme maître de chapelle de la cathédrale. De nombreuses œuvres profanes avaient déjà été publiées anonymement <sup>2</sup> soit, pour quelques-unes, dans le *Mercure galant* sous le couvert d'une anagramme, *Robsard de Fontaines*, soit, pour le plus grand nombre, chez Ballard, derrière un acronyme, *M. BR. VP. E. MDC. D. L. C. D. STR.* <sup>3</sup>. Au début de la collaboration entre l'éditeur et le compositeur, les deux hommes ne se connaissaient pas, comme s'en explique l'imprimeur dans son avis au lecteur :

1. La numérotation des œuvres, des recueils et des esquisses est tirée de : Jean Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : catalogue thématique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995. Voir aussi la numérotation proposée par Nathalie Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé en France (1647-1789)*, Paris, Société française de Musicologie, 2011 : les œuvres de Brossard y sont décrites dans les notices MI.90-105 (motets), MI.965-973 (leçons de Ténèbres), MI.RECUEIL8-10, 74, 86.
2. Voir à ce sujet : Sébastien de Brossard, *Les airs*, éd. Kenneth Owen Smith, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Monumentales » ; III. 8), 2012.
3. Pour « Monsieur de Brossard, Vicaire Prébendé et Maître de Chapelle de la Cathédrale de Strasbourg » ; six volumes parurent entre 1691 et 1697.

« Un de mes Amis ayant recueilly très-correctement tous les Airs de Monsieur Brossard à une, deux, & trois Parties avec la Basse-Continuë, & me les ayant confiez ; J'ay creû, Amy Lecteur, ne pouvoir rien faire de mieux pour la satisfaction du Public, que de les imprimer ; le mérite de l'Autheur aussi connu dans Paris, qu'il l'est dans les Pays éloignez, m'estoit un assez puissant motif pour les mettre au jour, bien qu'ils ne soient qu'un petit délasement de ses travaux plus sérieux pour l'Église. »<sup>4</sup>

Ce que confirme Brossard bien des années plus tard, lorsqu'il évoque dans son *Catalogue* la parution de ce [*Premier*] *Recueil d'airs sérieux et à boire* (1691) : « L'auteur et led. S<sup>r</sup> Ballard ne se connoissoient alors que par leurs lettres »<sup>5</sup>. Cette correspondance a malheureusement disparue. C'est également par courrier que se concrétise l'édition du *Second Livre d'airs sérieux et à boire* (1694). La rencontre entre les deux hommes n'eut lieu finalement à Paris qu'à la fin février 1695 pour discuter de la parution du *III<sup>e</sup> Livre d'airs* : « L'auteur vint à Paris au commencement du caresme de cette Année et fit connoissance avec le S<sup>r</sup> Ballard »<sup>6</sup>. Ce que savait Brossard du marché de l'édition européenne, à peu près inconnue en France, impressionna fortement Ballard, qui décida, sur les conseils du compositeur<sup>7</sup>, la fondation de deux nouvelles collections, l'une pour les airs, l'autre pour les motets, tenant compte des remarques de Brossard sur le format des ouvrages, leur maniabilité, la mise en valeur des auteurs, mais aussi les indications de *tempi* en italien censées accroître les ventes à l'étranger. C'est au cours de cette première rencontre que fut décidée l'impression du premier livre de motets du compositeur qui parut « l'été suivant »<sup>8</sup>. Ce fut le premier recueil d'une collection qui aura une belle destinée, destinée qu'avait pressentie Brossard qui annonçait dans l'« Avertissement » de ce premier recueil « beaucoup d'autres de plus grosse conséquence ». Brossard s'approprie clairement cette innovation : « Je peux dire que j'en ay esté la cause, que j'ay frayé le chemin et, pour ainsi dire donné le ton à tous ceux qui en ont fait imprimer depuis »<sup>9</sup>. « Imprimé dans cette forme », précise-t-il, c'est-à-dire en partition, avec une basse continue précisément chiffrée et des indications de *tempo* en italien qui nécessitent une table des « Termes les plus ordinaires des Italiens pour marquer les Parties, les Instrumens, les mouvemens & les autres différences de leurs Musiques »<sup>10</sup>. Les quelques pages de cette table peuvent être considérées comme les prémices du *Dictionnaire*.

Pour la conception de ce premier recueil de motets, il y eut probablement quelques hésitations comme en témoignent les différentes pages de titre que l'on trouve dans les divers exemplaires datés de la même année 1695 : les uns possèdent en effet une page de titre uniquement en français : *Élévations et motets a voix seule*<sup>11</sup>, les autres en latin : *Prodromus musicalis seu cantica sacra*<sup>12</sup>.

4. [Sébastien de Brossard], *Recueil d'airs sérieux et à boire*, par M. Br VP. E. MDC. D. L. C. D. STR., Paris, Christophe Ballard, 1691, « L'imprimeur au Lecteur ».

5. *Catalogue des livres de musique théorique et pratique*, ms., Bibliothèque nationale de France (désormais : BnF)-Musique, Rés. Vm<sup>8</sup> 20, p. 218. Pour une édition de cet ouvrage, voir Yolande de Brossard, *La Collection Sébastien de Brossard (1655-1730)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994. Les références à ce livre sont désormais présentées sous la forme « coll. Brossard, n<sup>o</sup> ».

6. *Ibid.*

7. Brossard évoque ces conseils à Ballard, notamment en ce qui concerne les recueils périodiques (voir Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 219). Il critique les *Livres d'airs de différens auteurs* publiés chaque année depuis 1658 et convainc l'éditeur de créer une nouvelle collection : effectivement, l'ultime livraison des *Livres d'airs* eut lieu en 1694 et les *Recueils d'airs sérieux et à boire* commencèrent de paraître dès 1695.

8. Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 218.

9. *Ibid.*, p. 70 ; il cite notamment les recueils de Campra et Lochon.

10. Brossard, *Prodromus musicalis* [Premier livre], Paris, Ballard, 1695, « Avertissement ».

11. BnF-Musique, Rés F 1077 (I).

12. Wiesentheid, *Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, B 64 ; London, British library, I 23.

Cet intitulé, que Brossard traduit dans son « Avertissement » par « Avantgoût & Essay de Musique ou *Motets* », rappelle les titres imagés que donnent les Italiens et les Allemands à leurs recueils de musique religieuse<sup>13</sup>. Ces deux pages de titre témoignent également de la volonté de Ballard de toucher le marché étranger. La diffusion de ce premier volume fut excellente et l'éditeur décida la publication d'un second recueil de motets de Brossard, qui verra le jour en 1698.

Fort de la confiance de son éditeur, le compositeur conçut ce second recueil plus ample que le précédent. En effet, si le premier ne comportait que huit œuvres pour une voix soliste et basse continue (soit 71 pages de musique), Brossard proposa là encore huit motets, mais plus lourds à éditer, puisqu'ils nécessitaient des effectifs beaucoup plus importants : un, deux ou trois solistes avec, pour certains, un ensemble instrumental. Ceci augmentait considérablement l'épaisseur du volume et les exigences de Brossard ne se limitaient pas à cela : il voulut ajouter en tête de son recueil le texte latin des motets et leurs traductions, avec de fort louables arguments :

« Comme l'expression en Musique des differens textes de ces Motets, en fait presque toute la beauté, & que plusieurs personnes & sur tout les Dames Religieuses, n'entendant point la Langue Latine, seroient privées du plaisir que ces expressions leur pourroient donner : on a jugé à propos de joindre icy une Traduction la plus litteralle qu'on a pû de ces six Motets. »<sup>14</sup>

Excellent latiniste, il fit probablement lui-même les traductions de ces textes latins, y compris pour les hymnes de Santeul qui, publiés dans les *Hymni* de 1698, ne pouvaient évidemment pas figurer dans la belle traduction de l'abbé Saurin de 1691<sup>15</sup>. Cet engagement au service du lecteur est tout à fait remarquable, surtout si on le compare à celui Campra qui, se rangeant à cette proposition éditoriale originale de Brossard, insère lui aussi des traductions dès son second livre de 1699, mais en choisissant des versions préexistantes, comme c'est le cas de la traduction de l'hymne *Pange lingua* (3<sup>e</sup> livre, 1703), déjà publiée dans un *Office de la Semaine sainte* de 1698, dédié à la duchesse de Bourgogne<sup>16</sup>.

Ballard refusa de publier ce projet dans son intégralité et ne retint que six motets, les moins lourds, laissant de côté l'oratorio *Deus meus audi* (« Canticum septimum », SdB.55) et le *Nisi Dominus* (« Canticum octavum », SdB.47) que lui avait soumis Brossard<sup>17</sup>. Le volume parut en 1698<sup>18</sup>, probablement à la fin de l'année puisque la plupart des exemplaires portent la date de 1699 sur une page de titre inchangée.

13. Voir par exemple les *Sentimenti devoti* ou *Acclamazioni devote* de Legrenzi, le *Celeste tesoro* de Grossi, le *Sacer Janus quadrifons* de Steffani, le *Prægestus musicus* de Molitor, le *Flores hyemales* de Steingaden ou le *Theatrum musicum* de Capricornus, ouvrages que possédait Brossard.

14. « Avertissement » du second livre.

15. Abbé Saurin, *Traduction en vers françois des hymnes de Monsieur de Santeul*, Paris, Claude Mazuel, 1691.

16. *L'Office de la Semaine sainte en latin et en françois selon le Missel et le Bréviaire de Rome et de Paris*, dédié à la duchesse de Bourgogne, Paris, Frédéric Léonard, 1698, p. 296-297 ; André Campra, *Motets à I. et II. voix*, Paris, Christophe Ballard, 1703 (feuillet liminaire non paginé).

17. Dans l'unique source de ces œuvres, Brossard mentionne clairement le lien avec le recueil imprimé : *Dialogus penitentis animæ cum Deo*, « Prodomi musicalis pars. II.a/ Canticum septimum » ; *Nisi Dominus*, « Prodomi musicalis pars. II.a/ Canticum octavum ». Ces deux pièces ont été publiées dans : Sébastien de Brossard, *Les petits motets manuscrits*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Monumentales » ; III. 3), 1995.

18. Trois exemplaires de ce recueil portent la date de 1698 : BnF-Musique, Rés. F 1077 (II) ; Londres, Royal College of Music, E7/2 ; Wiesentheid, Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, B.35. Ce dernier exemplaire a été acquis le 26 juin 1699 par Rudolf Franz Erwein, baron de Schönborn.



Il fallut aussi rééditer le premier recueil, déjà épuisé à peine sept ans après sa parution. Ce fut en 1702 et, pour l'occasion, Ballard inséra sur la page de titre une vignette nouvelle, due au graveur sur bois Vincent Le Sueur<sup>19</sup> (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXI). Brossard, quant à lui, ne se contenta pas d'une simple réimpression : il reprit et améliora les huit motets pour lesquels il fallut donc faire une nouvelle composition typographique, il en ajouta un neuvième, *O plenus erarum dies* [SdB.31]<sup>20</sup>, et surtout il proposa d'augmenter substantiellement la table alphabétique des termes italiens. Si Ballard accepta l'ajout du motet et la reprise entière de la typographie, il refusa l'ajout de la table, préconisant une solution alternative : la publication d'un *Dictionnaire de musique*, dans un volume séparé, ce que Brossard s'empressa d'accepter.

Le *Dictionnaire* parut pour la première fois en 1701<sup>21</sup> en format in-8°, après d'âpres discussions entre Brossard et son éditeur. Le compositeur envoya un cahier manuscrit à Ballard

« quand il fut question de commencer l'impression de mon Dictionnaire ; mais comme les imprimeurs appréhendent la despence, il trouva ce commencement trop long et me le renvoya me priant de l'abrèger. [...] Dans la suite faisant reflexion que si je continuois de la sorte mon Dictionnaire seroit un squelette sans chair et sans nerfs je m'estendis davantage sur beaucoup d'articles. »<sup>22</sup>

Ballard annonce la parution de ce *Dictionnaire* dans les pages liminaires de la seconde édition (1702) du premier livre du *Prodromus* : « L'Autheur de ces Motets a donné au Public en même temps que cette nouvelle Edition, un Dictionnaire de Musique ». Toutefois, le *Dictionnaire*, sous cette forme et bien qu'imprimé, ne satisfait pas les deux protagonistes. Ballard annonce la parution d'un complément : « Il donnera aussi dans peu un Catalogue le plus ample qui ait esté fait jusques icy des Autheurs qui ont écrit [...] de la Musique »<sup>23</sup>. Néanmoins, cette publication du *Dictionnaire* ne convainc guère Brossard qui, si l'on considère la rareté des exemplaires conservés, fut vraisemblablement retirée de la vente. En effet, en 1703, parut une nouvelle édition – que l'on qualifie aujourd'hui, à tort, de « première » – avec une dédicace à Bossuet absente de la première et dans un grand format in-folio, plus précisément, identique à celui des motets. Par-là, Brossard avait réussi (avec l'appui de Bossuet ?) à revenir au projet initial de 1695 en liant les deux objets, le *Dictionnaire* servant en quelque sorte d'introduction au recueil musical. C'est en tout cas dans cet état d'esprit qu'il offrit à Bossuet en 1703 un gros recueil aux armes du prélat rassemblant le *Dictionnaire*, la seconde édition du premier livre du *Prodromus* récemment parue et le second livre de 1698<sup>24</sup>.

19. Voir ses initiales « VLS » en bas à gauche.

20. Ce motet apparaît dans un volume daté de 1695 (BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1078), mais ce recueil, provenant du monastère de Saint-Thomas d'Aquin, est composite, réunissant en fait l'ensemble des cahiers du recueil de 1702 avec la page de titre et les folios liminaires de 1695.

21. Deux exemplaires de cette première édition de 1701 sont aujourd'hui localisés : le premier se trouve dans la collection Boris Christoff (non coté) ; le second vient d'être mis au jour à la Bibliothèque du Conservatoire d'État de Saint-Petersbourg (n° 2715) ; voir Alexei Panov et Ivan Rosanoff, « Sébastien de Brossard's Dictionnaire of 1701 : a comparative analysis of the complete copy », *Early Music*, vol. XLIII, 3 (2015), p. 417-429.

22. Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 282.

23. « Avertissement » de la seconde édition de 1702 du *Prodromus*, premier livre.

