

Patrimoine

Musical

Français

Pierre Menault

VÊPRES À DEUX CHŒURS

anthologies
I. 7



*Patrimoine
Musical
Français*

Pierre Menault

VÊPRES À DEUX CHŒURS

Édition de Michel Cuvelier et Jean Duron
(avec la collaboration de Jean-Yves Hameline)

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
sont soutenues par
le Ministère de la Culture et de la communication
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),
le Conseil Régional d'Ile-de-France,
le Conseil Général des Yvelines
et l'Association Française d'Action Artistique
(AFAA - Ministère des Affaires Étrangères)

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
de la Région Bourgogne



et l'aimable autorisation du comte de Schönborn-Wiesentheid



Centre de Musique Baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 040

N° ISMN : M-707034-40-8
Dépôt légal : octobre 2004
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

Table des matières

Table of contents

INTRODUCTION	V
<i>Éléments biographiques</i>	V
<i>Description de la source</i>	VI
<i>Une édition d'exception pour un maître de musique provincial</i>	X
<i>Destination</i>	XI
<i>Historique de la source</i>	XI
<i>Les Vespres de Menault : une source lacunaire ?</i>	XII
<i>Reconstitution des parties manquantes</i>	XIV
<i>Reconstitution des sections manquantes</i>	XVI
<i>Principes d'édition</i>	XVIII
INTRODUCTION	XIX
<i>Biographical Outline</i>	XIX
<i>The Source</i>	XX
<i>An Edition without Precedent for a Provincial Maître de musique</i>	XXIV
<i>Their Intended purpose</i>	XXIV
<i>Background History</i>	XXV
<i>Menault's Vespres: an Incomplete Source?</i>	XXV
<i>Restoration of the Missing Parts</i>	XXVII
<i>Restoration of the Missing Sections</i>	XXX
<i>Editorial policy</i>	XXXII
TEXTES	XXXIII
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES	XLI
LES VÊPRES À DEUX CHŒURS	
Ouverture	3
Deus in adjutorium.....	6
Première antienne (<i>Domine quinque talenta</i>)	14
Premier psaume (<i>Dixit Dominus</i>)	14
Deuxième antienne (<i>Euge serve bone</i>)	40
Deuxième psaume (<i>Confitebor tibi</i>).....	40
Troisième antienne (<i>Fidelis servus</i>).....	44
Troisième psaume (<i>Beatus vir</i>)	44
Quatrième antienne (<i>Beatus ille servus</i>)	62
Quatrième psaume (<i>Laudate pueri</i>).....	62
Cinquième antienne (<i>Serve bone et fidelis</i>).....	65
Cinquième psaume (<i>Laudate Dominum</i>).....	65
Hymne de Saint-Ignace.....	75
Antienne à Magnificat (<i>Hic vir despiciens</i>)	87
Magnificat.....	87
Motet du Saint-Sacrement.....	109
Motet de Saint-Ignace.....	120
Prière pour le Roy.....	143
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY.....	151

Introduction

Michel Cuvelier

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ¹

Pierre Menault est né à Beaune en 1642. Ses parents, d'origine modeste – ils sont ouvriers vigneron – le confient à l'âge de huit ans à la maîtrise de la Collégiale Notre-Dame où il reçoit l'enseignement des maîtres de chapelle Jacques Huyn et Guillaume Truffot. L'activité de cette maîtrise a été remarquable depuis sa fondation en 1419 jusqu'à la Révolution. De nombreux élèves ont reçu ici une solide formation musicale et ont réussi une belle carrière musicale. La bibliothèque musicale du chapitre, au fil des ans s'est enrichie et comprenait – avant sa mystérieuse disparition en 1874 – un nombre considérable de pièces dues à des compositeurs locaux mais aussi aux grands noms de la musique versaillaise. Le jeune Menault est vite remarqué et reçoit un enseignement supplémentaire dispensé aux meilleurs éléments. C'est Claude Chardenet, l'organiste titulaire qui lui apprend le manichordion, l'espionnette et l'orgue. Menault quitte la maîtrise vers 1660 et l'on ignore son itinéraire pour les dix années qui suivent. À une date indéterminée, il est nommé maître de chapelle à la cathédrale de Châlons-sur-Marne. En 1671, il se retrouve dans sa ville natale et prend la succession de Guillaume Truffot. Après un second séjour à Châlons-sur-Marne (de 1676 à 1687), il termine sa carrière à Dijon comme maître de chapelle à la collégiale Saint-Étienne. À Dijon, la vie musicale, en cette fin de XVII^e siècle, est particulièrement riche. Avec ses sept paroisses, ses deux maîtrises, son collège tenu par les Jésuites, ses concerts privés organisés par les parlementaires et notables locaux, les occasions de faire de la musique sont multiples. Lorsque Menault arrive à Saint-Étienne, l'organiste est alors Jean Rameau, le père de Jean-Philippe. Ce dernier, alors âgé de quatre ans, a-t-il reçu durant les sept années qui suivent les conseils du nouveau maître de chapelle ? C'est fort possible. La maison natale de celui qui sera d'abord organiste et compositeur de motets (ce qui laisse supposer une formation maîtrisienne), avant de devenir tardivement le principal représentant de la tragédie en musique, était toute proche de la collégiale Saint-Étienne. Le jeune Jean-Philippe n'avait qu'une rue à traverser pour rejoindre la tribune tenue par son père et la maîtrise dirigée par Menault. Parmi les enfants de chœur formés par Menault, Joseph Michel (1679-1736) mérite une attention particulière. Considéré comme le "Delalande" de la province, il laissera un petit nombre d'œuvres de grandes qualités. Pierre Menault meurt à Dijon en 1694, âgé de cinquante-deux ans.

1. Pour une étude plus précise, voir Pierre MENAULT, *Messes pour Saint-Étienne de Dijon*, éd. Michel Cuvelier, Versailles, Éditions du CMBV, 1993.

Les seules œuvres de Menault qui sont parvenues jusqu'à nous sont celles éditées par Christophe Ballard entre 1676 et 1693 :

1676	<i>Missa "O felix parens"</i>
1686	<i>Missa "Tu es spes mea"</i>
1687	<i>Missa "Ave senior Stephane"</i>
1691	<i>Missa "Ferte rosas"</i>
1692	<i>Missa "Date lilia"</i>
1693	<i>Vespres à deux chœurs avec symphonies</i>

DESCRIPTION DE LA SOURCE

L'unique source connue des *Vespres* de Menault est une édition de Ballard en quinze parties séparées publiée en 1693. De format in quarto oblong, chaque page de titre des quinze parties se présente de façon identique [voir fac-similé, p. XLII] :

VESPRES/ A DEUX CHŒURS,/ AVEC SYMPHONIES./ MISES/ EN MUSIQUE/ Par Monsieur MENAULT, Maître de l'Eglise/ Collegiale de Saint Etienne de Dijon. [PREMIER DES-SUS.]/ A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M.DC. XCIII. / Avec privilège du Roy.

15 parties séparées, (210 x 275 mm)

RISM/ M 2240

D-WD/ M 17

Certains volumes contiennent à la fin un extrait du privilège, soit sur le verso de la dernière page de musique, soit un nouveau feuillet dont le dos est blanc.

contenu de la source :

Les deux pièces suivies d'un astérisque (*) ne sont que signalées dans le recueil, la musique (en faux-bourdon) n'ayant pas été imprimée.

1. *Domine ad adjuvandum*
2. *Première antienne, Domine quinque talenta*
3. *Psaume 109, Dixit Dominus*
4. *Seconde antienne, Euge serve bone*
5. *Confitebor [ps. 110] en faux-bourdon du premier ton **
6. *Troisième antienne, Fidelis servus*
7. *Psaume 113 [sic pour ps. 111], Beatus vir qui timet*
8. *Quatrième antienne, Beatus ille servus*
9. *Laudate pueri [ps. 112] en faux-bourdon du 5e ton **
10. *Cinquième antienne, Serve bone*
11. *Psaume 116, Laudate Dominum*
12. *Hymne de Saint Ignace, Qui pius prudens*
13. *Antienne de Magnificat, Hic vir despiciens*
14. *[Magnificat] Cantique de la Vierge*
15. *Motet du Saint Sacrement, O salutaris hostia*
16. *Motet de Saint Ignace, Exultet Ecclesia*
17. *Prière pour le roi, Domine salvum fac regem*

La page de titre de chaque partie a été marquée d'un cachet aux armes de la famille Schönborn avec l'inscription : GRAF-SCHONBORN SCHE MUSIKBIBLIOTHEK. La musique du premier motet commence sur le feuillet suivant (p. 1) qui porte la mention manuscrite : "G. Schonborn 1699", hormis les parties de seconde haute-contre (aucun ajout manuscrit) et de second violon (pas de date). On ne trouve aucune annotation dans le cours de la musique, ce qui laisse penser que cet exemplaire n'a pas été utilisé pour une exécution.

Chacun des 15 volumes imprimés est cousu dans une chemise en papier – probablement ajoutée dès la fin du XVII^e siècle à Wiesentheid – qui porte en titre le nom de la

partie concernée en français puis en italien (ci-dessous en italique). La partie imprimée se présente toujours de la même manière :

- [f. 1] page de titre
- [f. 1^v] [blanc]
- p. 1sq [musique]

parties séparées :

- "PREMIER DESSUS."
Premier Dessus/ ou/ Canto [1 f.]-19 p. ; privilège, p. [20]
- "SECONDE [sic] DESSUS."
Second Dessus/ ou/ Canto [1 f.]-18 p. ; privilège, p. [19] ; p. [20] blanche
- "PREMIERE HAUTE-CONTRE."
Premiere Haute-contre [ajout postérieur : / ou/ *Alto Primo*] [1 f.]-13 p. ; privilège, p. [14]
- "SECONDE HAUTE-CONTRE."
Seconde Haut Contre/ ou/ Alto seconde [1 f.]-12 p. [erreur de pagination : les p. 9-10 n'existent pas (mais sans manque pour la musique ; p. 11 numérotée par erreur "17") ; pas de privilège]
- "PREMIERE TAILLE."
Premiere taille. [ajout crayon : *Tenore P^{mo}*] [1 f.]-15 p. ; privilège, p. [16]
- "SECONDE TAILLE."
Seconde taille. [raturé : / ou/ *Tenore Primo*] [ajout crayon : 2^{do}] [1 f.]-12 p. ; pas de privilège
- "TROISIE'ME TAILLE."
Taille du grand chœur./ ou/ Tenore 2^{do} [corrigé crayon : 3^o] [1 f.]-14 p. [p. 12, coquille typographique : le deux est inversé] ; privilège, p. [15] ; p. [16] blanche
- "BASSE-TAILLE."
Basse-Taille/ ou/ Basso Primo [1 f.]-11 p. ; privilège, p. [12]
- "BASSE."
Basso Z^{do} [1 f.]-10 p. ; privilège, p. [11] ; p. [12] blanche
- "TAILLE DE GRAND CHŒUR."
Tenore 3^{io} [1 f.]-10 p. ; privilège, p. [11] ; p. [12] blanche
- "PREMIER DESSUS DE VIOLON."
Premier Dessus de Violon/ ou/ Violino Primo [1 f.]-18 p. ; pas de privilège
- "SECONDE DESSUS DE VIOLON."
Second Dessus de Violon/ ou/ Violino Z^{do} [1 f.]-17 p. ; privilège, p. [18]
- "TAILLE DE VIOLON."
Taille de Violon./ Viola Z^{do} [1 f.]-14 p. ; pas de privilège
- "BASSE DE VIOLON."
Basse de Violon. [non chiffrée][1 f.]-25 p. ; privilège, p. [26]
- "BASSE-CONTINUE."
Basse-continue./ ou/ Organ [chiffrée][1 f.]-25 p. ; privilège, p. [26]

Le tableau suivant présente le contenu des quinze parties séparées :

	PREMIER DESSUS	SECOND DESSUS	PREMIÈRE HAUTE-CONTRE	SECONDE HAUTE-CONTRE	PREMIÈRE TAILLE	SECONDE TAILLE
page de titre	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]
1. <i>Domine ad adjuvandum</i>	p. 1-2 sol ²	p. 1-2 ut ¹	p. 1-2 ut ³	p. 1-2 ut ³	p. 1-2 ut ⁴	p. 1-2 ut ⁴
2. Première antienne, à trois <i>Domine quinque talenta</i>	p. 2	p. 2	p. 2 tacet	p. 2 tacet	p. 2 tacet	p. 2 tacet
3. Pseaume 109 <i>Dixit Dominus</i>	p. 2-5	p. 2-5 ⁶	p. 2-4	p. 2-3	p. 2-4	p. 2-3
4. Seconde antienne, à quatre <i>Euge serve bone</i>	p. 6	p. 5	p. 4	p. 3 tacet	p. 4 tacet	p. 4 tacet
5. <i>Confitebor</i> en Faux-bourdon du premier ton	p. 6	p. 6	p. 4	p. 3	p. 4	p. 4
6. Troisième antienne, à deux ² <i>[Fidelis servus]</i>	p. 6	p. 6	p. 4 tacet	p. 3 tacet	p. 4 tacet	p. 4 tacet
7. Pseaume 111 ³ <i>Beatus vir</i>	p. 6-8	p. 6-8	p. 4-5	p. 4-5	p. 4-5	p. 4-5
8. Quatrième antienne, à quatre <i>Beatus ille servus</i>	p. 8-9	p. 8	p. 6	p. 5 tacet	p. 6	p. 5 tacet
9. <i>Laudate pueri</i> en Faux-bourdon du cinquième ton	p. 9	p. 8	p. 6	p. 5	p. 6	p. 5
10. Cinquième antienne, à deux ⁴	p. 9	p. 8	p. 6 tacet	p. 5 tacet	p. 6 tacet	p. 5 tacet
11. Pseaume 116 <i>Laudate Dominum</i>	p. 9-10	p. 9	p. 6-7	p. 5-6	p. 6-7	p. 5-6
12. Hymne de S. Ignace <i>[Iste confessor]</i>	p. 10-11	p. 10-11	p. 7-8	p. 6	p. 7-8	p. 6-7
13. Antienne de Magnificat, à trois ⁵	p. 12	p. 11	p. 8 tacet	p. 6 tacet	p. 8 tacet	p. 7
14. Cantique de la Vierge <i>[Magnificat]</i>	p. 12-14	p. 11-14	p. 8-10	p. 6-7	p. 8-10	p. 7-9
15. Motet du S. Sacrement <i>[Salutaris Hostia]</i>	p. 15	p. 14-15	p. 10-11	p. 8	p. 11	p. 9
16. Motet de S. Ignace <i>[Exultet Ecclesia]</i>	p. 16-18	p. 15-18	p. 11-12	p. 8-10 ⁷	p. 12-14	p. 10-12
17. Prière pour le Roy <i>[Domine salvum fac Regem]</i>	p. 19	p. 18	p. 13	p. 10	p. 15	p. 12
Privilège	p. [20]	p. 19 [p. 20 blanche]	p. [14]		p. [16]	