24. Ce recueil aujourd'hui conservé dans une collection privée a été mis en vente à New York par H.P. Kraus, Inc en 2000 ; voir H.P. Kraus, *Performing Arts : Books on Music, Dance, Theatre, & Festivities, Catalogue 208*, New York, Kraus, [s.d.], n° 14. Je remercie très chaleureusement Laurent Guillo qui m'a signalé ce document et qui m'informe que l'inventaire de Jean-Baptiste-Christophe Ballard de 1750 mentionne la présence de plusieurs « recueils de recueils » de ce type dans la librairie, certains ajoutant même les Lamentations du Prophète Jérémie de 1721.

L'édition de 1703 du *Dictionnaire* laissait toutefois dans les réserves de Ballard l'ensemble des feuilles imprimées en 1701 ; un an après la mort de Bossuet, en 1705 donc, l'éditeur décida de rentabiliser cette première impression qui avait été fort coûteuse et pour mettre en vente ces volumes, il fit composer une nouvelle page de titre portant la mention « seconde édition » et la dédicace à Bossuet, le tout dans le format in-8°.

Durant les années qui suivirent, les publications d'œuvres de Brossard se rarifièrent, se limitant à quelques airs imprimés dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire*. Le compositeur se consacrait alors à la rédaction de son grand œuvre théorique<sup>25</sup>. Et l'on peut être surpris de voir paraître en 1712 un nouveau motet, *Sicut cervus* [SdB.38], dans un *Recueil de motets choisis de différents auteurs italiens et françois*, publié dans le même format in-folio que les ouvrages précédents. L'éditeur ouvrait ainsi une nouvelle série qu'il envisageait de livrer par trimestre, mettant en parallèle « les plus beaux morceaux de cette espèce de musique », répondant par là à l'engouement du public français de cette époque pour la musique italienne. Dans l'« Avis » de la seconde livraison, il précise : « Les Gens de goût, que je consulteray avec soin, décideront seuls de ce choix », c'est-à-dire celui du contenu de chaque volume. Qui se cache derrière la formule « Les Gens de goût », sinon probablement Brossard lui-même, seul Français représenté dans cette collection ? qui alors mieux que Brossard, collectionneur estimé, admiré pour sa connaissance de la musique italienne, pouvait le conseiller en ce domaine ? Le compositeur bénéficiait alors d'un retour en grâce auprès de la famille Ballard, et plus particulièrement auprès de Jean-Baptiste-Christophe, le fils et associé de Christophe. Il avait en effet favorisé la publication en 1709 chez cet éditeur peu spécialisé en ce domaine du *Missale Sanctæ Ecclesiæ Meldensis* à la rédaction duquel il avait participé et Jean-Baptiste-Christophe Ballard se flattait du titre de « Typographe du Très Illustre et Très Vénérable Évêque de Meaux », Henry de Thyard de Bissy, qui entretenait des relations suivies avec Brossard. Par ailleurs, plusieurs motets italiens de cette nouvelle série se retrouvent en copies manuscrites antérieures dans la collection personnelle de Brossard<sup>26</sup>.

Quelques années plus tard, Brossard se consacra à la rédaction du *Graduale Meldense*, de l'*Antiphonarium Meldense* et de son grand projet théorique<sup>27</sup>. Pour assumer cette lourde tâche, il quitta son office de maître de chapelle de la cathédrale de Meaux. C'est grâce à lui que la publication de ces deux ouvrages – respectivement en 1714 et 1718 – revint une fois encore à Ballard<sup>28</sup> qui, en guise de remerciement, imprima, quelques années plus tard, en 1721, les *Lamentations du Prophète Jérémie* du compositeur, dans le format in-folio du *Prodromus*.

25. La publication des œuvres précédentes avait probablement créé un refroidissement des relations entre Brossard et Christophe Ballard. Plusieurs manuscrits autographes du compositeur, comme ses *Cantates spirituelles* ou le *Cæleste convivium* de Daniel Danielis, particulièrement soignés dans leur mise en page, montrent que Brossard avait pour eux un projet de publication qui n'a pas abouti.

26. Voir notamment le *Sunt breves mundi rosæ* de Cazzati, le *Pompæ vanæ inhumanae* de Bassani et l'*Ad arma cor meum* de Melani.

27. Il s'agit du *Dictionnaire dogmatique* [SdB.283] et du *Dictionnaire historique de la musique et des musiciens* [SdB.284] qui devaient compléter le *Dictionnaire de musique* publié en 1701. Les manuscrits de ces deux œuvres furent versés à la Bibliothèque royale avec le reste de la collection. Mais Brossard les ayant repris pour les compléter, ils ont disparu.

28. Le *Processional a l'usage des paroisses du diocèse* qui lui est clairement attribué sera publié en 1724, mais chez Louis Sevestre à Paris.

C'est donc cet ensemble important de recueils imprimés entre 1695 et 1721, rare témoignage des relations étroites d'un compositeur avec son éditeur, que rassemble la présente édition.

« UN TÉMOIGNAGE DE MA RECONNOISSANCE »

En cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle, publier de la musique nécessite un investissement financier important, et le risque pour l'éditeur était considérable, surtout au lancement d'une collection aussi luxueuse qui devait trouver son public. Pour son premier recueil de motets, Brossard sut s'assurer l'appui d'un prince de l'Église, un tout jeune homme de la maison de Bouillon, cousin germain du Grand Chambellan de France. Henry-Oswald de La Tour d'Auvergne, dit l'abbé d'Auvergne (1671-1747), était le fils de Frédéric-Maurice II, comte d'Auvergne, et de la princesse Françoise de Hohenzollern-Hechingen, marquise de Bergen-op-Zoom. Il avait été reçu, après l'annexion de Strasbourg, parmi les douze chanoines capitulaires de la cathédrale, français ou allemands, nommés par le roi et tous de haute noblesse. C'est probablement en 1687 que l'abbé d'Auvergne était arrivé en Alsace à peine âgé de 16 ans, en même temps que le musicien. L'exil lia fortement les deux hommes, tous deux passionnés de belles lettres et de sciences. Brossard reconnaît en l'abbé d'Auvergne « l'ami le plus réel, le plus seur, & le plus fidelle » et il est probable que le jeune chanoine, allemand par sa mère, favorisa la curiosité de Brossard pour la musique allemande et l'aida dans ses démarches pour acquérir des partitions dans tout le Saint-Empire. Cette amitié durait depuis huit ans lorsque Brossard vint à Paris pour publier son premier recueil en 1695, et c'est également au printemps de cette année que l'abbé d'Auvergne vint soutenir une thèse en Sorbonne sur « l'excellence de Dieu ». Le ton inhabituel de la dédicace de Brossard témoigne de la qualité de leur engagement et de leur profonde amitié :

« A son ALTESSE MONSEIGNEUR L'ABBÉ D'AUVERGNE, chanoine capitulaire de l'Église de Strasbourg.

Monseigneur, Modeste comme vous estes, vous allez sans doute vous allarmer à la veuë d'une Épître dédicatoire ; ces sortes d'ouvrages qui ne contenoient autrefois que le nom de ceux à qui on adressoit des Livres, estant dégénérez en de longs & ennuyeux Panégyriques : Cependant, VOSTRE ALTESSE me permettra de luy dire qu'il faut qu'elle s'y fasse, car joignant à l'éclat d'un si grand nom & à l'élévation d'une si haute naissance tant de vertus particulières & de grandes qualitez personnelles, il est impossible qu'elle n'entende plus bien-tost autour d'elle que le bruit de ses loüanges, & que parmy très-peu d'Éloges raisonnables, elle n'ait à en essayer un grand nombre de mauvais. Lorsqu'un Prince de vostre Rang fait voir un attachement constant pour tous ses devoirs dans un âge ou tout porte à s'en écarter ; une discrétion si rare dans la jeunesse ; une présence d'esprit qui luy fait trouver, sur le champ, mil expédiens dans les embarras où toutes les lumières des autres se trouvent courtes ; un discernement & un bon sens qui pourroient tenir lieu à tout autre d'étude & de sçavoir. Quand il est déjà reconnu pour l'ami le plus réel, le plus seur, & le plus fidelle ; ayant pour ceux qu'il ayme tout l'empressement des jeunes gens, sans en avoir la légèreté ; & toute la solidité des personnes avancées en âge, sans en avoir la lenteur ; prévenant, sans faire valoir ses services ; officieux, sans faire l'important ; & ouvert, sans exiger le secret des autres. Lorsqu'il fait paroistre une attention pour ses affaires, également éloignée d'une vigilance trop soupçonneuse & d'une confiance trop négligente ; une générosité, une grandeur d'ame, & des sentimens nobles & élevez, à travers lesquels on entrevoit déjà, par avance, toute la grandeur de sa Maison se rassembler en luy, une conduite de vie qui, sans estre ny sévère ny rigide, est néanmoins si exacte & si régulière ; un fond de Religion dont les témoignages éclatans édifient, tous les jours, une Ville Protestante, & donnent aux Dogmes de la Foy une force que nulle autre sorte de puissance & d'autorité, que celle de

l'exemple, ne sçauroient prester à la vérité : Permettez-moy de le dire, MONSEIGNEUR, un Prince de ce caractère se trompe, si avec tant de mérite il croit échapper aux Panégyristes qui en voyent souvent où il n'y en a point ; Il a beau fuir les applaudissemens, sa modestie ne corrigera pas les Autheurs, peuple louangeur, naturellement porté à faire des Éloges & en qui l'on peut dire que le penchant à l'Épître dédicatoire est une espèce de péché originel. Le meilleur party que vous ayez donc à prendre, MONSEIGNEUR, est de vous faire, pour ainsi dire, à la fatigue sur cela. Pour moy j'espère que VOSTRE ALTESSE ne m'en sçaura pas mauvais gré si j'ay le premier franchi le pas, n'ayant point d'autre dessein que de luy donner un témoignage de la reconnoissance que j'ay de toutes les bontez qu'elle a pour moy, & de l'entier attachement avec lequel je suis,

MONSEIGNEUR, de VOSTRE ALTESSE, Le très-humble & très-obéissant serviteur, DE BROSSARD. »

Il est difficile de dire quel fut, par-delà le prestige du nom, le rôle exact de l'abbé d'Auvergne dans cette publication. Que Christophe Ballard ait pris à sa charge une telle entreprise paraît peu probable ; que Brossard ait pu financer par lui-même l'impression n'est guère plus crédible. Alors que doit-on lire dans ce « témoignage de la reconnoissance que j'ay de toutes les bontez qu'elle a pour moy » par lequel Brossard conclut sa dédicace ? Le jeune chanoine fortuné aurait-il pu aider à la parution de l'ouvrage de son ami ?

En tout cas, pour le second volume de 1698, Ballard s'engagea plus concrètement et le recueil ne comporte aucune dédicace de Brossard, qui se préparait alors à quitter Strasbourg, laissant là l'abbé d'Auvergne, devenu alors Grand Prévôt de la cathédrale. Pour autant, et de manière inattendue, c'est Ballard qui prend la plume et s'adresse à Louis XIV :

« AU ROY.

SIRE, Ces Motets de la Composition d'un de mes amis, m'ont paru si beaux que je les ay crus dignes d'estre présentés à VOSTRE MAJESTÉ, et cette occasion favorable me fait prendre la liberté de rendre publics les témoignages de ma très-humble reconnoissance. Il y a vingt-cinq ans, SIRE, que VOSTRE MAJESTÉ eut la bonté d'accorder pour moy, aux services de mon Père, la Survivance de la charge de seul Imprimeur de la Musique. Elle vient de me faire la mesme grace en faveur de mon fils, & par là Elle continuë dans ma famille l'honneur qu'en eût mes Peres depuis près de deux cens ans de servir en cette fonction les Roys Prédécesseurs de VOSTRE MAJESTÉ ; Ce souvenir, SIRE, redouble sans cesse en moy, mon atachement respectueux pour vostre Personne sacrée, & mon zèle pour la protection de mon Art. Le goût que VOSTRE MAJESTÉ a toujours fait paroître pour la Musique, a tellement animé le Génie de ses sujets, que de l'aveu de toutes les Nations ils l'ont portée au plus haut point où elle ait jamais esté. De mon costé, SIRE, j'ose avancer, que pour les seconder, je n'ay rien ménagé dans l'Art d'imprimer leurs Ouvrages, en sorte qu'aujourd'huy, rien n'approche de l'exactitude & de la propreté avec laquelle la Musique s'imprime en France. Cette émulation est la suite naturelle des bien-faits que VOSTRE MAJESTÉ répand tous les jours sur ceux qui ont l'honneur de la servir. Par les soins de l'éducation de mon fils, j'ay lieu d'espérer qu'il portera, s'il se peut, encore plus loin que je n'ay fait l'étude de nostre Art, & qu'il sera toute sa vie avec le mesme zèle & le mesme respect que moy,

SIRE, de VOSTRE MAJESTÉ, Le très-humble, très-obéissant & très-fidèle serviteur & Sujet. CHRISTOPHE BALLARD. »

Entre-temps, André Campra, lui aussi fraîchement arrivé de Toulouse à Paris, avait fait paraître, également en 1695 et dans la même collection – sans que l'on sache si un lien existait entre les deux musiciens provinciaux –, son premier livre de motets, avec une dédicace à Charles de La Grange-Trianon, chanoine de Notre-Dame de Paris, amateur d'art et collectionneur très fortuné.

Vu le succès obtenu par les deux premiers ouvrages de cette collection, il était temps, pour Christophe Ballard, n'étant pas convaincu de la pérennité de tant de libéralités privées, d'assurer un avenir sûr pour sa nouvelle collection. De là, profitant de la survivance accordée à son fils Jean-Baptiste-Christophe, l'imprimeur publia cette dédicace au roi dans le second livre du *Prodromus* (1698), espérant probablement un retour financier du souverain. Par la suite, les recueils de motets ne contiennent plus de dédicace, hormis le second livre de Campra (1699) offert à l'archevêque de Paris, Louis-Antoine de Noailles, et celui de Jean-Baptiste Morin, adressé à Philippe II, duc d'Orléans.