2. Ballard : indiqué "à trois" dans D1 et D2.

3. Ballard : indiqué "Pseaume 113" dans toutes les parties (vocales et instrumentales).

4. Ballard : indiqué "à trois" sur D 1.

5. Ballard : indiqué par erreur "à quatre" sur D 1 et D 2 ; sans précision sur T 2.

6. Ballard : la première portée en sol² par erreur (les notes doivent se lire en ut¹).

7. Ballard : les pages 9 et 10 sont numérotées 17 et 42.

TROISIÈME TAILLE	BASSE-TAILLE	BASSE	TAILLE DU GRAND CHEUR	PREMIER DESSUS DE VIOLON	SECOND DESSUS DE VIOLON	TAILLE DE VIOLON	BASSE DE VIOLON	BASSE CONTINUE
f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	f. [1-1 ^v]	
p. 1 ut ⁴	p. 1-2 fa ³	p. 1-2 fa ⁴	p. 1 ut ⁴	p. 1-3 sol ¹	p. 1-3 sol ¹	p. 1-2 sol ²	p. 1-3 fa ⁴	p. 1-3 fa ⁴
p. 2	p. 2 tacet	p. 2 tacet	p. 2 tacet	p. 3 tacet	p. 3 tacet	p. 2 tacet	p. 3	p. 3
p. 2-4	p. 2-4	p. 2-3	p. 2-3	p. 3-6	p. 3-6	p. 3-4	p. 3-7	p. 3-7
p. 4	p. 4 tacet	p. 3 tacet	p. 3 tacet	p. 6 tacet	p. 6 tacet	p. 4 tacet	p. 7	p. 7
p. 4	p. 4	p. 3	p. 3				p. 7	p. 7
p. 4 tacet	p. 4 tacet	p. 3 tacet	p. 3 tacet	p. 6 tacet	p. 6 tacet	p. 4 tacet	p. 7-8	p. 7-8
p. 4-6	p. 4-5	p. 4-5	p. 3-4	p. 7-9	p. 6-8	p. 4-6	p. 8-11	p. 8-11
p. 6 tacet	p. 5 tacet	p. 5 tacet	p. 4 tacet	p. 9 tacet	p. 8 tacet	p. 6 tacet	p. 11	p. 11
p. 6	p. 5	p. 5	p. 4				p. 11	p. 11
p. 6 tacet	p. 5 tacet	p. 5 tacet	p. 4 tacet	p. 9 tacet	p. 9 tacet	p. 7 tacet	p. 12	p. 12
p. 6-7	p. 5-6	p. 5	p. 5	p. 9-10	p. 9-10	p. 7	p. 12-13	p. 12-13
p. 7-8	p. 6-7	p. 6	p. 5-6	p. 11	p. 11	p. 8	p. 14	p. 14
p. 8 tacet	p. 7 tacet	p. 6 tacet	p. 6 tacet	p. 11 tacet	p. 11 tacet	p. 8 tacet	p. 15	p. 15
p. 8-10	p. 7-8	p. 6-7	p. 6-7	p. 11-13	p. 11-12	p. 8-10	p. 15-18	p. 15-18
p. 10-11	p. 8	p. 8	p. 7-8	p. 14-15	p. 13-14	p. 10-11	p. 19-20	p. 19-20
p. 11-13	p. 9-10	p. 8-10	p. 8-10	p. 15-18	p. 14-17	p. 11-13	p. 20-24	p. 20-24
p. 14	p. 11	p. 10	p. 10	p. 18	p. 17	p. 14	p. 25	p. 25
p. 15 [p. 16 blanche]	p. [12]	p. 11 [p. 12 blanche]	p. 11 [p. 12 blanche]		p. [18]		p. [26]	p. [26]

UNE ÉDITION D'EXCEPTION POUR UN MAÎTRE DE MUSIQUE PROVINCIAL

Ce recueil de Menault rappelle, par son format, sa présentation, sa page de titre et la qualité du tirage, l'édition Ballard des grands motets de Pierre Robert (1684) [RISM/R 1792 et RR 1792], Jean-Baptiste Lully (1684) [RISM/L 2929 et LL 2929] et Henri Du Mont (1686) [RISM/D 3710] "*imprimez par exprès Commandement de Sa Majesté*". On notera qu'aucun autre compositeur de ce temps, pas même les sous-maîtres de la Chapelle Royale nommés en 1683 (Lalande, Colasse, Minoret et Goupillet) – n'a eu l'honneur de voir ses grands motets imprimés de la sorte par le "seul imprimeur du roi pour la musique". Seule l'édition des *Motets à I, II, III, IV, et V parties, avec symphonies et basse continue* de Paolo Lorenzani (1693) [RISM/L 2834], dont la publication a probablement été financée par le compositeur lui-même, peut être mise en parallèle – bien que ce recueil ait été réalisé dans un autre format –.

Dès lors, on peut se demander pourquoi Pierre Menault, maître de chapelle d'une collégiale de province se voit ainsi mis à l'honneur par une telle édition et placé au même rang que trois des plus prestigieux compositeurs versaillais ? La date de publication (1693) est curieuse : elle correspond à celle du renvoi de Goupillet, l'un des sous-maîtres de musique de la chapelle du roi. En poste depuis 1683, ce dernier payait Desmarest pour écrire de la musique sous son nom⁸. Ce renvoi inattendu qui libéra un poste très enviable à Versailles permit à certains maîtres de chapelle du royaume d'espérer obtenir la succession de Goupillet. Menault, qui avait échoué lors du concours de 1683, tenta peut-être avec la publication de ses *Vespres* de se faire remarquer par le roi.

À cela s'ajoute la question d'une dédicace de ces *Vespres*. Le dédicataire de cette œuvre, même s'il n'apparaît pas dans l'édition semble être le père La Chaize, confesseur de Louis XIV. C'est, en tout cas, ce qu'affirme l'abbé Papillon dans sa *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*⁹, malheureusement sans donner ses sources. François d'Aix de La Chaize, issu de la Compagnie de Jésus, a été le confesseur du roi pendant une longue période de trente-quatre ans, de 1675 à 1709. Il prit peu à peu un grand ascendant sur la conscience du roi, le conseillant aussi bien dans sa vie privée (mariage secret avec M^{me} de Maintenon) que dans les nombreuses affaires religieuses de l'époque (révocation de l'édit de Nantes, lutte contre le quiétisme et le jansénisme ...). La possible dédicace de Menault n'était probablement pas gratuite : soit il remerciait le père La Chaize pour une faveur précédemment accordée, soit il en sollicitait une. Dans les deux cas, il était sûr que son œuvre serait ainsi connue à Versailles et peut-être même du roi. Si cette candidature non officielle à la succession de Goupillet est exacte, elle ne fut cependant pas exaucée ; c'est Lalande qui prit le quartier resté vacant. Menault devait d'ailleurs décéder peu après, en 1694.

Les circonstances exactes de la composition et de la publication de ces *Vespres* restent obscures. Sont-elles le fruit d'une commande pour un événement précis ? L'évêque de Langres (L.-A. Simiane de Gordes), le collège des Jésuites de Dijon (ou d'ailleurs) sont-ils à l'origine de cette œuvre ? Ces questions restent aujourd'hui sans réponse. Le rôle de l'éditeur Ballard qui avait depuis 1676 publié régulièrement des messes du compositeur dijonnais n'est peut-être pas négligeable. Avec ces *Vespres*, Ballard ajoute à son catalogue une partition originale sans équivalent dans la production française de l'époque. Il peut espérer ainsi intéresser les maîtrises mais aussi les nombreux collèges de Jésuites du royaume.

DESTINATION

Les *Vespres* de Menault constitue un exemple unique dans la production musicale de l'époque baroque. Contrairement à l'*Harmonia Sacra* de Charles d'Ambleville et à la *Musica Sacra ad Vesperas* de Jean-Baptiste Geoffroy qui proposent au maître de chapelle de choisir parmi un ensemble de pièces, la partition du compositeur dijonnais présente un service de vêpres pour une circonstance précise. Les cinq psaumes choisis sont ceux des vêpres solennelles d'un confesseur non-pontife, c'est-à-dire d'un saint qui n'a pas

8. Cf. Michel ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741) : biographie critique*, Paris, Picard, 1965, 214 p. (Vie musicale en France sous les rois Bourbons ; 10).

9. Philibert PAPILLON, *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*, Dijon, Philippe Marteret, 1742, t. 2, p. 43.

été évêque. De plus, deux pièces font explicitement référence à Saint Ignace : *l'Hymne de Saint Ignace* (Iste confessor) et le *Motet de Saint Ignace* (Exultet Ecclesia).

Il est donc probable que ces vêpres sont destinées à une cérémonie en l'honneur d'Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, dont la fête avait été fixée au 31 juillet. À Dijon, les jésuites ont joué un rôle important dans la vie religieuse et intellectuelle de la cité. Leur collège a accueilli de nombreux élèves dont le nom est passé à la postérité : Bossuet, de Brosses, Jean-Philippe Rameau ... Mais il est impossible de préciser si les jésuites dijonnais (ou d'ailleurs) sont à l'origine de cette partition destinée à leur saint fondateur. Les archives départementales concernant les jésuites sont très incomplètes. Il est également regrettable de ne pas avoir de traces d'une exécution de cette œuvre. On observera que la date de 1693 correspond au 70^e anniversaire de la canonisation de saint Ignace par le pape Urbain VIII (6 août 1623). À Dijon, les lieux ne manquaient pas (Saint-Étienne, la Sainte-Chapelle, la chapelle du collège des jésuites ...). Par contre, il aurait été difficile de réunir chanteurs et instrumentistes pour donner cette imposante partition. En réalité, on peut se demander si ces *Vespres* n'étaient pas destinées à la musique du roi qui pouvait réunir facilement les musiciens nécessaires.

HISTORIQUE DE LA SOURCE

Le seul exemplaire connu des *Vêpres* de Menault est donc conservé dans une bibliothèque privée en Allemagne, celle du château de la famille Schönborn à Wiesentheid (en Bavière, à quarante kilomètres à l'est de Wurtzbourg). La page de titre de la partition indique la date d'acquisition : 1699. En cette année 1699, le jeune baron de Schönborn, Rudolf Franz Erwein (1677-1754), amateur de musique et violoncelliste, achève par la France une tournée des grandes cités européennes et principalement des villes italiennes. Neveu du prince électeur de Mayence, il fut reçu le 26 juin à Versailles par Louis XIV. Lors de ses voyages (Vienne, Dresde, Leipzig, Prague), il acheta, à partir de 1694, de nombreuses partitions éditées ou il se procura des copies manuscrites. Trois des partitions de sa bibliothèque portent la date précise de sa venue à Versailles : les deux livres des *Élévations et motets* de Brossard, et le premier livre des *Motets* de Campra. Il est possible, comme le laisse supposer Jean Duron, que le jeune prince allemand reçut ces trois ouvrages des mains du souverain français qui ne pouvait pas ignorer les goûts musicaux de son invité¹⁰. D'autres volumes ont été achetés plus tard. Les *Motets à II. III. et IV. voix* de Du Mont (publiés en 1681), le *Récit pour l'éternité* du même Du Mont, les *Airs Italiens* de Gatti (publiés en 1696), les *Motets* de Lebègue (publiés en 1687) portent tous la date du 5 septembre 1699. Enfin, d'autres volumes, comme les *Vespres* de Menault et la *Troisième entrée du Ballet des Saisons* de Colasse portent seulement la date de 1699.

Cette année marque un changement notable dans les achats de partitions. Si durant les années 1694-1697, les acquisitions comportent presque exclusivement des œuvres instrumentales – principalement des sonates en trio – celles de 1699 font, pour la première fois la part belle à la musique vocale religieuse. Ce fonds se développera pour compter plus de 800 œuvres (20 oratorios, 90 messes, 318 motets, 420 psaumes et hymnes). Ce séjour en France explique peut-être ce goût nouveau pour la musique d'église. R. F. E. de Schönbron a-t-il été impressionné par l'audition d'un motet à la Chapelle du roi ou dans une cathédrale ?

LES VESPRES DE MENAULT : UNE SOURCE LACUNAIRE ?

Les quinze parties séparées de la source Ballard posent une série de questions importantes et délicates pour l'établissement du texte musical. Sur ces quinze parties, neuf concernent le petit-chœur – c'est-à-dire les voix solistes – ce qui est assez inhabituel pour l'époque : on remarquera notamment l'existence de trois parties de taille. Pour ce qui est du grand chœur, il ne reste qu'une seule partie (pour le registre de taille). Enfin, parmi les quatre parties qui sont affectées à l'orchestre, l'on observera que la chemise ajoutée à celle de "Taille de violon" porte la mention manuscrite : "*Viola Z^{da}*".

10. Jean DURON, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : Catalogue thématique*, Paris, Éditions Klincksieck ; Versailles, Éditions du CMBV, 1995, p. C.

Le tableau suivant ¹¹ permet de comparer l'édition de l'œuvre de Menault à celle de ses contemporains et d'aborder le problème de l'effectif nécessaire à l'interprétation de ces *Vespres*.