#### DES MOTETS POUR LES COUVENTS ?

En composant et en publiant ces motets, Brossard, maître de chapelle des cathédrales de Strasbourg et de Meaux, s'adresse à un autre public et à d'autres institutions. En effet, si certaines de ces œuvres peuvent entrer dans le répertoire de toutes celles qui disposent d'une « Musique entretenue »<sup>29</sup>, si elles peuvent être chantées durant la messe, notamment pour l'élévation, où les meilleures voix parmi les enfants ou les chantres sont mises en valeur, leur destination est vraisemblablement beaucoup plus large, touchant les couvents de femmes, d'hommes ou même les chapelles privées, voire les concerts spirituels qui se développent sensiblement à cette époque, à Paris par exemple chez les Théatins ou à Saint-André-des-Arts<sup>30</sup>. Certains exemplaires de ces recueils de Brossard confirment ces destinations, les propriétaires ayant pris soin de noter leur nom sur les pages liminaires de ces volumes : « sœur Delphina Chapman » (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXX), « sœur chantre du monastère de St Thomas d'Aquin », « M. de Chameville ».

La période est propice à ce type de publication et Christophe Ballard a bien compris l'intérêt de ce nouveau marché qui s'ouvre peu après l'impression, en 1693, des motets de Paolo Lorenzani, reflétant précisément le répertoire joué aux concerts des Théatins. Ce recueil avait été précédé en 1687 par les *Motets pour les principales festes de l'année* publiés sous le nom de « M. Noël, maistre de musique » que Norbert Dufourcq avait attribué à Nicolas Lebègue<sup>31</sup> ; le titre de ce recueil précise sa destination : « pour les dames religieuses et toutes autres personnes », et la dédicace – à « Monsieur Le Bègue, organiste du roy et de Saint-Médéric » – en fixe le but : « attirer les peuples à l'église et [...] leur inspirer la ferveur de la dévotion ». Les volumes qui furent publiés chez Ballard, dans le sillage du premier recueil de Brossard, sont explicites quant à leur destination. Dans son second livre (1699), André Campra se flatte ainsi de l'utilité de ses motets, « chastes délices des âmes saintes » (dédicace), avant de déclarer que ces ouvrages sont « propres à la plupart des dames religieuses & à une grande partie des demoiselles qui sont dans le monde », mais aussi « à toutes les autres personnes qui chantent & accompagnent » (avertissement). Quant à Jacques-François Lochon,

29. L'expression se trouve chez Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1705-1706, III, p. 181.

30. Lecerf (*op. cit.*, III, p. 187-188) note cet engouement pour les concerts d'église, où viennent se produire les chanteuses de l'Opéra durant la quinzaine de Pâques : « On les paye pour exécuter les Motets les plus pieux & les plus solennels ! Nous faisons mieux depuis quelques années : on loue des Actrices, qui, derrière un rideau qu'elles tirent de tems en tems, pour sourire à des Auditeurs de leurs amis, chantent une Leçon le Vendredy Saint, ou un Motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un Couvent marqué : en leur honneur, le prix qu'on donneroit à la porte de l'Opera, se donne pour la chaise à l'Eglise. »

31. Norbert Dufourcq, « Autour de Nicolas Lebègue : un recueil de motets inédits », *Recherches sur la Musique française classique*, xxv (1987), p. 8-9 ; Nathalie Berton-Blivet (*Catalogue... op. cit.*, p. 1162-1165) conteste cette attribution.

il destine ses motets de 1701 aux « dames religieuses », tout comme Jean-Baptiste Morin qui affirme, en 1704, que ces dames ont trouvé ses œuvres « propres à l'usage du chœur ». Comme pour les recueils de Brossard, le relevé des anciens possesseurs de ces ouvrages montre qu'ils appartenaient pour la plupart à des dames, religieuses ou non <sup>32</sup>.

Finalement, Brossard nous semble moins direct, puisqu'il vise, dans le public, « les bons connoisseurs », du moins dans son premier livre (1695, « Avertissement »), car plus tard, dans son second volume, il justifie l'utilité des traductions françaises des paroles latines faites pour « les dames religieuses, n'entendant pas la langue latine ». Les deux autres auteurs qui publièrent des recueils de motets chez Ballard à cette époque, Joseph Valette de Montigny (1701) et Suffret (1703), n'indiquent aucune destination particulière.

Parallèlement aux charges qu'il occupait à Strasbourg puis à Meaux, Brossard entretenait des relations avec les couvents voisins. Nous en avons conservé quelques traces. Il composa ainsi un *Miserere* [SdB.53], resté manuscrit, « a Canto solo cum organo avec de petits chœurs de 3 dessus différents en faux bourdon mesuré, pour des religieuses », sur le modèle de celui de Lalande qu'il avait arrangé vers 1711 [SdB.263]. De plus, il s'intéressait aux manuscrits conservés dans ces institutions. Il déclare par exemple avoir copié le *Santo Alessio* de Landi <sup>33</sup>, sur une partition prêtée par M<sup>me</sup> de Barradas, « très digne religieuse et organiste de la célèbre abbaye de Joüarre » près de Meaux, ou même avoir acheté des recueils italiens conservés dans le couvent strasbourgeois des Hospitaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem <sup>34</sup>. Il connaissait donc fort bien les besoins musicaux de ces différentes institutions et c'est dans cet esprit qu'il proposa à Ballard d'ouvrir une nouvelle collection de motets adaptés aux talents et aux possibilités de ces couvents.

#### LES EFFECTIFS

De là vient probablement le choix d'offrir dans chaque recueil – et aussi sur l'ensemble des recueils – un éventail large de possibles tenant compte à la fois des différentes fêtes religieuses, d'affects divers et surtout d'effectifs variés. C'est ce principe qui conduisit Brossard à ajouter le motet *O plenus irarum* au premier livre de son *Prodromus musicalis*, lors de la réédition de 1702, le registre de basse étant absent de la première livraison.

Les vingt-cinq motets publiés chez Christophe Ballard se répartissent en :

- dix-neuf motets à voix seule et basse continue, dont les neuf leçons de Ténèbres ;
- quatre motets à voix seule avec l'accompagnement d'un trio instrumental composé de deux violons et de la basse continue ;

32. « M<sup>lle</sup> d'Haury de la Misericorde f<sup>br</sup> S<sup>t</sup> Germain » pour le premier livre de Campra, mais aussi M<sup>lles</sup> Aubert, de Rinfels, d'Horman, Dubois, M<sup>me</sup> Ringard ; M<sup>lle</sup> Brion pour le second livre ; « M<sup>me</sup> de l'Enfant Jesus, religieuse de l'Hôpital General de Quebec » pour le recueil de Morin, mais aussi M<sup>me</sup> Gervais l'ainé, M<sup>lles</sup> Dillon, de Villellix. Voir à ces auteurs dans Nathalie Berton-Blivet, *Catalogue...*, *op. cit.*

33. Stefano Landi, *Il Santo Alessio*, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1 ; coll. Brossard, n° 891 ; « Ce n'est icy qu'un extrait de ce que j'ai trouvé de plus remarquable dans ce livre qui me fut presté, il y a quelques années par M<sup>de</sup> de Barradas, tres digne religieuse et organiste de la celebre abbaye de Joüarre » (Brossard, *Catalogue, op. cit.*, p. 344-345).

34. Voir notamment *Recueil de motets a voce sola cum organo*, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1306, coll. Brossard, n° 745 (sans prix) ; *Motets à 2 et 3 voix*, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1172, coll. Brossard, n° 748 (acheté 4 lt) ; *Motets*, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1174, coll. Brossard, n° 749 (acheté 4 lt).

- un duo accompagné de la basse continue ;
- un trio accompagné de la basse continue.

Les œuvres pour un seul soliste font tout naturellement la part belle aux voix de dessus, les  $\frac{3}{4}$  de ces pièces étant dédiées à ce registre. Encore faut-il remarquer que cinq d'entre elles sont proposées alternativement pour une voix de taille, comme cela se faisait pour bon nombre de motets depuis les *Cantica sacra* de Henry Du Mont (1652)<sup>35</sup>. Deux des quatre motets pour voix d'hommes proposent également une seconde option de registre vocal, ce qui oblige à une transposition dans le cas du *Quemadmodum desiderat cervus*. Mais cette option ne se limite pas à ces seuls cas, et Brossard s'en explique dans le glossaire de l'« Avertissement » du premier recueil :

« *Transponendo una terza piu basso*. Veut dire transposant une tierce plus bas. Ce qui se fait souvent pour la commodité des voix, pour lesquelles on transpose d'un, de deux, de trois et de quatre tons, tantost plus haut ou plus bas, ce qui fait que fort souvent à force de transposer, le Dessus, par exemple, se peut changer en Haute-Contre, la Haute-Contre en Dessus, la Haute-Taille en Basse-Taille, &c. Ainsi le VII. Motet de ce premier Ouvrage qui commence *Sonitus armorum* qui est marqué pour une *Haute Contre*, se chantera aisément par un *Dessus* ou une *Taille*, en *transposant la Basse Continuë de D la re b carre, en A mi la b carre, c'est-à-dire une quarte plus bas.* »

Le tableau suivant rassemble les œuvres par registre vocal en précisant les solutions alternatives proposées par Brossard. Les clés marquent les différents registres vocaux : ut<sup>1</sup> pour le dessus, ut<sup>3</sup> pour la haute-contre, ut<sup>4</sup> pour la taille, fa<sup>3</sup> pour la basse-taille et fa<sup>4</sup> pour la voix de basse. La dernière colonne renvoie aux différents recueils : le *Prodromus* de 1695 (1<sup>re</sup> édition), sa seconde édition de 1702, le *Recueil de motets choisis de différents auteurs italiens et françois* de 1712 et les *Leçons du Prophète Jérémie* de 1721.

#### ŒUVRES POUR UNE VOIX SOLISTE ET BASSE CONTINUE

ut <sup>1</sup> ou sol <sup>2</sup> /bc	<i>O vos aetherei</i> , SdB.26	(Ballard, 1695)
	<i>Sicut cervus ad fontes</i> , SdB.38	(Ballard, 1712)
	<i>1<sup>re</sup> Leçon du Mercredi St</i> , SdB.57	(Ballard, 1721)
	<i>2<sup>e</sup> Leçon du Mercredi St</i> , SdB.58	( <i>id.</i> )
	<i>3<sup>e</sup> Leçon du Mercredi St</i> , SdB.59	( <i>id.</i> )
	<i>1<sup>re</sup> Leçon du Jeudi St</i> , SdB.60	( <i>id.</i> )
	<i>2<sup>e</sup> Leçon du Jeudi St</i> , SdB.61	( <i>id.</i> )
	<i>3<sup>e</sup> Leçon du Jeudi St</i> , SdB.62	( <i>id.</i> )
	<i>1<sup>re</sup> Leçon du Vendredi St</i> , SdB.63	( <i>id.</i> )
	<i>3<sup>e</sup> Leçon du Vendredi St</i> , SdB.65	( <i>id.</i> )
ut <sup>1</sup> ou ut <sup>4</sup> /bc	<i>Ave vivens hostia</i> , SdB.23	(Ballard, 1695)
	<i>O Jesu quam dulce</i> , SdB.24	( <i>id.</i> )
	<i>Congratulamini filiae Syon</i> , SdB.25	( <i>id.</i> )
	<i>Festivi martyres</i> , SdB.27	( <i>id.</i> )
	<i>Angele sancte</i> , SdB.28	( <i>id.</i> )
ut <sup>3</sup> /bc	<i>Sonitus armorum</i> , SdB.29	(Ballard, 1695)
ut <sup>4</sup> /bc	<i>2<sup>e</sup> Leçon du Vendredi St</i> , SdB.64	(Ballard, 1721)
ut <sup>4</sup> , sol <sup>2</sup> ou fa <sup>3*</sup> /bc	<i>Quemadmodum desiderat cervus</i> , SdB.30	(Ballard, 1695)
fa <sup>3</sup> ou fa <sup>4</sup> /bc	<i>O plenus irarum</i> , SdB.31	(Ballard, 1702)

35. Voir Henry Du Mont, *Cantica sacra* (1652), éd. Jean Lionnet, revue et augmentée par Jean-Yves Hameline et Thomas Leconte, 2<sup>e</sup> éd., Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Monumentales » ; II. 3. 1), 2008.

Le second livre du *Prodromus musicalis* (1698) ouvre largement l'éventail des combinaisons, avec des effectifs plus fournis : duo et trio vocal sur la basse continue, pièces pour soliste avec accompagnement d'un trio instrumental. Le recueil est publié encore avec le souci d'offrir une œuvre à chaque voix, ou à chaque groupe vocal, en proposant une nouvelle fois des combinaisons alternatives.

#### ŒUVRES POUR PLUSIEURS VOIX ET BASSE CONTINUE

ut <sup>1</sup> , ut <sup>1</sup> (ou ut <sup>4</sup> , ut <sup>4</sup> )/bc	<i>Salve rex Christe/ Salve regina</i> , SdB.32	(Ballard, 1698)
ut <sup>3</sup> , ut <sup>4</sup> , fa <sup>4</sup> /bc	<i>O Domine quia refugium</i> , SdB.33	( <i>id.</i> )

#### ŒUVRES POUR UNE VOIX SOLISTE, DESSUS INSTRUMENTAUX ET BASSE CONTINUE

ut <sup>1</sup> /vl,vl/fag. ad lib./bc	<i>Qui non diligit te</i> , SdB.34	(Ballard, 1698)
ut <sup>3</sup> /vl,vl/ bc	<i>Festis læta sonent</i> , SdB.35	( <i>id.</i> )
ut <sup>4</sup> (ou ut <sup>1</sup> )/vl,vl/ bc	<i>Psallite superi</i> , SdB.36	( <i>id.</i> )
ut <sup>1</sup> /vl,vl/fag. ad lib./bc	<i>Templa nunc fument</i> , SdB.37	( <i>id.</i> )

Les deux motets que Brossard avait envisagé de joindre à cet ensemble et qui furent refusés par Ballard, devaient accroître le nombre des combinaisons, avec un duo pour dessus et haute-contre, deux dessus instrumentaux et basse continue (*Deus meus audi*, « canticum septimum », SdB.55), ainsi qu'un trio de voix d'hommes accompagné par deux violons ou flûtes et une basse continue (*Nisi Dominus*, « canticum octavum », SdB.47) <sup>36</sup>.