	LULLY	ROBERT	DU MONT	LORENZANI	MENAULT
petit chœur	premier dessus second dessus haute-contre	premier dessus second dessus première haute-contre seconde haute-contre	dessus bas-dessus haute-contre	premier dessus second dessus haute-contre	premier dessus second dessus première haute-contre seconde haute-contre
	taille	haute-taille basse-taille haut-concordant bas-concordant	haute-taille basse-taille	haute-taille	première taille seconde taille troisième taille basse-taille
	basse		basse	basse	basse
grand chœur	dessus haute-contre	dessus haute-contre	dessus haute-contre	dessus haute-contre	
	taille basse-taille basse	taille basse-taille basse	taille basse-taille basse	taille basse	taille
orchestres	premier dessus de violon second dessus de violon haute-contre de violon taille de violon	premier dessus de violon second dessus de violon haute-contre de violon	dessus de violon 1 dessus de violon 2 haute-contre de violon taille de violon	premier dessus de violon second dessus de violon	premier dessus de violon second dessus de violon
	quinte de violon basse de violon	quinte de violon basse continue pour les instruments	basse de violon	basse de violon	taille de violon (<i>Viola Z^{da}</i>) basse de violon
	basse continue	basse continue	basse continue	basse continue	basse continue

De plusieurs points de vue, cette édition de Menault s'éloigne donc sensiblement du modèle voisin que représentent les éditions des motets de Lully, Du Mont, Robert et Lorenzani.

Comme on le voit dans le tableau ci-dessus, le nombre de parties dans le petit-chœur, chez Menault, est de loin le plus important : seuls les motets de Pierre Robert semblent présenter quelques similitudes. Chez Lully ou Du Mont, toutefois, la présentation en cinq ou six parties cache des réalités plus complexes ¹². Chez Menault, le petit chœur, avec neuf voix, dont trois tailles, est tout à fait inattendu. Les deux dessus (souvent divisés), les deux hautes-contre (souvent unies) et la basse ne posent pas de problèmes particuliers. Il n'en est pas de même avec les quatre parties de tailles et de basses-tailles, pour lesquelles Menault installe, tout au long de ses *Vespres*, un système complexe de doublures. En réalité, ces quatre voix ne forment, pour la quasi-totalité de la partition, que deux parties réelles. Le petit chœur ne comprend donc que six parties, ce qui correspond à l'effectif rencontré chez Du Mont. En revanche, comme chez Du Mont et Robert, les voix sont plus nombreuses que le nombre des parties, ce qui permet au compositeur de jouer sur des effets de timbre et de disposition spatiale.

Le grand chœur n'est ici représenté que par une seule partie de taille qui double continuellement dans les chœurs – comme chez Lully, Du Mont ou Robert –, soit l'une

11. Ce tableau se veut synthétique et ne prend pas en compte les variantes qui se rencontrent dans les motets d'un même compositeur.

12. Cf. notamment les volumes de grands motets de Du Mont publiés aux Éditions du CMBV par Philippe Vendrix, Nathalie Berton, Laurence Decobert et Jean Duron.

des tailles, soit la basse-taille du petit chœur. L'absence regrettable des autres registres – on peut supposer que le chœur était à cinq voix “à la française” – ne prête cependant pas trop à conséquence, puisque l'on en peut tirer le contenu des parties de solistes.

En revanche, la question est beaucoup plus ardue pour ce qui est de l'orchestre : les dessus de violon 1 et 2 jouant généralement à l'unisson, l'orchestre se limite donc à trois parties réelles (Dvn, Tvn, Bvn) ce qui est une anomalie par rapport aux autres compositeurs. L'ajout manuscrit : “*Viola Z^{da}*” – beaucoup plus explicite que le terme générique “*Taille de violon*” permet d'envisager la possibilité de perte d'au moins une partie de “*Viola P^{ma}*”.

Ainsi, une observation scrupuleuse permet de suggérer que cette source unique des *Vespres* de Menault est incomplète et qu'il manque les volumes suivants :

- PREMIER DESSUS DE GRAND CHŒUR
- SECOND DESSUS DE GRAND CHŒUR
- HAUTE-CONTRE DE GRAND CHŒUR
- BASSE-TAILLE DE GRAND CHŒUR
- BASSE DE GRAND CHŒUR
- HAUTE-CONTRE DE VIOLON “*Viola P^{ma}*”

auxquels il faudrait peut-être ajouté une partie de QUINTE DE VIOLON “*Viola 3^{za}*” (cf. ci-dessous).

Il n'est pas impossible non plus que ces parties, absolument nécessaires, n'aient jamais existé dans cette édition Ballard : celle-ci, en effet, a pu être inachevée, interrompue par le décès de Menault le 19 octobre 1694¹³. Nous connaissons d'autres cas similaires d'interruption d'édition chez Ballard. Mais cette hypothèse est contredite par l'ajout manuscrit : “*Viola Z^{da}*”.

RECONSTITUTION DES PARTIES MANQUANTES

Jean Duron

Les données précédentes nous ont convaincus de la nécessité de colmater les lacunes de la source Ballard-1693, dès lors qu'elles ne touchent ni le déroulement de l'œuvre, ni les parties de dessus ou de basses. Ces *Vespres* de Menault méritent en effet de trouver leur place au concert. Outre leur qualité musicale propre, plusieurs raisons justifient notre démarche : c'est tout d'abord le seul vestige de vêpres à grand chœur et symphonie que nous connaissons dans la France de Louis XIV¹⁴ ; par ailleurs, c'est l'un des exemples rarissimes, à la fin du XVII^e siècle, de la pratique musicale à grand effectif hors de la Cour. Il est certes probable que Menault, qui écrivait d'ordinaire pour la maîtrise de la Collégiale Saint-Étienne de Dijon – à cinq parties vocales et basse continue –, se soit inspiré pour l'écriture d'orchestre des œuvres des prestigieux sous-maîtres de la Chapelle Royale, son édition étant censé rivaliser avec la leur. Mais, on conviendra, à la lecture de ces *Vespres*, de la singularité de l'écriture de Menault et de son indépendance contrapuntique. La grande tradition de la musique française d'église, celle des anciennes cathédrales et collégiales du royaume, se retrouve là, bien distincte des canons en usage à Versailles – et c'est, à mon avis, l'une des principales raisons qui avaient poussé Louis XIV, soucieux de favoriser à la Chapelle l'émergence d'un ‘style versaillais’, proche de celui de Lully, à écarter, lors du

13. On peut se demander également si Ballard en 1699 n'a pas cherché, dans l'urgence, à donner au jeune prince allemand des volumes originaux : on retrouve en effet à plusieurs reprises dans le fonds français de cette collection des objets éditoriaux singuliers comme cette *Troisième entrée du Ballet des Saisons* de Colasse.

14. Les *Vêpres à deux chœurs* de Nicolas Lebègue, par exemple, sont perdues. On trouvera, bien évidemment, du matériel pour cet office – et pour plusieurs types d'effectifs – copié de manière éparsée dans les *Mélanges* autographes de Marc-Antoine Charpentier. Ce matériel permettait à Charpentier de réaliser des offices ‘à la carte’ en fonction du temps liturgique, de l'importance de l'office et des moyens musicaux dont il disposait alors. Une fois cette sélection opérée et les inévitables ajustements réalisés, il ne restait au compositeur qu'à mettre en musique les textes qui restaient. Il pouvait bien évidemment, s'il en avait le temps, composer de la musique figurée (qu'il pourrait réutiliser plus tard), ou dans le cas contraire compléter avec du plain-chant ou du faux-bourdon ; il pouvait également demander à l'organiste d'improviser. L'exemple unique des *Vespres* de Menault est donc extrêmement utile par la précision des indications qui sont données dans la source. Sur cette question, voir J. DURON, “Des vêpres de Marc-Antoine Charpentier ?”, *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 11 (juillet 1994), p. 2-11.

concours de 1683, les maîtres nourris de cette tradition – : les structures s’inspirent encore fortement du motet polyphonique du milieu du XVII^e siècle¹⁵, comme la disposition des parties entre elles¹⁶ ; les rythmes présentent de nombreuses tournures archaïques qui font penser à la manière d’un Pierre Robert ; enfin (et surtout) l’écriture contrapuntique fourmille de fausses relations et bizarreries : elle se plaît dans une certaine ambiguïté modale et tonale, se sert de la modulation comme effet de contraste, use d’échappées parfois savantes¹⁷.

On retrouve ces procédés typiques de l’écriture de Menault dans ses messes, mais surtout dans les deux élévations qu’il a composées à Dijon dans la forme moins sévère du petit motet : *Transfige dulcissime Jesu* (dans la *Missa “Ferte rosas”* de 1691) et *Adoro te devote* (dans la *Missa “Date lilia”* de 1692).

Évidemment, l’obstacle majeur que l’on rencontre dans une entreprise de restauration de ce type, reste le manque de modèle référant : aucune autre œuvre de Menault, ni de ses contemporains provinciaux, ne comporte de symphonies.

Une fois ces préalables posés, il convient de définir le cadre dans lequel s’est fait la restauration proposée ici : dans le cas présent, la question de l’effectif a été indéniablement la première.

On peut estimer le petit chœur complet, ce que nous confirme la lecture de toutes les sections pour solistes ou ensemble de solistes : il y a même surabondance de voix notamment au niveau des voix d’hommes. Pour permettre une meilleure lecture du contrepoint, nous avons choisi de ne noter que les parties réelles, en précisant à chaque instant quelle partie imprimée porte la section concernée : Hc1,Hc2,T1,T2,T3,Bt. Cette simplification a l’avantage de pouvoir jouer ces *Vespres* comme on le souhaitera, *a minima* si on ne dispose que de six solistes, ou *a maxima* si l’on veut suivre les propositions très sophistiquées de Ballard.

Quant au grand chœur, nous avons opté pour la formation à cinq parties réelles “à la française” – dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses –, commune à la fois à la Chapelle Royale et dans les grandes églises de France, dont la collégiale Saint-Étienne de Dijon où exerçait Menault. L’unique vestige, la partie de taille, nous indique avec suffisamment de précision les interventions du grand chœur, qui sont également confirmées par les parties instrumentales. Pour le contenu des autres parties de chœur, nous les avons tirées pratiquement sans aménagement des parties solistes. Très exceptionnellement, nous avons modifié ce qui nous a semblé des incohérences dans la partie de taille : l’aménagement proposé est bien sûr clairement indiqué et renvoie à une note en bas de page où figure l’état de la source imprimée. Nous avons longuement hésité pour la division des dessus, comme Menault le fait dans les parties solistes : nous y avons renoncé en nous appuyant sur tous les autres grands motets publiés dans la collection Ballard, qui présentent un grand chœur sans second dessus, cette partie étant présente uniquement dans les petits chœurs.

Pour l’orchestre, les décisions étaient beaucoup plus complexes à prendre. Les deux parties de dessus de violon jouant à l’unisson dans les *tutti*, nous ne disposions donc que de trois parties réelles dans les sources imprimées – dessus, tailles et basses de violon –, dispositif extrêmement rare à l’époque¹⁸. À de nombreux endroits, principalement dans les symphonies, ces trois parties sont totalement insuffisantes, harmoniquement parlant¹⁹. Enfin, la présence de la mention manuscrite “*Viola Z^{da}*” nous a convaincu de la nécessité d’augmenter l’orchestre, la question restant posée de la densité souhaitable : à quatre parties – dvn,hcvn,tvn,bvn – ou à cinq – dvn,hcvn,tvn,qvn,bvn –. Nous avons choisi cette dernière proposition sur deux critères :

15. Voir notamment ceux du *Recueil Deslauriers*, F-Pn / Rés Vma ms 571.

16. Les parties de dessus étant isolées très nettement au-dessus des parties de hautes-contre, et beaucoup plus que l’usage de la Chapelle Royale en la matière ; cf. J. Duron, “Le chant des cathédrales”, *Maîtrise & Chapelles aux XVII^e & XVIII^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu*, éd. B. Dompinier, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 380-407.

17. On se reportera par exemple, dans le *Beatus vir qui timet* (p. 46 sqq), aux mesures 390, 395, 402 (second dessus du petit chœur), 414-415, 449-451, etc. ; dans l’antienne *Beatus ille servus* (p. 62), aux mesures 542-546, etc.

18. On le trouve pourtant dans les *Intermèdes* [SdB.68] de Sébastien de Brossard.

19. Pour la seule ‘Ouverture’, au début des *Vespres*, on signalera les mes. 3, 5, 11, 12, 22, 26, etc.

d'une part la difficulté de réalisation (dans ce cas précis) d'une écriture à quatre et, d'autre part, la présence de ces *Vespres* dans la collection Ballard de "grands motets pour la Chapelle du Roy" dont la plupart des œuvres sont à cinq parties²⁰.

Bien évidemment, les sections sans instruments ont été préservées de toute intervention de notre part, de même que les sections en trio²¹ ou les sections avec violon concertant²². Deux types de fragments ont donc été affectés par des ajouts de hautes-contre et de quintes de violon :

– les grands chœurs²³ :

comme chez Pierre Robert ou dans les derniers grands motets de Lully²⁴, les dessus et basses de violon, chez Menault, doublent respectivement les parties vocales de dessus et de basses ; la partie de taille de violon – authentique – double généralement celle des hautes-contre vocales. Il en résulte donc, comme chez ces deux compositeurs, une doublure ordinaire et nécessaire des tailles ou des basses-tailles vocales par les quintes de violon, et une doublure du second dessus soliste par les hautes-contre de violon.

PETIT CHŒUR	GRAND CHŒUR	ORCHESTRE
1. Dessus	Dessus	Dessus de violon 1 & 2 (flûtes et hautbois <i>ad libitum</i>)
2. Dessus		Hautes-contre de violon
Haute-contre	Hautes-contre	Tailles de violon
Taille	Tailles	Quintes de violon
Basse-taille	Basses-tailles	
Basse	Basses	Basses de violon (bassons <i>ad libitum</i>)

Il n'a donc été procédé ici, pour les 215 mesures concernées²⁵, à aucune écriture autre que des doublures.

– les symphonies²⁶ :

elles concernent 265 mesures sur l'ensemble des *Vespres*, pour lesquelles ont été composées des parties de hautes-contre et de quintes de violon, en complément des trois parties existantes et en tenant compte bien évidemment des chiffrages de la basse continue.

Ces ajouts éditoriaux sont clairement imprimés, tout au long de la partition, sur de petites portées. Ce ne sont bien évidemment que des propositions qui pourront, si on le souhaite, être omises ou aménagées.