On notera enfin que les quatre motets manuscrits ajoutés au présent volume complètent parfaitement ce dispositif avec des œuvres composées pour un soliste vocal accompagné par le trio instrumental :

ut <sup>1</sup> /vl,vl/ bc	<i>Pange lingua</i> , SdB.40	ms. autogr.
ut <sup>1</sup> (ou ut <sup>4</sup> )/vl,vl/ bc	<i>O mysterium ineffabile</i> , SdB.39	( <i>id.</i> )
fa <sup>4</sup> /vl,vl/ bc	<i>Lauda anima mea</i> , SdB.41	( <i>id.</i> )
ut <sup>3</sup> /vl,vl/ bc	<i>Fuge chara anima</i> , SdB.42	( <i>id.</i> )

#### UNE ENTREPRISE PÉDAGOGIQUE

Pour Brossard, l'édition de ces œuvres ne se limite pas à la seule diffusion de sa production, mais elle se veut aussi une entreprise pédagogique à destination d'un public varié auquel il veut donner quelques clés d'interprétation pour cette musique nouvelle imprégnée d'italianisme.

Dès le premier livre de 1695, il fait imprimer un long « Avertissement » comprenant quatre « Remarques » sur ce sujet, suivies d'un glossaire des termes italiens, qui peut être considéré comme prémices du futur *Dictionnaire*. Curieusement, et bien que le ton de la rédaction soit de Brossard, ce texte est présenté au nom de l'éditeur qui décrit « l'Auteur » du volume, « si connu dans Paris & dans les pays étrangers » et dont « tant de Personnes [souhaitent] avec empressement de les avoir [les motets] ». Sitôt cette courte introduction achevée,

<sup>36</sup>. Ces deux œuvres ont fait l'objet d'une édition moderne : voir S. de Brossard, *Les Petits motets manuscrits*, *op. cit.*



le rédacteur s'empresse d'entrer dans le vif du sujet, c'est-à-dire dans « l'esprit et la manière » d'interpréter les œuvres qui suivent.

Tout d'abord, il convient de bien choisir la durée de la pièce que l'on veut chanter en fonction de l'office ou du concert. Si ces motets sont jugés trop longs pour les offices, l'on peut n'en donner qu'une partie, qui pourra par exemple servir d'antienne ou d'élévation. Pour ce faire, Brossard prévoit des coupures dans chaque pièce, signalées par des points d'orgue. Ainsi, pour le second motet du premier livre, *O Jesu quam dulce* [SdB.24], en *sol* mineur, qui comprend 195 mesures, il préconise de chanter soit l'œuvre entière, soit de choisir l'une – ou une combinaison de plusieurs – des différentes sections, et ce en fonction de la liturgie :

- « O Jesu quam dulce », « Adagio », mes. 1-65 ;
- « Nomen istud », « Aria prima, Allegro », mes. 80-103, éventuellement avec le récitatif qui précède : « Hoc est nomen adorandum », « Largo », mes. 66-79 ;
- « Hoc est nomen exaltatum », « Aria secunda, Allegro », mes. 104-133 ;
- « Nomen ergo », « Adagio », mes. 134-155, que l'on pourra faire suivre si l'on veut de l'« Amen » ou « alleluya », « Presto » puis « Largo », mes. 155-195.

Brossard précise du reste, dans sa seconde remarque, que ces « Amen » ou « Alleluya », bien que d'usage « si fréquent, et même si nécessaire » en Alsace, sont peu conformes à l'usage français et peuvent être retranchés, d'autant qu'ils pourront être jugés « trop longs, trop difficiles ». Pourtant, il ne propose qu'à regret ce retranchement, car c'est dans ce type de mouvements, écrit-il, que l'on peut juger au mieux de « l'habileté d'un Compositeur ».

Il s'agit donc ici d'une forme moderne d'écriture, ou plutôt d'une manière originale de diffuser la musique, où l'interprète construit lui-même son motet à partir d'un texte fini destiné plutôt aux nouveaux concerts spirituels évoqués précédemment. Il est peu probable que Brossard soit l'inventeur d'un tel procédé, mais il est ici le premier en France à le revendiquer publiquement et à publier ce type de proposition.

Mais Brossard ne réduit pas son entreprise pédagogique à la structure du motet. Veillant au moindre détail, il propose un chiffrage particulièrement précis de sa basse continue – voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXII – , pratique inhabituelle dans la musique française de cette époque, hormis chez Marc-Antoine Charpentier qui lui aussi prend un soin minutieux aux chiffrages de l'accompagnement. Dans les éditions de Ballard, une telle application ne se trouve ni dans les publications précédentes ni dans les autres volumes de la collection, comme on peut le constater par exemple dans les recueils de Campra. Il est probable que cette méthode de chiffrage si nouvelle ait été inspirée à Brossard par les éditions récentes de musique allemande qu'il avait achetées<sup>37</sup>. Du reste, le compositeur s'excuse auprès de son lecteur pour l'abondance de ces signes qui peuvent paraître « embarrassans » pour les musiciens français, mais qu'il estime « d'une grande commodité » et parfois utiles par « précaution ». Il s'en explique aussitôt et distingue ses publics : les savants sauront faire le tri de ce qui est nécessaire ;

37. Voir par exemple : *Ave Maria* de Johann Melchior Gletle (1626-1683), dans *Expeditionis musicae classis V, Opus VI, Augusta Vindelicorum* (Augsburg), typis Joannis Jacobi Schönigkij, 1681 ([http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062456b/f740\\_sqq](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062456b/f740_sqq). [consulté le 13/10/2017], coll. Brossard, n° 396) ; *Erumpte flammæ* de Thomas Eisenhuet (1644-1702), *Sacri concentus*, [Kempton], Michaelm Franz, 1683 ([http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90673628/f371\\_sqq](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90673628/f371_sqq). [consulté le 13/10/2017]), coll. Brossard, n° 393.

ceux « qui ne savent pas leur métier » ne les utiliseront pas, se bornant à jouer seulement les notes de la basse continue afin de ne pas « gâter l'harmonie » ; quant à ceux « qui ne savent accompagner que médiocrement », ils trouveront « dequoy se libérer de beaucoup de doutes [et] se faire insensiblement le gooust et l'oreille pour la bonne harmonie ».

Par ailleurs, dans sa « quatrième remarque », Brossard traite de tout ce qui fait, dans l'interprétation, « l'esprit, la beauté, et pour ainsi dire l'ame » de ses motets, c'est-à-dire les *mouvements*, les *adoucissements* [*i.e.* les nuances] et tous les autres *agrément*s qu'il choisit de décrire avec une terminologie italienne pour « rendre l'usage de ces motets plus universel » et non point seulement réservé au public français. Il juge utiles ces précisions « que quantité de personnes seront bien aises de trouver icy [...], pour avoir le plaisir d'exécuter dans le véritable goût » non seulement les motets qui suivent, mais aussi les motets étrangers que l'on trouve en France. Il accompagne cette explication d'un glossaire de termes italiens, glossaire qui dépasse largement les mots utilisés dans son recueil puisque l'on y trouve tout un vocabulaire, notamment organologique, sans rapport avec ce qui suit (*arco*, *braccio*, *cornetto*, *fagotto*, *tympano*, etc.). Le détail de chacune des entrées de ce glossaire donne des indications précises sur la manière d'interpréter les mouvements, comme par exemple le terme « affetuoso » que l'on trouve dans des mouvements de caractères très différents, comme dans le *Sonitus armorum* [SdB.29] pour un récitatif « largo » (mes. 23-33), dans le *Quemadmodum desiderat cervus* [SdB.30] pour une aria « allegro » (mes. 23-76) ou dans le *O plenus irarum* [SdB.31] pour une aria « adagio » (mes. 212-308) :

« *Affettuoso*. Veut dire *tendrement*, et presque toujours *lentement*, c'est à dire qu'il faut donner à ce que l'on chante, une certaine tendresse d'expression, un certain esprit, en un mot, certain je ne sçay quoy, qui se fait beaucoup mieux sentir, qu'on ne le peut exprimer par écrit. »

Il termine enfin cet « Avertissement » par un récapitulatif et une traduction des termes latins utilisés dans les titres de ses motets. Destiné à « Mesdames les Religieuses et [à] ceux qui ne savent pas la langue Latine », ce texte donne également des précisions sur leurs destinations liturgiques, comme dans l'exemple suivant, qui montre combien Brossard, en homme d'Église, cherche à élargir les occasions de faire chanter son motet :

« *Canticum Quintum pro S. Cæcilia, vel qualibet S. Virgine et Martyre*. Cela veut dire, V Motet pour le jour de S. Cécile, ou quelqu'autre Vierge et Martyre que ce soit. Sur quoy il faut remarquer que l'N. initiale que vous trouverez icy au dessous du mot *Cæcilia* ou *Cæcilia*, veut dire proprement le nom de quelque autre Sainte que l'on voudra y appliquer au lieu de S. Cécile. Ce qui peut servir en bien des occasions pour le troisième Motet d'un Salut, pour un Offertoire, &c. »

Si Brossard ne reprend pas le texte de cet « Avertissement » dans son second livre de 1698 – qu'il considère donc, par ce fait, comme la suite de son action éditoriale –, il poursuit néanmoins son entreprise pédagogique en présentant cette fois la traduction des paroles de ces motets, précédée une fois encore d'un « Avertissement » qui montre le soin qu'il attache à tout ce qui concerne l'expression des affects :

« Comme l'expression en Musique des différents textes de ces Motets, en fait presque toute la beauté, et que plusieurs personnes et sur tout les Dames Religieuses, n'entendant point la Langue Latine, seroient privées du plaisir que ces expressions leur pourroient

donner : on a jugé à propos de joindre icy une Traduction la plus littérale qu'on a pû de ces six Motets. On s'est attaché, même avec scrupulle, à suivre exactement le sens, et souvent jusques à l'arrangement des mots ; ainsi le Public ne doit pas s'étonner s'il trouve dans cette Traduction quelques Phrases mal arrangées, ou quelques termes moins propres dans le François que ceux qui sont dans le Latin. »

Ce soin qu'a le compositeur pour accompagner le travail des interprètes est permanent chez lui, et on en trouvait déjà, dans son [*Premier*] *recueil d'airs sérieux et à boire* en 1691, un aperçu (« L'Imprimeur au lecteur ») dans la notation de signes de respiration – *d* pour « demeurez » – qui n'apparaissent pas ici : « C'est un des principaux points pour bien chanter que de prendre son haleine aux endroits qu'il faut et [...] peu de gens ont en cela le bel usage ».

Derrière ce pragmatisme pédagogique, l'on entrevoit évidemment le métier du compositeur maître de chapelle, dans ses fonctions, devant tout à la fois s'adapter quotidiennement aux temps de la liturgie, aux capacités des chanteurs – notamment celles des enfants dont il a la charge –, devant préciser les affects souhaités, veiller à la bonne compréhension des paroles, servir l'organiste réalisant la basse continue, donner enfin de la musique nouvelle répondant au goût de l'époque.

#### L'EMPREINTE ITALIENNE

Une musique nouvelle donc, inspirée des partitions italiennes et allemandes que Brossard a pu acheter et lire durant son séjour en Alsace. Le compositeur qui aime le charme, les licences, l'expression et l'excellent contrepoint des artistes ultramontains, répugne toutefois à certaines de leurs pièces « farcie[s] de vitesses trop souvent extravagantes et sans aucune raison [...], et de chicotis perpétuels plus propres à écorcher l'oreille qu'à la flatter »<sup>38</sup>. En cela, il défend, parmi les Modernes italiens, les motets de Bassani, d'Isabella Leonarda, de Melani, de Cazzati et de tant d'autres, plus particulièrement ceux qui ont eu du succès dans le monde germanique.

Malgré cela, malgré l'engouement des Français de cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour le style italien, les motets de Brossard peuvent susciter de sévères critiques, il est vrai par des défenseurs du grand goût français. Pour répondre à François Ragueneau qui plaide pour l'art ultramontain, Lecerf de La Viéville prend l'exemple des motets de Brossard : « Si *M<sup>r</sup> Brossard* s'étoit moins rempli d'érudition Italienne, il en auroit été plus coulant & plus suivi ». Mais l'attaque se borne aux changements « de mouvement à chaque Verset de son *Ave vivens Hostia* » et aux *Amen* et *Alleluia*, qui terminent les motets et qu'il juge « dignes du sifflet »<sup>39</sup>. La critique reste donc formelle et il est finalement plus sévère à l'égard de Campra « gâté » par l'imitation des Italiens dans son troisième livre de 1703. Plus loin, Lecerf adoucit son propos et reconnaît que les deux premiers motets du recueil de 1695, dont l'*Ave vivens hostia*, ont « un chant d'un prix singulier »<sup>40</sup>.

Du reste, Lecerf n'est pas toujours de bonne foi lorsqu'il revient par exemple sur ce motet *Ave vivens hostia*, reprochant à tort à Brossard de « petites fautes qui

38. Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 383.

39. Lecerf, *op. cit.*, III, p. 134.

40. *Ibid.*, p. 155.

produisent des désagrémens remarquables ». Et de s'expliquer, évoquant la « paresse des Musiciens François », leur « négligence ». De quoi s'agit-il ?

« L'*ave vivens Hostia* de M<sup>r</sup> Brossard, commence par une octave harmonique. La note qui est sur la première syllabe d'*ave*, est à l'octave de la Basse continuë [...] c'est peu de chose [...] oüi. Néanmoins cela se sent, & cela étoit si aisé à réformer. Cette note d'*a* est une blanche. Que n'en faisoit-il une noire, précédée d'un soupir <sup>41</sup> ? »

Un bien mauvais procès : l'octave en question ne contrevient en rien aux règles et le rythme proposé par Brossard sur « Ave », qui répond au prélude instrumental, confère au contraire une superbe majesté au salut, une certaine solennité qui donne plus de poids au saut de sixte qui suit. Brossard tenait à ce début et il le conservera dans la seconde édition de 1702, qui comporte ailleurs de nombreuses retouches.