20. La quasi-totalité des grands motets de Du Mont possèdent, en fait, un orchestre à quatre ; mais nous avons récemment démontré que les parties intérieures de ces œuvres ne pouvaient pas avoir été composées par le compositeur. Elles ont été ajoutées, de manière posthume, par un autre musicien, anonyme, pour servir les intérêts commerciaux de l'éditeur Ballard. Sur cette question, nous renvoyons à : Henry Du Mont, *Grands Motets, vol. V, éd. J. Duron*, Versailles, Éditions du CMBV, 2003, p. XII-XXVII.

21. Il s'agit des sections suivantes : *Domine in adjutorium*, mes. 63-66, 71-74 ; *Dixit Dominus*, mes. 176.4-203, 236-245, 260-269 ; *Beatus vir*, mes. 487.3-493 ; *Laudate Dominum*, mes. 622-629 ; *Magnificat*, mes. 721-738, 842-847 ; *O salutaris hostia*, mes. 877-885 ; *Exultet Ecclesia*, mes. 1032-1044, 1056-1061, 1204-1226 ; *Domine salvum fac regem*, mes. 1269.4-1273, 1289-1295.

22. Il s'agit des sections suivantes : *Domine in adjutorium*, mes. 95-99 ; *Dixit Dominus*, mes. 145.4-154, 297.2-303.1 ; *Beatus vir*, mes. 433-440 ; *Magnificat*, mes. 804-816.

23. Il s'agit des sections suivantes : *Domine in adjutorium*, mes. 59-60, 67-68, 75-84, 103-108 ; *Dixit Dominus*, mes. 130-145, 164-166, 170-176, 227-235, 252-259, 269-282, 286-289, 310-313, 323, 327 ; *Beatus vir*, mes. 399-405, 411-426, 485-487, 502-505, 510-521, 532-536 ; *Laudate Dominum*, mes. 613-616, 634-642, 650-654 ; *Iste confessor*, mes. 665-667, 673-677, 682-684, 691-695 ; *Magnificat*, mes. 743-748, 753-755, 770-774, 848-853, 863-876, 914-920 ; *O salutaris hostia*, mes. 958-959, 966-970, 985-1000 ; *Exultet Ecclesia*, mes. 1044-1045, 1054-1055, 1062-1063, 1070-1073, 1107-1121, 1167-1180, 1226-1231, 1242-1266 ; *Domine salvum fac regem*, mes. 1267-1269, 1281-1284, 1300-1307.

24. Cf. J. DURON, "Le rapport chœur-orchestre dans les grands motets de Lully", *Jean-Baptiste Lully : colloque... Saint-Germain-en-Laye, Heidelberg, 1987 : actes ; éd. par J. de La Gorce et H. Schneider*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 99-144 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft ; 18).

25. Sur les 1307 mesures de l'ensemble des *Vespres*.

26. Il s'agit des sections suivantes : Ouverture, mes. 1-58 ; *Dixit Dominus*, mes. 290-297.1, 303.2-310.1 ; *Beatus vir*, mes. 361-381, 459-484 ; *Laudate Dominum*, mes. 559-596 ; *Magnificat*, mes. 775-803 ; *O salutaris hostia*, mes. 921-944 ; *Exultet Ecclesia*, mes. 1001-1031, 1122-1149.

La partition de Menault, si l'on réunit le psaume et l'antienne correspondante, peut se diviser en douze mouvements, qui forment ainsi un service complet de vêpres. Exceptées les antiennes, tous les textes – sauf deux psaumes proposés en faux-bourdon sont mis en musique sous la forme du grand motet à la française, avec alternance entre le petit chœur (un ou plusieurs solistes) et le grand chœur, introduction et ritournelles orchestrales. Curieusement, les antiennes ne comptent que quelques mesures et sont confiées aux solistes du petit chœur (duo, trio ou quatuor) avec le seul soutien de la basse continue.

La structure de chaque motet est déterminée par le texte mis en musique et respecte scrupuleusement la succession des versets. Parfois, certains versets sont omis mais une ritournelle instrumentale assure la transition avec le verset suivant. C'est le cas dans le *Dixit Dominus* où le verset 5 est remplacé par une *sinfonia* de 23 mesures. Dans le *Beatus vir*, une ouverture à la française de 26 mesures se substitue aux versets 6 à 8. On pourra, si on le souhaite, psalmodier ces versets omis. Le *Motet de Saint Ignace*, avec ses 266 mesures constitue le mouvement le plus imposant de ces *Vêpres*. Il se divise en deux parties nettement distinctes.

Les psaumes *Confitebor tibi* et *Laudate pueri dominum* n'ont pas été mis en musique par Menault qui demande de les chanter en faux-bourdon. Le maître de chapelle dijonnais ne fait que suivre la réglementation des offices religieux. Les cérémoniaux de l'époque précisent les trois "degrés de musicalité" (plain-chant, faux-bourdon, musique figurée) des différents textes liturgiques suivant la hiérarchie des fêtes religieuses. Jean Lionnet dans son étude sur le répertoire des vêpres papales montre que le deuxième et le quatrième psaumes sont rarement chantés en musique²⁷. Menault suit donc ici une tradition bien établie. Dans la présente édition, nous avons inséré des modèles de faux-bourdon que l'on pourra utiliser si l'on veut : ils proviennent du *Recueil Deslauriers*, ms (ca 1650-1660) [F-Pn / Rés Vma ms 571] respectivement aux f. 127 et 218^v.

Pour l'*Hymne de Saint Ignace*, les versets impairs seront joués à l'orgue. L'organiste est ainsi invité à improviser sur la mélodie grégorienne correspondante ou à choisir une page déjà écrite. Nous proposons ici, à titre indicatif, *L'Hymne des Confesseurs. Iste confessor* de Guillaume-Gabriel Nivers tiré du *Second livre d'orgue* (Paris, auteur, gravé par Luders, 1667, p. 85-87), que nous avons transposé.

Jean-Yves Hameline

Tous les textes utilisés par Pierre Menault, ainsi que leur distribution séquentielle, sont issus de l'Office romain au Commun d'un Confesseur non Pontife, pour les Premières et Deuxièmes Vêpres, ainsi qu'on le trouve prévu pour la fête de Saint-Ignace. Le texte de l'hymne *Iste Confessor* est celui du Bréviaire Romain intégrant les corrections introduites dans l'édition d'Urbain VIII, en 1631.

D'une manière générale, le choix des tonalités et leur enchaînement ne manifestent aucun dessein de se rapprocher des tons ecclésiastiques proposés par l'Antiphonaire de l'Office. Il faut noter toutefois que la tonalité établie par le compositeur pour les antiennes correspond toujours exactement à celle du psaume qu'elles précèdent, et auquel, dans le déroulement de l'Office, elles sont liées. On ne décèle, par contre, aucun indice permettant d'imaginer une reprise de l'antienne après la doxologie du psaume. Dans le cérémonial festif, là où la coutume était en usage, la reprise de l'antienne trouvait un équivalent dans l'intervention de l'orgue. On pourrait ici imaginer une reprise instrumentale des courts motifs que constituent les antiennes, pour accentuer la distribution bien scandée de la séquence des cinq psaumes sur toute sa longueur.