#### LES TEXTES DES MOTETS

Dans le choix des textes qu'il a mis en musique, Brossard prend des positions très originales que Lecerf de La Viéville lui reproche vivement... ce qui n'est pas tout à fait justifié. Pour résumer, Lecerf critique la latinité de certaines de ces paroles de musique, dont il attribue la paternité au musicien ; il l'accuse de suivre le goût des Italiens aussi en ce domaine et il affirme enfin sa préférence personnelle pour des textes pris dans les Écritures, notamment dans les psaumes et dans les hymnes de l'Église. Certains motets de Brossard s'appuient en effet sur des paroles composées par des poètes néo-latins connus, comme Pierre Perrin, Pierre Portes ou Jean Santeul, ou plus souvent anonymes. Cette pratique est banale dès les années 1660, que ce soit à ou hors la Cour ; elle prit de l'ampleur dès 1670 du fait de la révision des livres liturgiques réalisée dans le cadre de la réforme néo-gallicane – le nouveau Bréviaire de Paris paraîtra en 1680 – et elle s'amplifia considérablement dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> <sup>42</sup>. Pour Lecerf, l'Écriture est « plus vénérable & plus familière » que ces poésies modernes qui « quelque mesurées & quelque rimées qu'elles soient, sont fades, au prix, pour les honnêtes gens » ; et d'ajouter, parlant encore de l'Écriture : « On l'aime, on la sçait, sa simplicité nous pique » <sup>43</sup>. Il précise également que le goût des Français pour les Écritures s'est considérablement développé sous Louis XIV grâce au « long commerce et [aux] fréquentes disputes que nous avons eu [*sic*] » <sup>44</sup> avec les Huguenots. On comprendra que Lecerf affiche là des positions religieuses personnelles très éloignées de celles de la Cour et de l'Archevêché de Paris qui encouragent au contraire les compositions modernes. Sa position reste néanmoins peu claire, car s'il critique les paroles utilisées par

41. *Ibid.*, p. 161.

42. Voir Jean Duron, « Les 'Paroles de musique' : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV », *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Duron, Paris, Éditions Klincksieck, 1997, p. 125-184.

43. Lecerf, *op. cit.*, III, p. 122.

44. *Ibid.*

Brossard, il avoue son admiration pour les textes de Pierre Perrin, « auteur excellent » dont il remarque le « tour aisé & coulant qui est le fond des bonnes paroles chantantes » pour la musique profane et qui « auroit eu le même talent pour fournir des paroles excellentes aux Compositeurs de Musique d'Église »<sup>45</sup>. « Auroit eu », car il juge aussi le talent du poète peu égal, pouvant composer des poésies « d'une beauté admirable, vive, gracieuse, semée des traits du monde les plus fins, les plus ingénieux, & qui convenoient le mieux à la fête pour laquelle elle étoit composée », mais faire parfois aussi des vers « plats, sans force & sans onction, peu propres au chant »<sup>46</sup>. De même, Lecerf semble apprécier les beaux et célèbres hymnes de Jean Santeul<sup>47</sup>.

Dans ses motets, Brossard met en musique les paroles de trois poètes, sans mentionner le nom de Pierre Portes – pour le *O Domine quia refugium* [SdB.33] et le *Psallite superi* [SdB.36], respectivement 2<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> motets du second livre du *Prodromus musicalis*, et l'*O mysterium ineffabile*, « Cantio II » des motets manuscrits incomplets –, ni celui de Pierre Perrin – *Angele sancte*, 6<sup>e</sup> motet du premier livre du *Prodromus musicalis*, et 1<sup>er</sup> cantique des *Cantica pro Capella Regis* de Perrin –, mais citant en revanche expressément la paternité de ceux de Jean Santeul, précisant même « ex hymnis D. Santolii, canonici regularis San-Victorini », et ce par quatre fois : tout d'abord dans le premier livre pour le *O vos aetherei* (SdB.26, 4<sup>e</sup> cantique) et le *O plenus irarum dies* (SdB.31, 9<sup>e</sup> cantique), puis dans le second livre pour le *Festis læta sonent* (SdB.35, 4<sup>e</sup> motet) et le *Templa nunc fument* (SdB.37, 6<sup>e</sup> motet). La raison de ce changement de traitement tient probablement à la renommée de Santeul et à l'admiration que Brossard portait au poète – il fut le premier à mettre en musique figurée les textes de Santeul –, qu'il croisera, peu après la parution du second livre, à Meaux, où le poète fut quelquefois reçu par Bossuet.

Les textes choisis par Brossard pour cet ensemble ont tous été publiés auparavant. Pour les quatre hymnes de Santeul, le musicien s'appuie sur les éditions parisiennes des *Hymni* du poète, en utilisant soit la version de 1689 soit la réédition de 1698<sup>48</sup>. Ces hymnes que l'on trouve également dans de très nombreux ouvrages liturgiques furent en effet fortement remaniés par Santeul lui-même, et les paroles mises en musique par Brossard ne sont pas parmi les premières versions composées par le poète, comme on peut le constater par exemple dans la version de l'*O vos aetherei* réalisée pour les bréviaires de Paris et de Cluny<sup>49</sup>.

Si Brossard reste fidèle à Santeul pour le *Festis læta sonent* et le *Templa nunc fument*, il n'en est pas de même pour le *O plenus irarum dies*. Pour construire son motet, il emprunte en effet, sans les modifier, des strophes aux trois hymnes pour le jour des morts, n'utilisant que quatre strophes du second hymne *O plenus irarum dies* (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> / 7), auxquelles il en mêle trois provenant du premier hymne *Festis triumphos cælitum* (4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> / 7) et une du troisième *Jesu, memento quod volens* (4<sup>e</sup> / 9). Pour les raisons évoquées précédemment, il est

45. Lecerf, *op. cit.*, II, p. 174.

46. Lecerf, *op. cit.*, III, p. 126.

47. *Ibid.*, p. 124.

48. Respectivement Jean Santeul, *Hymni sacri et novi*, Paris, Denis Thierry, 1689 ; *Hymni sacri et novi, Editio novissima*, Paris, Denis Thiery, 1698.

49. Jean Santeul, *Hymni novi tam ex breviario Parisiensi quam ex cluniacensi*, Paris, Pierre Le Petit, 1685, p. 101-102 : ainsi, pour les deux premiers vers la troisième strophe, « Qui sub corporea nube latebat, / Nudo se penitus numine monstrat », la version de 1685 proposait : « Qui velo latuit carnis, aperti / Pleno te satiat numinis haustu ».

possible que Brossard ne soit pas l'inventeur de cette organisation, mais qu'il l'ait trouvée dans un livre liturgique.

Le cas de l'hymne *Festis læta sonent* est intéressant. Il ne figure pas dans les *Hymni* de Santeul publiés en 1689, mais uniquement dans ceux de 1698, soit l'année même de l'édition du second livre du *Prodromus*. Il est donc probable que Brossard a eu accès à une autre source. Toutefois, il faut remarquer que plusieurs strophes de l'hymne se retrouvent dès 1689 dans un autre hymne, le *Cælestes pueri* pour les Vierges martyres<sup>50</sup>, avec d'importantes variantes que nous avons signalées dans TEXTES & TRADUCTIONS (p. LXXXVI-LXXXVII et XCII-XCV). Par ailleurs, Brossard remplace la 5<sup>e</sup> strophe de l'hymne par la 7<sup>e</sup> de l'hymne *Quid non Christe* pour la fête de saint Augustin, évêque d'Hippone, fêté le 23 août<sup>51</sup>.

Vis-à-vis du texte de Perrin, Brossard se montre moins scrupuleux et se permet quelques modifications au cantique *Angele sancte* du poète, tel qu'il apparaît dans l'édition déjà ancienne (1665) des *Cantica pro Capella Regis* : ajout du « sancte » au premier vers, ou même d'un vers entier (« Fremant hostes, pre-mant bella ») au milieu du cantique. Peut-être Brossard a-t-il eu à sa disposition une autre source de ce cantique<sup>52</sup>.

Mais c'est envers Pierre Portes, qui avait fait paraître en 1685 ses *Cantiques pour les principales festes de l'année*, que Brossard paraît le moins respectueux : si l'*O Domine quia refugium* [SdB.33] reste fidèle au poète, le *Psallite superi* [SdB.36] ne conserve que neuf vers de son cantique, les modifiant légèrement, et en introduit quatorze autres tirés du cantique suivant *Sileat Salomon* et d'un autre plus loin, l'*O decus virginum*<sup>53</sup>. C'est dans le même esprit qu'il aborde le cantique *O mysterium ineffabile* [SdB.39], retouchant à sa manière les paroles du poète.

Lecerf de La Viéville avait toutefois raison... en partie : sur les 29 œuvres contenues dans la présente édition, Brossard s'appuie seulement douze fois sur les textes de l'Écriture : pour le psaume 41, *Quemadmodum desiderat cervus* [SdB.30], dont il n'utilise que les sept premiers versets (8<sup>e</sup> motet du premier livre) ; pour le psaume 145, *Lauda anima mea* [SdB.41] ; pour l'hymne du Saint-Sacrement, *Pange lingua* [SdB.40] dont il supprime les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> strophes – ces deux dernières pièces dans les motets manuscrits incomplets – ; enfin pour les neuf leçons de Ténèbres [SdB.57-65].

Pour le reste, soient 19 motets, il opte pour des textes que Lecerf de La Viéville ne connaît pas. Celui-ci critique vertement le contenu du premier livre du *Prodromus* dans la première édition de 1695, et tout particulièrement le premier motet *Ave vivens hostia* [SdB.23] :

« M<sup>r</sup> Brossard, par exemple, néglige l'Écriture, pour briller par des paroles qui paroissent purement de lui. De ses huit Motets, le dernier seulement est sur le Pseaume, *Quemadmodum desiderat cervus*, &c. & le quatrième sur l'Hymne de l'Assomption de Santeüil, *O vos ætherei*, &c. il a tiré de son propre fond les paroles des six autres. Ce que je dois à son érudition & à la patrie, ne m'empêchera point de l'en reprendre. Quelle rapsodie est-ce que les strophes de son Motet à voix seule *Ave vivens Hostia*, qu'il a mis en habile homme à la tête de son Livre, afin que le commencement fit goûter la suite,

50. Santeul, *Hymni*, 1689, *op. cit.*, p. 218-219.

51. Santeul, *Hymni*, 1698, *op. cit.*, p. 153-154.

52. Ce cantique ne figure pas dans le *Recueil des paroles* de Mr Perrin, ms., BnF-Manuscrits, Ms. fr. 2208.

53. Pierre Portes, *Cantiques pour les principales festes de l'année*, Paris, l'auteur, 1685, p. 63-68.

& dans lequel il y a sans doute des choses excellentes ? n'est-il pas joli de voir M<sup>r</sup> Brossard conter fleurettes à la sainte Hostie, si j'ose ainsi m'exprimer, par de petits vers rimez & semez de pointes & de gentillesses ? & quel latin, quel langage ! *scrinium dulcoris*, dit-il au saint Sacrement. *Escrin, petit coffre de douceur*. Voilà assurément du langage & du latin d'Italie. Je suis sûr qu'il ne nous trouvera pas *dulcor* dans Cicéron : je l'ai cherché dans la Concordance de la Bible, & j'ai vu qu'il n'est qu'en un seul endroit de l'Écclésiastique. M<sup>r</sup> Brossard, que rien ne contraignoit, pouvoit faire grace de ce mot là à des oreilles délicates. Il est heureux de s'être attaché, comme il a fait, à étudier les Ouvrages Italiens. »<sup>54</sup>

L'on ne voit pas très bien la raison d'une telle condamnation adressée à Brossard, alors même que Lecerf épargne Campra, qui utilise pourtant lui aussi, dans ses deux premiers livres de motets que Lecerf connaissait, des textes d'inspiration libre ou des centons<sup>55</sup>. Pourquoi cibler particulièrement et si rudement ce motet *Ave vivens hostia* ? pourquoi laisse-t-il croire que Brossard a pu composer lui-même ces paroles ? et surtout pourquoi Lecerf se trompe-t-il ? En fait, Brossard – qui bien évidemment n'est pas l'auteur de ce texte – se trouve pris au piège de son érudition et ce choix de « méchant badinage » a pu indisposer certains fidèles, les paroles ne correspondant plus guère au goût du temps, du moins à celui des cercles parisiens.

Nous ne savons pas comment le compositeur a pu mettre au jour cet hymne d'origine médiévale que l'on trouve par exemple dans le Ms. 913 de la Harleian Collection de la British Library (f. 57<sup>v</sup>) et que l'on attribue au frère franciscain John Peckham (ca 1240-1292), archevêque de Canterbury<sup>56</sup>. Peut-être par l'ouvrage du jésuite Antoine de Balinghem (1571-1630), *Parnassus Marianus*, publié à Douai en 1624, qui mentionne ce texte en l'attribuant à saint Bonaventure<sup>57</sup>, peut-être aussi par le motet de Gregor Aichinger (1564-1628)<sup>58</sup>, musicien dont il possédait d'autres œuvres, ou par des publications germaniques, comme le *Geistliche Nachtigal, der Catholischen Teütschen*<sup>59</sup> de David Gregor Corner (1585-1648), qu'il a pu consulter en Alsace. Par leur contenu, ces sources sont très proches les unes des autres mais, comme on le verra dans les notes qui accompagnent la section TEXTES & TRADUCTIONS (p. LXX-LXXI), des variantes littéraires importantes apparaissent dans le motet de Brossard. Par ailleurs, du point de vue structurel, le musicien n'utilise que cinq strophes de cet hymne « De Venerabili Sacramento » qui en compte dix-huit<sup>60</sup>.

Pour en revenir à la critique de Lecerf, elle est inappropriée et témoigne du goût d'une époque, d'un lieu, mais aussi des positions religieuses anti-gallicanes de cet auteur ; elle doit donc être relativisée. Dans cette critique des textes mis en musique par Brossard, Lecerf ne mentionne pas le second motet du même

54. Lecerf, *op. cit.*, III, p. 123-124.

55. Voir par exemple les cantiques néo-latins du second motet du premier livre (1695), *Dissipa Domine mentis mee tenebras*, ou du second motet du second livre (1699), *Florete prata*, ou les centons comme *Exurge Domine* (1695) tiré des psaumes 3, 30, 34, 56 et de saint Augustin, ou également l'*Immensus es Domine* (1699) inspiré également de saint Augustin.