Dans son souci d'assurer l'intégrité de l'Office, la partition imprimée des *Vêpres* prévoit l'exécution en faux-bourdon du second psaume *Confitebor tibi* et du quatrième

27. Jean LIONNET, "Le répertoire des vêpres papales", *Tagungsbericht Heidelberg 1989*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, p. 225-248 (Collectanea II : Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle).

Laudate pueri Dominum, respectivement en premier ton et en cinquième ton. L'antienne *Euge serve bone* en D la sol re s'enchaîne sans difficulté avec la psalmodie du premier ton, dominante la. Le faux-bourdon proposé ici est extrait du *Recueil Deslauriers*, qui, comme on le sait, en contient plusieurs séries. Il fait entendre au ténor le plain-chant du premier ton avec sa *differentia* ou terminaison la plus usuelle. Nous proposons d'alterner ce faux-bourdon avec des versets pairs monodiques calqués sur une formule extraite du même *Recueil Deslauriers*. On peut être tenté de penser que cette prosodie syllabique ainsi attachée à une ligne très modale mais assez peu "grégorienne" semble se rapprocher des formules de la première moitié du XVII^e siècle, telles par exemple qu'on les trouve évoquées avec éloge dans l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne²⁸. Mais le maintien de formules de ce genre, en particulier dans les Offices solennels n'est pas rare par la suite. Toutefois, il sera toujours possible d'alterner le faux-bourdon avec la formule monodique du premier ton de l'Antiphonaire, parfaitement lisible au ténor de la partition.

L'antienne *Serve bone* est écrite en C sol fa ut. Pierre Menault préconise de l'enchaîner avec un faux-bourdon du cinquième ton. Cette indication est suffisante pour en déduire que ce cinquième ton est transposé en C. Ce ton de transposition du cinquième (habituellement noté en F, dominante C), est tout à fait usuel, en particulier dans la psalmodie pour les *voix ordinaires* selon l'expression de G.-G. Nivers, en faveur desquelles on maintenait les teneurs psalmodiques autour de A ou G²⁹. Nous proposons ici un faux-bourdon du cinquième ton extrait du *Recueil Deslauriers* et transposé en C sol fa ut, dominante sol, ce qui le rend possible à exécuter avec les seules voix d'hommes. Solution que l'on devine d'ailleurs, d'un bel effet.

L'exécution de la psalmodie de l'Office posait inévitablement la question du débit verbal et de la prosodie accentuelle. Elle n'était pas partout résolue de la même façon et suscitait parfois des polémiques au sein de Chapitres et autres institutions religieuses vouées à la récitation au chœur de l'Office divin. Une longue tradition médiévale laissait en héritage une récitation plane en syllabes égales, avec les seuls allongements cadentiels. Cette solution est toujours possible, mais devient vite monotone lorsque le débit est lent et solennel. Le courant de réformation humaniste avait vu s'installer une prosodie quantitative accentuelle : accent allongé, respect absolu des pénultièmes brèves des mots proparoxytoniques, allègement éventuel de syllabes prétoniques. Certains auteurs préconiseront ainsi une accentuation intégrale, laquelle ne manquait pas d'engendrer un autre type de monotonie, en particulier dans des suites de dissyllabes. C'est ce qui explique l'apparition d'une sorte de prosodie compensée préconisant une désaccentuation de certains mots au profit d'un débit plus varié et plus intelligemment découpé. G.-G. Nivers, dans sa *Dissertation* de 1683, s'en fait le promoteur. M.-A. Charpentier témoigne d'une pratique semblable dans la notation de ses faux-bourdons. Une autre pratique compensée, déjà proposée et notée dans le *Directorium chori* romain de J. Guidetti, se généralisera par sa simplicité. Elle réduisait l'inflexion accentuelle longue aux seuls accents *typographiques* notés dans les bréviaires, c'est-à-dire aux seuls mots de plus de deux syllabes.

Nous avons choisi la solution dont Charpentier donne l'exemple dans la prosodie qu'il propose pour le faux-bourdon du psaume 129, *De profundis*³⁰. Débit solennel, soutenu, accent quantitatif mis en rapport avec un groupement optimal des mots tant pour le sens que pour le mouvement, sans hésiter sur la mise en valeur de quelques belles scansion spondaïques. Solution simplement plausible, et qu'on espère agréable au cœur et à l'oreille. Il est toujours loisible de choisir une autre solution bien argumentée. Pour l'adaptation au texte des formules de médiantes et de terminaisons, opération qui était la *crux subtilior* des chantres, nous avons suivi de notre mieux les règles et les exemples donnés par Jean Millet, dans son *Directoire de Chant grégorien*, Lyon, Jean Grégoire, 1666.

Pour l'exécution, il importe de se rappeler que toute décision pratique concernant les ornements de cadence ou d'inflexion mélodique, les allongements éventuels des pénultièmes aux fins de périodes, est suspendue à l'allure générale du débit (*mensura gravis* ou *gravior*). En particulier la formule dite à l'époque *dactylique*, et notée habituellement $\circ \downarrow$ peut s'exécuter en fonction de l'allure du débit soit $\circ \downarrow$, soit $\downarrow \downarrow$, ou même $\downarrow \downarrow$.

28. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636 ; repr. Paris, Éditions du CNRS, 1963, tome II : "Traité de la Voix et des Chants, Livre Second", proposition IV, p. 94-96.

29. Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le Chant grégorien*, Paris, aux dépens de l'auteur, 1683, p. 112-113. Et aussi le *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les Tons de l'Église*, Paris, chez l'auteur, 1665 ; repr. Courlay, Éditions J. M. Fuzeau (J. Saint-Arroman), 1987.

30. *Mélanges*, I, 4, 32^v-33 (H. 156).

PRINCIPES D'ÉDITION

Comme indications d'effectif, les parties vocales utilisent : *seul*, à 2, A 3, A 4, *chœur*; pour les parties instrumentales : *symphonie* ou *symph.*, *chœur*. Ces indications ont été maintenues.

Pour les nuances, deux termes seulement sont employés : *doux* et *fort*.

Quatre signes de mesure apparaissent : **C**, **♩**, **3** et **2**. Les indications de tempo sont absentes mais le passage de **♩** à **3** impose une accélération parfois indiquée par *gay*.

Par ailleurs, nous avons respecté l'édition Ballard mais certaines normalisations ont été nécessaires :

- les clés ont été normalisées ; les clés originales sont indiquées à leur première entrée.
- les différences rythmiques, parfois minimes, entre les deux chœurs ont été conservées.
- la forme des liaisons anciennes est reproduite. Les liaisons ajoutées sont en pointillés.
- le système des altérations a été modernisé. Nos ajouts sont en petits caractères. En cas de doute, l'altération est placée au-dessus de la note.
- les indications placées au-dessus ou en dessous des portées sont reproduites le plus souvent au-dessus de la portée. Celles qui manifestement manquent apparaissent entre crochets carrés, en particulier Le mot *symphonie* lorsqu'il est abrégé devient 'symph[onie]'
- les textes latins chantés sont corrigés pour les fautes évidentes ; la ponctuation a été normalisée. Les textes ajoutés sont en italiques.