56. Gall Morel, *Lateinische Hymnen des Mittelalters, grösstentheils aus Handschriften schweizerischer Klöster*, I. Hälfte, Einsiedlen, C. und N. Benziger, 1868, p. 54-55.

57. Antoine de Balinghem, *Parnassus Marianus, seu Flos hymnorum et rhythmorum de SSa Virgine Maria ex priscis tum missalibus tum breviariis plus sexaginta*, Duaci, typis B. Belleri, 1624, Hymnus I, De Venerabili Sacramento, ex Divo Bonaventura, p. 469-473.

58. Voir Gregor Aichinger, *The vocal Concertos*, ed. William E. Hettrick, Madison, A-R Editions, 1986.

59. Wien, Gelbhaar, 1649, p. 292-296.

60. Il s'agit des strophes 1, 2, 5, 6, 18. Balinghem range cet hymne dans une section intitulée « Mons myrrhæ, seu calvarie, id est, flos hymnorum et rhythmorum de SS. Cruce et passione Christi Domini ; Cum pauculis de SS. nomine Jesu et venerabili Eucharistia ».

recueil, *O Jesu quam dulce nomen tuum* [SdB.24], dont les paroles proviennent pourtant, elles aussi, du répertoire hymnologique médiéval, et plus concrètement de l'hymne *Gloriosi salvatoris nominis* dont Brossard modifie la première incise. Tout le reste, c'est-à-dire les strophes 2-6/ 6 sont préservées. Ce texte, libre paraphrase du *Pange lingua gloriosi praelium certaminis* de Venance Fortunat, était toujours utilisé dans les pays anglo-saxons au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>. Comme pour le motet précédent, nous ignorons par quelle voie Brossard a connu ce texte, peut-être une fois encore par le *Parnassus Marianus* de Balinghem cité précédemment (p. 455-456) ou par un autre ouvrage de David Thomas Corner, le *Promptuarium catholicæ devotionis*, publié en 1645 : l'hymne est imprimé sous le titre de « Hymnus de sacratissimo nomine Jesu, ex Breviario Præmonstratensium »<sup>62</sup>.

« Voilà assurément du langage & du latin d'Italie », écrivait Lecerf pour ces pièces. Comme nous venons de le voir, il se trompait pour les deux premiers motets du premier livre. Mais il n'avait pas tout à fait tort pour quatre autres textes que Brossard emprunta à des musiciens italiens dont il possédait les ouvrages dans sa collection. Trois de ces motets figurent dans le premier livre du *Prodromus*, le dernier dans les motets manuscrits incomplets. Pour le compositeur, c'est une manière de rendre hommage à des maîtres dont il reconnaît le talent. Ainsi de Giovanni Legrenzi (1626-1690), qu'il a tant étudié : « Il y a icy beaucoup à apprendre surtout pour les licences qu'on peut prendre en faveur du beau chant. [...] Cet auteur est un des plus illustres des musiciens modernes d'Italie »<sup>63</sup>. Brossard précise cela à propos du recueil *Acclamationi devote*, op. XI, qu'il avait acheté probablement à Strasbourg<sup>64</sup> et qu'il avait annoté de sa main en corrigeant quelques altérations, en insérant des chiffrages sur la basse continue pour le premier motet *Angelorum ad convivium*, et en marquant parfois des signes de respiration (voir p. 25). Ce recueil imprimé en partition à Bologne en 1670, alors que Legrenzi venait d'arriver à Venise, a fourni deux textes à Brossard, le *Congratulamini filie Syon* [SdB.25], tiré en partie de l'Ecclésiaste, 3<sup>e</sup> motet du premier livre du *Prodromus*, et le *Festivi martyres* [SdB.27], 5<sup>e</sup> motet du même recueil<sup>65</sup>. L'ouvrage de Legrenzi est dédié à Antonia Francesca Clerici, « célèbre musicienne et que l'auteur eseroit que si elle vouloit se donner la peine de chanter ces motets, elle en relèveroit beaucoup le mérite »<sup>66</sup>, projet que Brossard partageait vraisemblablement pour ses propres œuvres. Nous ne savons rien de l'origine de ces deux textes, probablement composés en Italie. Si Brossard utilise les paroles de ces deux motets et s'il en admire la composition, il écrit avec elles des œuvres nouvelles, sans rapport musical avec les modèles. Il est probable enfin que ces *Acclamationi devote* de Legrenzi ont eu une importance dans les choix éditoriaux de Brossard pour la nouvelle collection parisienne : la présentation en partition et non plus en parties séparées, mais aussi l'élargissement des destinations liturgiques pour les motets. On retrouve en effet dans le *Festivi martyres* de Brossard, « pro S. Cæcilia », chaque fois que le nom de la sainte apparaît, une alternative notée « N. » pour « toute autre sainte, vierge et martyre ». Le même principe se retrouve à l'identique chez Legrenzi, dans le motet homonyme dédié quant à lui à sainte Catherine, mais également dans plusieurs autres.

61. Voir David Thomas Morgan, *Hymns of the Latin Church*, s.l.n.n., 1871, p. XLII-XLIII.

62. David Gregor Corner, *Magnum Promptuarium catholicæ devotionis, selectissimas devote orandi, meditandi et psallendi formulas complectens*, Vienne, G. Gelbhaar, 1645, p. 103-104. Il est possible que l'exemplaire de cet ouvrage conservé à la BnF [imprimés, D 87542 (1)] provienne de la collection des livres non musicaux que Brossard a légués à la Bibliothèque royale et dont le catalogue est malheureusement perdu.

63. Voir Brossard, *Catalogue, op. cit.*, p. 134.

64. Giovanni Legrenzi, *Acclamationi devote a voce sola, Libro primo, opera XI*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 ; l'exemplaire de Brossard, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1009 ; coll. Brossard, n<sup>o</sup> 331.

65. Ils figurent respectivement p. 12-19 et 91-99 des *Acclamationi*. Le texte du *Festivi martyres* sera réutilisé quelques années plus tard par Jean-Baptiste Morin, *Motets*, livre 1, 1704, Motet VIII.

66. Brossard, *Catalogue, op. cit.*, p. 134.



Pour deux autres textes, Brossard fait appel au recueil d'un autre compositeur italien, Agostino Steffani (1654-1728), presque son exact contemporain, alors directeur de la musique de la Chambre du jeune prince-électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière. Brossard avait acquis à Strasbourg en 1694 – et donc fort peu de temps avant la publication du premier livre de son *Prodromus* – un recueil de motets en parties séparées, intitulé *Sacer Janus quadrifons*, publié à Munich en 1685<sup>67</sup>. Dans son *Catalogue*, il note son admiration pour le musicien et pour le choix des textes :

« Ce sont des mottets dont les paroles sont charmantes et la musique encor plus. C'est ce qui me fait croire que le grand goût et le sublime de la musique italienne a commencé par les motets à s'introduire en Allemagne et peut estre de la insensiblement dans les autres parties de l'Europe. »<sup>68</sup>

Ce sont donc ces « paroles charmantes » qui amenèrent Brossard à composer, librement et sans s'inspirer de la musique de l'Italien, deux œuvres sur les textes proposés par Steffani. Le *Sonitus armorum* [SdB.29], pour un temps de guerre, est le 7<sup>e</sup> motet du premier livre du *Prodromus*<sup>69</sup>. L'année suivante, en 1696, Brossard emprunta à Steffani, une nouvelle fois et à quelques variantes mineures près, le texte du motet qui clôt le *Sacer Janus* : il s'agit du très inspiré *Fuge chara anima* [SdB.42] que l'on trouve parmi les motets manuscrits incomplets. Comme pour les textes mis en musique par Legrenzi, nous ignorons la provenance de ces paroles mises en musique par Steffani.

Le cas du *Salve rex Christe/ Salve regina* [SdB.32], publié en 1698, est assez différent et intéressant : le motet se présente avec deux textes superposés pour une même musique et les musiciens peuvent chanter soit un *Salve regina* – proposition alternative notée en italiques sur une seconde ligne –, soit le texte *Salve rex Christe*, paraphrase du précédent. Brossard a probablement emprunté cette idée à Gasparo Casati (1610?-1641). Même s'il ne possédait pas le recueil où était publié le motet de ce compositeur<sup>70</sup> – du moins, il n'a pas légué cet ouvrage à la Bibliothèque royale –, il l'avait effectivement consulté puisqu'il en a fait un arrangement, transposant l'œuvre et lui ajoutant une partie de violon *ad libitum*<sup>71</sup>. Preuve supplémentaire, Brossard a réalisé un arrangement du motet d'un autre compositeur, Paolo Cornetti<sup>72</sup>, précisant la source utilisée : « ex collectan. Joan. havemanni ». Contrairement aux motets précédents, Brossard ne se contente pas d'emprunter le texte à Casati, mais il cite presque textuellement le second verset musical de l'Italien, transposant ce passage en mineur. Cette manière d'hommage, fort élégante, témoigne d'un type de rapport original entre le musicien et son modèle, même si aucune mention particulière ne signale l'emprunt.

Enfin, pour les motets restants, Brossard a opté pour des centons composés vraisemblablement par des poètes néo-latins, peut-être chanoines de la cathédrale de Strasbourg ou professeurs au Collège royal des Jésuites voisin, comme par exemple

67. Agostino Steffani, *Sacer Janus quadrifons a tribus vocibus vel duabus qualibet præter missa modularibus*, Munich, Johannes Jaecklin, 1685 ; l'exemplaire de Brossard (coll. Brossard, n° 203) est conservé à la BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1053.

68. Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 75.

69. Dans le recueil de Steffani, il se trouve à la 4<sup>e</sup> place.

70. Johann Havemann, *Erster Theil Geistlicher Concerten / Mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stimmen / theils mit / theils ohne Instrumenten / nebenst ihrem gewöhnlichen Basso continuo, und absonderlichen Basso pro Violono, Aus den berühmtesten / Italiänischen und andern Autoribus / vornehmlich zum Lobe Gottes; [...] colligiert und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum*, Jehna, G. Sengenwald (Berlin, D. Reichel), 1659. Ce recueil est conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala.

71. Cet arrangement manuscrit [SdB.243] est conservé à la BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1183 ; coll. Brossard, n° 788.

72. Il s'agit du SdB.245 : Paolo Cornetti, *Domine Deus fortis*, ms., BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1196 ; coll. Brossard, n° 851.

Jacques-Joseph Bontous (1658-1724) qui lui offrit, à l'occasion de la célébration anniversaire de la paix de Ryswick en 1698, le texte d'un « Carmen eucharisticum pro pace » que Brossard mit en musique sous le titre de *Canticum Eucharisticum* [SdB.3]<sup>73</sup>, long centon dont chaque phrase est doctement référencée. Ce type de texte n'apparaît chez Brossard qu'à partir du second livre du *Prodromus* (1698) : le motet *Qui non diligit te* [SdB.34] (3<sup>e</sup> motet du recueil) fortement inspiré des *Méditations* de saint Augustin (caput xxxv, *Preces amore Jesu*) appartient à cette catégorie. De même, le *Sicut cervus ad fontes* [SdB.38], publié en 1712 dans le *Recueil de motets choisis*, renvoie, lui aussi, à saint Augustin, mais également à saint Bernard et au psaume 41.

#### FONCTIONS LITURGIQUES

En publiant ses deux volumes du *Prodromus musicalis*, Brossard vise à couvrir, en homme d'Église, le plus grand champ possible des fêtes religieuses, du moins celles qui requièrent de la musique figurée. De plus, le système de découpage qu'il propose dans l'« Avertissement » du premier livre a l'avantage d'offrir une très large palette de possibles ; puisque ses œuvres sont longues, il a prévu de les construire en un certain nombre de mouvements autonomes qui peuvent servir, en fonction du temps disponible par exemple pour une élévation, un offertoire, une communion, un salut ou la fin d'une messe : « en sorte qu'il y a tel motet icy ; dont on peut faire deux ou trois Motets au lieu d'un ».

Le tableau ci-dessous propose un classement des motets en fonction des fêtes liturgiques (certains d'entre eux ont plusieurs destinations liturgiques) :

Pour tous les temps	<i>Quemadmodum desiderat cervus</i> , SdB.30 <i>O Domine quia refugium</i> , SdB.33 <i>Qui non diligit te</i> , SdB.34 <i>Lauda anima mea</i> , SdB.41 <i>Fuge chara anima</i> , SdB.42
Pour toutes les fêtes du Christ	<i>Salve rex Christe</i> , SdB.32
Pour toutes les fêtes de la Vierge <sup>74</sup>	<i>Congratulamini filiæ Syon</i> , SdB.25 <i>Salve regina</i> , SdB.32 <i>Psallite superi</i> , SdB.36
Saint Sacrement	<i>Ave vivens hostia</i> , SdB.23 <i>Sicut cervus ad fontes</i> , SdB.38 <i>Pange lingua</i> , SdB.40 <i>O mysterium ineffabile</i> , SdB.39
Saint Nom de Jésus	<i>O Jesu quam dulce</i> , SdB.24
Saint Nom de la Vierge	<i>Sonitus armorum</i> , SdB.29
Sainte Cécile	<i>Festivi martyres</i> , SdB.27 <i>Festis læta sonent</i> , SdB.35
Sainte Thérèse	<i>Festis læta sonent</i> , SdB.35
Assomption de la Vierge	<i>O vos atheri</i> , SdB.26

73. Pour plus d'information, voir Jean Duron, « Bontous, poète néo-latin », *Bulletin de l'Atelier d'études sur la musique française des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles*, 8 (1998), p. 17-18.

74. Pour le *Salve regina*, depuis la Trinité jusqu'à l'aveut.

Commun des vierges et martyres	<i>Festivi martyres</i> , SdB.27 <i>Festis leta sonent</i> , SdB.35
Pour les défunts	<i>O plenus irarum dies</i> , SdB.31
Pour le roi	<i>Angele sancte</i> , SdB.28 <i>Templa nunc fument</i> , SdB.37
Pour le dauphin	<i>Angele sancte</i> , SdB.28
Pour les enfants de France	<i>Angele sancte</i> , SdB.28
Pour un temps de guerre	<i>Sonitus armorum</i> , SdB.29

#### ÉTAT DES SOURCES

L'ensemble des motets contenus dans la présente édition ayant été décrits de manière exhaustive dans de précédents ouvrages <sup>75</sup>, nous nous bornerons ici à un rappel succinct des sources, différenciées ici par des sigles auxquels on se référera désormais, notamment dans les NOTES CRITIQUES (p. 305-324).

#### PR. I – 1695

*PRODROMUS MUSICALIS SEU CANTICA SACRA, De venerabili Sacramento, & Beatae Virginis, de Sanctis & de Tempore, VOCE SOLA, Cum Basso-Continuo ad Organum. AUCTORE M. SEBAST. DE BROSSARD, presbytero, Prebendato Deputato, nec-non Ecclesiae Cathedralis/ Argentinensis Capellae Magistro. Opus primum.*  
Paris, Christophe Ballard, 1695, 71 p.

RISM A.I, B 4594 ; cat. Duron, SdB.recueil.1 ; cat. Berton-Blivet, MI.recueil.8.

Le recueil a été publié sans changement, la même année, avec un titre français (RISM A.I, B 4595) : *ÉLEVATIONS ET MOTETS À VOIX SEULE, AVEC LA BASSE-CONTINUE. Par M. Seb. DE BROSSARD Prestre, Prébendé Député du grand Chœur, & Maistre de Chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg*, Paris, Christophe Ballard, 1695.

La référence RISM A.I, B 4596 qui ne concerne qu'un seul volume (BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1078) décrit un recueil composite rassemblant des cahiers de PR. I – 1695 et de PR. I – 1702.

Motets contenus : *Ave vivens hostia* (p. 1-8), *O Jesu quam dulce* (p. 8-18), *Congratulamini filiae Syon* (p. 19-27), *O vos aetherei* (p. 27-35), *Festivi martyres* (p. 36-44), *Angele sancte* (p. 45-53), *Sonitus armorum* (p. 54-62), *Quemadmodum desiderat cervus* (p. 62-71).

#### PR. I – 1702

*PRODROMUS MUSICALIS OU ÉLEVATIONS ET MOTETS À VOIX SEULE, AVEC UNE BASSE-CONTINUE. SECONDE ÉDITION Revûë, Corrigée & Augmentée d'un Motet pour une Basse-Taille. Par M. Seb. DE BROSSARD, Prestre, cy-devant Prébendé Député du grand Chœur & Maistre de Chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg ; maintenant Grand Chapellain & Maistre de Musique de l'Église Cathédrale de Meaux. LIVRE PREMIER.*  
Paris, Christophe Ballard, 1702, 84 p.

RISM A.I, B 4597 ; cat. Duron, SdB.recueil.1 ; cat. Berton-Blivet, MI.recueil.8.

Seconde édition de PR. I – 1695, revue, corrigée et augmentée d'un neuvième motet, *O plenus irarum dies* [SdB.31].

C'est cette version, dernière édition du vivant de l'auteur, qui a été retenue pour la présente édition. Les modifications opérées par Brossard concernent principalement la basse continue et son chiffrage. Toutes les modifications entre les deux sources imprimées sont décrites

<sup>75</sup> Voir J. Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard, op. cit.* ; N. Berton-Blivet, *Catalogue, op. cit.*

dans les NOTES CRITIQUES p. 305-324.

Motets contenus : comme le recueil précédent, et *O plenus irarum dies* (p. 71-84).

## PR. II

*ÉLÉVATIONS ET MOTETS À II. ET III. VOIX, Et à Voix seule, deux Dessus de Violon, ou deux Flûtes, avec la Basse-Continuë. Par M. SEB. DE BROSSARD, Prestre, Prébendé, ancien Député du grand Chœur, & Maître de Chapelle de l'Église Cathédrale de Strasbourg. DÉDIÉES AU ROY.*

Paris, Christophe Ballard, 1698, 90 p.

RISM A.I, B 4598 ; cat. Duron, SdB.recueil.2 ; cat. Berton-Blivet, MI.recueil.9.

Autre titre sur la p. 1 : *PRODROMI MUSICALIS, SEU CANTICORUM SACRORUM PARS ALTERA* ;

autre titre dans l'Avertissement : *SECONDE PARTIE De l'Essay de Musique, ou des Cantiques Sacrez.*

Le recueil a été publié sans changement, avec la date de 1699 (RISM A.I, B 4599).

Motets contenus : *Salve rex Christe/ Salve regina* (p. 1-14), *O Domine quia refugium* (p. 15-30), *Qui non diligit te* (p. 31-42), *Festis læta sonent* (p. 43-62), *Psallite superi* (p. 63-74), *Templa nunc fument* (p. 75-80).

## RMC

*RECUEIL DE MOTETS CHOISIS DE DIFFÉRENTS AUTEURS ITALIENS ET FRANÇOIS MDCCXII [SECONDE ANNÉE, LIVRE II].*

Paris, Christophe Ballard, 1712, 114 p.

RISM B.II, p. 328 ; cat. Duron, SdB.recueil.3 ; cat. Berton-Blivet, MI.recueil.74.

Motet contenu : *Sicut ceruus ad fontes* (p. 31-38).

Le recueil contient également des œuvres de Bassani (*Pompæ vanæ inhumanæ*) et Melani (*Ad arma cor meum*).

## T

*LES LAMENTATIONS DU PROPHÈTE JÉRÉMIE, Qui se chantent, selon l'usage Romain, aux MATINES Du Jedy, du Vendredy & du Samedy de la Semaine-Sainte ; Mises en Musique pour une Voix & une Basse-Continuë, Par Messire Sébastien de BROSSARD, cy-devant Maître de Musique des Églises Cathédrales de Strasbourg & de Meaux ; maintenant Chanoine de ladite Église Cathédrale de Meaux.*

Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1721, 66 p.

RISM A.I, B 4601 ; cat. Duron, SdB.recueil.4 ; cat. Berton-Blivet, MI.recueil.10.

Le recueil est vendu 4 lt. et chaque leçon peut être achetée séparément, « pour la commodité du public », au prix de 12 s. Les catalogues Leclerc « À la Croix d'Or » proposent en 1737 et en 1751 une vente en trois livres pour le prix de 5 lt. chacun <sup>76</sup>.

Motets contenus : *Première leçon du Mercredi* (p. 1-8), *Seconde* (p. 9-14), *Troisième* (p. 15-24), *Première leçon du Jedy* (p. 25-30), *Deuxième* (p. 31-36), *Troisième* (p. 37-44), *Première leçon du Vendredi* (p. 45-52), *Deuxième* (p. 53-60), *Troisième* (p. 61-66).

## Ms. WI-1

*Motetti de venerabili sacramento, Beata Virgine, de sanctis et de Tempore a voce sola. Auth. Sebast. Brossard. opus. 1.*

2 parties séparées, ms. (fin XVII<sup>e</sup> siècle)

Wiesentheid, Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid <sup>77</sup>, B. 34

cat. Duron, SdB.recueil.1.

Ce manuscrit contient les huit motets de **PR. I – 1695**, en parties séparées (canto, basso

76. Anik Devriès-Lesure, *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : les Boivin*, les Leclerc, Genève, Minkoff, 1976.

77. Fritz Zobeley, *Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754)*. Band 1: "Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738", Tutzing, H. Schneider, 1967 ; Band 2: "Handschriften", hrsg. von Frohmut Dangel-Hofmann. Tutzing, H. Schneider, 1982.

continuo) : *Ave vivens hostia, O Jesu quam dulce, Congratulamini filiae Syon, O vos aetherei, Festivi martyres et Angele sancte, Sonitus armorum et Quemadmodum desiderat cervus.*

L'histoire de ce recueil est intéressante. Au terme de son Grand Tour, le jeune violoncelliste Rudolf Franz Erwein, baron de Schönborn (1677-1754), protégé du prince électeur de Mayence, Lothar Franz von Schönborn, est reçu en audience avec beaucoup d'honneurs par Louis XIV à Versailles le 26 juin 1699, en présence de la duchesse d'Orléans, la Palatine. Il reçoit du souverain, à cette occasion, les deux livres du *Prodromus musicalis*. De retour en Allemagne, il fait établir ce recueil de parties séparées à partir de **PR. I – 1695**, copié très fidèlement.

### Ms. WI-2

[Motets de Brossard]

8 parties séparées, ms. (fin XVII<sup>e</sup> siècle)

Wiesentheid, Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, B. 35a

cat. Duron, SdB.recueil.2.

Ce manuscrit contient les motets de **PR. II**, en parties séparées (canto primo, canto secondo, alto, tenore, basso, violino primo, violino secondo, basso continuo). Sur l'origine de ce recueil, voir ci-dessus, **Ms. WI-1**

### Ms. RMDA

*Recueil de Motets de différents auteurs / Voce sola / 2 Violinis / Et / Organi necessariis / SB 1696*

3 parties séparées, ms. autogr. de Brossard (1696-1698)

BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1266

cat. Duron, SdB.recueil.27 ; coll. Brossard <sup>78</sup>, n° 753.

Recueil incomplet : les parties de second violon et de basse-continue sont manquantes.

Outre quatre motets de Brossard dont c'est la seule version connue (*CANTIO I. Pange lingua ; CANTIO II. O mysterium ineffabile ; CANTIO IV. Lauda anima mea* et *CANTIO VII. Fuge chara anima* – les chiffres romains désignent la place des motets dans le recueil –) et les quatre derniers motets de **PR. II**, le recueil comprend des œuvres de Keiffelin, Bassani et Charpentier.

Ce recueil, réalisé par Brossard à Strasbourg à partir de 1696, parallèlement à un *Recueil de motets de différents auteurs pour 2 voix [...]* (BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1264 ; coll. Brossard, n° 754) et donc deux ans avant la parution du second livre du *Prodromus musicalis* (**PR. II**), témoigne de la genèse du volume imprimé. Il peut même être considéré comme un avant-projet d'édition, pour lequel le compositeur avait vu grand, après le succès de son premier livre – voir ci-dessus, p. VII, à propos de l'oratorio *Deus meus audi* (« Canticum septimum », SdB.55) et du *Nisi Dominus* (« Canticum octavum », SdB.47). L'ouvrage, qui rassemble les quatre motets qui concluent le recueil **PR. II**, comprend également les quatre motets avec instruments que nous avons ajoutés en fin du présent volume (p. 237-303) et que Brossard envisagea peut-être, un moment du moins, de mettre au début de **PR. II**.

Motets contenus : n° 1, *Pange lingua* ; n° 2, *O mysterium ineffabile* ; n° 4, *Lauda anima mea* ; n° 7, *Fuge chara anima* ; n° 9, *Qui non diligit te* ; n° 10, *Psallite superi* ; n° 11, *Templa nunc fument* ; n° 12, *Festis laeta sonent*.

### Ms. BES

[sans titre]

partie vocale ou partition selon les motets, ms. (après 1713), 162 f.

Besançon, Bibliothèque municipale, Rés. Mus. 279.146

cat. Duron, SdB.recueil.32.

Ce recueil qui contient 50 motets – Lalande (1), Colonna (2), Brossard (7), Campra (12), Morin (7), Bernier (6) et anonymes (15) – a été copié, pour la plupart des pièces, d'après des volumes imprimés entre 1695 et 1713 (date de publication, entre autres motets, de *O amor o gaudium* de Bernier). Brossard est l'un des compositeurs les mieux représentés et certaines de ses œuvres comportent une basse continue. Ses pièces proviennent pour

78. *La collection Sébastien de Brossard (1655-1730), op. cit.*

deux d'entre elles de **PR. I** (*Angele sancte* et *O Jesu quam dulce*), les autres sont des copies des quatre derniers motets pour voix seule et instruments de **PR. II**.

Motets contenus : *O vos aetherei* (f. 16-24), *Angele sancte* (f. 36-41<sup>v</sup>), *Templa nunc fument* (f. 48<sup>v</sup>-51<sup>v</sup>), *Qui non diligit te* (f. 54-56<sup>v</sup>), *Psallite superi* (f. 57-60), *O Jesu quam dulce* (f. 71-74<sup>v</sup>), *Festis laeta sonent* (f. 86-91).

### Ms. BERK

*Mottets/ de différens/ Autheurs*

partition, ms., copie de La Barre, organiste (1718), 353 p.

Berkeley (CA), University of California, Jean Gray Hargrove Music Library, Ms. 773

cat. Duron, SdB.recueil.47.

Ce recueil, décrit par Alan Curtis <sup>79</sup>, contient 43 motets de Bernier (19), Lochon (3), Brossard (6), Du Mont (1), Lalande (1), Campra (1), Hébert (1), La Barre (2), Robert (1) et anonymes (8). Il a été copié en (ou après) 1718 si l'on se réfère à une date figurant sur le motet *Quæ est ista* de La Barre. Pour la plupart des pièces, la copie a été réalisée assez fidèlement d'après des volumes imprimés avant 1715. Brossard est l'un des compositeurs les mieux représentés. Ses motets proviennent tous du recueil **PR. I**. Les quelques variantes entre cette source et l'imprimé Ballard sont signalées dans les NOTES CRITIQUES (p. 305-324). Toutefois, le motet *Ave vivens hostia* présente une version nettement différente que nous avons décidé de publier dans le présent volume (voir p. 8-11) : l'œuvre est transposée de l'*ut* mineur de l'original imprimé en *la* mineur ; le texte subit lui aussi des variantes notables comme ce « *scrinium dulcoris* » de **PR. I**, dont se moquait Lecerf de La Viéville, qui devient ici « *scrinium dulcedinis* » ce qui modifie la ligne mélodique ; plusieurs transformations du chant ; suppression de l'écho à la fin de « *Pabulum amoris* », comme à la fin de l'*Aria seconda*, « *merces est cælorum* », comme aussi des 37 dernières mesures du motet ; refonte et allongement de la ritournelle achevant l'*Aria seconda* ; simplification des chiffrages de la basse continue et modifications de la partie elle-même.

Motets contenus : *Congratulamini filiæ Syon* (p. 29-31), *Ave vivens hostia* (p. 35-40), *Festivi martyres* (p. 48-50), *O Jesu quam dulce* (p. 48-50), *O vos aetherei* (p. 54-57), *Sonitus armorum* (p. 57-59).

### Ms. CC

*Cæleste Convivium Del Signor Danielis*

4 parties séparées, ms. autogr. de Brossard (1696-1698)

BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1272

cat. Duron, SdB.recueil.25 ; coll. Brossard, n° 751.

Cet ouvrage contient des œuvres de Danielis (11), Charpentier (1) et Brossard (2). Comme pour le recueil **Ms. RMDA** précédemment décrit, il est probable que Brossard avait envisagé d'imprimer, peut-être en Alsace, les motets de Danielis <sup>80</sup>, comme le laisse supposer la qualité du papier et de la copie, le titre, mais aussi la mise en page très soignée comprenant notamment des titres courants, des indications pratiques abondantes... Ce projet fut interrompu par la mort de Danielis que Brossard apprend lorsqu'il achève de copier les chiffrages du second motet. Il prend alors soin de noter à la page 6 de la partie de basse-continue : « *authore D.no Danielis Eccl.siaæ Cathedralis Vannetensis capellæ magistro. mortuus est ann. 1696* ». Dès ce moment, il interrompt la notation des chiffrages. Ce recueil désormais inutile laisse des pages blanches qu'il complète à la fois par un motet de Charpentier et deux des siens : d'une part, l'*O Domine quia refugium*, « *Cantio XIII* » [SdB.33], dont la copie est précisément datée : « *Authore D. S. de Brossard mense majo 1698* », quelques mois à peine avant la parution de cette œuvre dans le recueil imprimé **PR. II**, et d'autre part, le motet *Nisi Dominus*, « *Cantio XIV* » [SdB.47] <sup>81</sup> qui fait partie des œuvres que Brossard a proposées en vain à Ballard pour le recueil **PR. II** <sup>82</sup>.

Motets contenus : n° XIII, *O Domine quia refugium*.

79. Alan Curtis, « Musique classique française à Berkeley : pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, La Barre, etc. », *Revue de musicologie*, 56 (1970), p. 123-164 (p. 144-146).

80. Ces onze très beaux motets de Danielis ont fait l'objet d'une édition moderne : Daniel Danielis, *Cæleste convivium*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Anthologies » ; III. 2), 2001.

81. Cette œuvre a également fait l'objet d'une édition moderne dans : Sébastien de Brossard, *Les Petits motets manuscrits, op. cit.*, p. 127-181.

82. Dans une autre source de cette œuvre (BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1083), Brossard note en effet, en haut des pages, « *Prodromi musicalis pars II canticum octavum* ».

**Ms. L**

[*Recueil de musique religieuse pour la*] BASSE CONTINUE  
partie séparée de basse continue, ms. (après 1731)  
Lyon, Bibliothèque municipale, FM 133.745

cat. Duron, SdB.recueil.36.

Cet ouvrage contient une messe « faite à Marseille, et chantée pour la première fois Le jour de Noël de l'année 1731 par un père Feuillant. », un *Magnificat* anonyme en trio « du 6 en f ut fa », un « Motet de M<sup>r</sup> Brossard en Trio 195 mes. » et un *Qui Lazarum resuscitavimini* anonyme à deux voix. De l'*O Domine quia refugium* [SdB.33], incomplet, il ne reste que la basse continue. Cette source ne présente que quelques variantes mineures, intégralement signalées dans les NOTES CRITIQUES (p. 305-324).

**Ms. SC**

[*Recueil d'airs spirituels et de motets*]  
partition, ms. (début XVIII<sup>e</sup> siècle)  
Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. mus. 54

cat. Duron, SdB.recueil.37 ; cat. Herlin<sup>83</sup>, Manuscrit Musical 54.

Ce recueil de 848 pages, provenant de la Maison royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, contient 176 pièces très diverses le plus souvent à une voix, parfois à deux ou trois parties. C'est sous le nom de Bernier qu'est copié, à la fin du volume, un fragment de la partie vocale du motet *Qui non diligit te* [SdB.34] de Brossard, intitulé « Motet de Monsieur Bernier à voix seule ».

**Ms. UU**

*Motetto à Canto Solo e 2. Violini. Aut : Rev : Sigr Sebastian de Brossard Maestro/ di Capella de la Chiesa cathedrale in Strasburg*  
partition, ms. (début XVIII<sup>e</sup> siècle)  
Uppsala, Universitetsbibliotek, Vok. mus. i hs. 69:4

cat. Duron, SdB.34 ; The Düben Collection Database, UUB vmhs 005:007<sup>84</sup>.

Ce cahier de quatre pages provenant de la collection Düben contient une copie du *Qui non diligit te* [SdB.34] de Brossard, principalement les parties de voix et de basse continue (seuls quelques fragments des parties de violon ont été notés). Le motet est transposé depuis l'*ut* mineur de la version imprimée en *la* mineur ; la notation des chiffres est différente.

**Ms. AO**

*Motetti vari*  
partition, ms. (début XVIII<sup>e</sup> siècle)  
Aosta, Biblioteca Capitolare, Mus. Cartella 7, f. 28-177

cat. Duron, SdB.34 ; cat. Chatrian<sup>85</sup>, II.1.12.

Ce gros recueil factice contient 33 œuvres de différents auteurs, la plupart anonymes. Les seuls musiciens nommés sont Vinaccesi (*Aures dulces*), Arconati (*Dulcis Jesu*), Intermet (*Hic est panis angelicus*), Somis (*Mundi splendidae*), La Roche (*O ineffabile mysterium*), Finale (*Posuisti Domine*) et Danielis (*Sursum corda*). Parmi les anonymes, se trouvent toutefois deux motets de Brossard, l'*O Domine quia refugium* [SdB.33] et la partie vocale du *Templa nunc fument* [SdB.37], motet que Brossard avait composé « pro Rege Deprecatio » et qui est sous-titré ici « motetto in onore del Duca Vittorio Amedeo ». Du point de vue musical, aucune variante significative n'a été relevée pour ces deux motets.

Motets contenus : *O Domine quia refugium* (f. 95-98), *Templa nunc fument* (f. 145-145<sup>v</sup>).

83. Denis Herlin, *Catalogue du Fonds Musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Éditions de la Société française de musicologie, Éditions Klincksieck, 1995, p. 331-336.

84. [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=249](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=249) [consulté le 13/10/2017].

85. Giorgio Chatrian, *Il Fondo musicale della Biblioteca capitolare di Aosta*, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1985.

**Ms. QC**

[*Petit Recueil de Motets des Ursulines du Québec*]

partition, ms. (début XVIII<sup>e</sup> siècle)

Québec, Monastère des Ursulines, Archives, Musique T 11 C 950

cat. Duron, SdB.34.

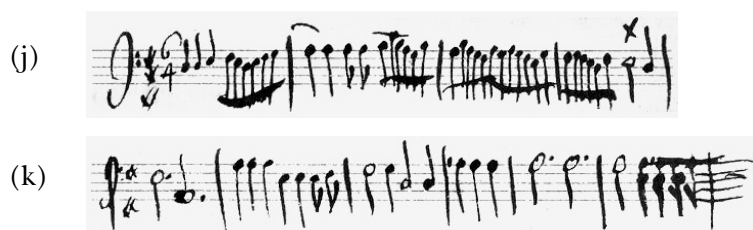
Cet ouvrage contient le motet *Qui non diligit te* [SdB.34]. Comme dans la version d'Uppsala, cette pièce est transposée en *la* mineur.

Enfin, rareté pour cette période, Brossard nous a laissé trois esquisses autographes concernant ces motets. Ces documents, très précieux pour qui s'intéresse aux processus de composition, présentent des essais mélodiques, harmoniques ou contrapuntiques qui ne seront pas retenus par la suite. Nous les mentionnons pour mémoire, ci-après, mais ils ne sont pas utilisés dans les commentaires critiques.

Le premier se trouve à la fin du *Motet de mr du Mont. pour Le Jour de La circoncision* [BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1302 (4) ; coll. Brossard, n° 875] que Brossard a copié à Strasbourg entre 1691 et 1698. Au f. 3<sup>v</sup> de cet opuscule, un fragment de quatre mesures en *sol* majeur est noté sur trois portées [SdB.esquisse.13]<sup>86</sup>. Il se rapporte au début du 5<sup>e</sup> mouvement, « Vivat sospes et triumphans » (mes. 126 *sqq.*) de l'*Angele sancte* [SdB.28]. Ce document préparatoire où apparaît déjà le geste mélodique du futur motet ne sera pas retenu dans la version imprimée.

La seconde esquisse [SdB.esquisse.8] est conservée sur le recto d'un feuillet séparé [BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1261<sup>bis</sup> ; coll. Brossard, n° 820] relié avec le motet *Stupete gentes* [SdB.48, BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1261] de Brossard, manuscrit autographe. Il s'agit de 28 mesures en *ut* mineur sans texte<sup>87</sup> correspondant à l'« Alleluia/ Amen » final du *Salve rex Christe/ Salve regina* [SdB.32]. Il s'agit d'un brouillon déjà fort avancé de ce mouvement, de même longueur et de même caractère, où sont déjà en place la plupart des idées mélodiques, rythmiques et contrapuntiques.

La troisième série d'esquisses [SdB.esquisse.9 (j, k, l, m)], au verso du feuillet précédent [BnF-Musique, Vm<sup>1</sup> 1261<sup>bis</sup>] regroupe un fragment renvoyant également au motet *Stupete gentes* [SdB.48], sept autres non identifiés, et enfin quatre courts fragments du *Templa nunc fument* [SdB.37] s'enchaînant les uns aux autres et imbriqués dans les autres fragments de cette page complexe. Ces quatre derniers, rassemblant 22 mesures en *ré* majeur concernent le premier mouvement du motet<sup>88</sup> ; il s'agit d'une version primitive et abandonnée de la partie de basse chantante. Le montage ci-après permet d'isoler ces fragments de l'ensemble :



86. Voir la reproduction de ce document dans : J. Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard, op. cit.*, p. 444.

87. Voir la reproduction de ce document sur le site Gallica (Bibliothèque nationale de France) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538441x/f1.image> [consulté le 13/10/2017].

88. *Ibid.*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538441x/f2.image> [consulté le 13/10/2017] ; pour l'analyse de ce feuillet, voir J. Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard, op. cit.*, p. 438-439.







lui donner un caractère répondant à celui du premier violon, et un rôle contrapuntique important grâce notamment à l'écriture imitative dont Brossard est friand.

#### PRINCIPES ÉDITORIAUX

Cette édition s'appuie sur les sources décrites plus haut. Par principe, les volumes imprimés par la famille Ballard, revus par Brossard, servent de source de référence : dans le cas du premier livre du *Prodromus musicalis*, nous avons opté pour la seconde édition de 1702, **PR. I – 1702**, publiée du vivant de l'auteur avec d'importantes modifications, notamment dans le chiffrage de la basse continue. Pour les autres recueils, il s'agit donc des sources suivantes : **PR. II** pour le second volume du *Prodromus*, **RMC** pour le *Sicut cervus ad fontes* [SdB.38], **T** pour les leçons de Ténèbres.

Toutes les autres sources de ces motets, probablement réalisées d'après les imprimés précédents, ont été examinées. Chaque variante par rapport à la source de référence fait l'objet d'une description dans les NOTES CRITIQUES (p. 305-324), hormis pour les chiffrages de la basse continue qui auraient alourdi considérablement le volume, notamment pour les huit motets de **PR. I – 1695**<sup>91</sup>. Néanmoins, les modifications les plus significatives ont été signalées.

Pour le motet *Ave vivens hostia* [SdB.23], nous proposons, parallèlement à la version imprimée, celle du manuscrit de Berkeley, **Ms. BERK**, justifiée par l'importance des modifications apportées par le copiste La Barre (voir p. 8-11).

En ce qui concerne les quatre motets manuscrits incomplets, le problème de source de référence ne se pose pas puisque ces œuvres ne sont conservées que dans **Ms. RDMA**.

Dans le corps des partitions suivantes, les variantes sont signalées par le signe :  $\sqcap \sqsupset$ . Ce signe indique l'existence d'un commentaire dans les NOTES CRITIQUES (p. 305-324) ou, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, en bas de page ; dans ce cas, les crochets sont accompagnés d'un appel de notes sous la forme : <sup>(1)</sup> ou  $\sqcap^{(1)}\sqsupset$

Certains usages anciens ont été normalisés :

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par les clés communes aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre ou du mouvement, lorsque nécessaire :

- le dessus vocal (*canto*), noté en sol<sup>2</sup> ou en ut<sup>1</sup>, est transcrit en sol<sup>2</sup> ;
- la haute-contre vocale (*alto*), en ut<sup>3</sup>, est transcrite en sol<sup>2</sup> octaviée ;
- la taille vocale (*tenore*), en ut<sup>4</sup>, en sol<sup>2</sup> octaviée ;
- la basse-taille vocale (*baritono*), en fa<sup>3</sup>, en fa<sup>4</sup> ;
- la basse vocale (*basso*), en fa<sup>4</sup>, reste en fa<sup>4</sup> ;

91. L'ouvrage est intégralement disponible sur le site Gallica de la BnF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062713m> [consulté le 02/05/2017].

- les violons (*violini*), notés en sol<sup>1</sup>, sont transcrits en sol<sup>2</sup> ;
  - le basson (*fagotto*) et la basse de violon (violone), en fa<sup>4</sup>, restent en fa<sup>4</sup> ;
  - la basse continue (*organo*) et la basse de viole (*basso viola*), qui apparaissent tantôt en fa<sup>4</sup>, tantôt en ut<sup>4</sup>, reste dans les clés d'origine. Cette partie, notée en fa<sup>3</sup> dans la version **Ms. BERK** du *Ave vivens hostia* (p. 8-11), a été transcrite en fa<sup>4</sup>.
- les liaisons ajoutées sont indiquées en pointillés.
- les ornements ont été laissés tels qu'ils se présentent dans la source de référence.
- le système d'altération, dans toutes les parties y compris dans les chiffrages de la basse continue, a été normalisé ; l'usage de l'époque conduisait à n'utiliser que deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, les altérations anciennes étaient répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération dans une mesure signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères.
- le texte figurant dans la section TEXTES & TRADUCTIONS (p. LXIX-CXXVII) est conforme à celui sous la musique, hormis pour la ponctuation qui s'appuie, le cas échéant, sur les sources poétiques. L'orthographe ancienne a été conservée.
- les parties reconstituées pour les quatre derniers motets sont notées en petits caractères.

Jean Duron