

Patrimoine

Musical

Français

Henry Desmarest

GRANDS MOTETS DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS DE LYON

Te Deum
Usquequo Domine

monumentales
V. 2. 5



*Patrimoine
Musical
Français*

Henry Desmarest

GRANDS MOTETS DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS DE LYON

*Te Deum
Usquequo Domine*

Publié dans le cadre

mémoire musicale de la
lorraine

Édition de Catherine Cessac

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 Sénat,
le Conseil Régional d'Ile-de-France
et le Conseil Général des Yvelines

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
de la Région Lorraine,



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

© 2006 - Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 038

N° ISMN : M-707034-38-5
Dépôt légal : octobre 2006
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

Table des matières

Table of contents

INTRODUCTION		
<i>Contexte historique</i>		V
<i>Les motets de Desmarest dans le fonds de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon</i>		VI
<i>Le Te Deum (dit « de Lyon »)</i>		VIII
<i>Le motet Usquequo Domine (version dite « de Lyon »)</i>		XI
<i>Principes éditoriaux</i>		XIV
INTRODUCTION (English translation)		
<i>The historical context</i>		XV
<i>The motets by Desmarest in the collection of the Académie des Beaux-Arts in Lyons</i>		XVI
<i>The 'Lyons' Te Deum</i>		XVIII
<i>The motet Usquequo Domine ('Lyons' version)</i>		XXI
<i>Editorial procedure</i>		XXIII
TEXTES / TEXTS.....		XXV
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES		XXIX
<i>Te Deum</i>		1
1. Te Deum laudamus	[prélude], récit (dessus), puis chœur.....	3
2. Te gloriosus apostolorum chorus	récit (dessus).....	18
3. Te martyrum candidatus	chœur	21
4. Te per orbem terrarum	récit (taille)	24
5. Patrem immensæ majestatis	récit (basse).....	24
6. Tu rex gloriæ	récit (dessus)	26
7. Tu ad liberandum	récit (dessus).....	28
8. Tu devicto mortis aculeo	récit (basse).....	29
9. Tu ad dexteram Dei sedes	récit (haute-contre)	31
10. Te ergo quæsumus	chœur	32
11. Æterna fac cum sanctis tuis	récit (haute-contre)	35
12. Salvum fac populum tuum	duo (deux dessus)	36
13. Et rege eos	chœur	37
14. Per singulos dies	duo (dessus, basse)	41
15. Dignare Domine	trio (haute-contre, taille, basse)	42
16. Miserere nostri Domine	récit (taille)	44
17. Fiat misericordia tua	récit (haute-contre)	45
18. In te Domine speravi	chœur	46
<i>Usquequo Domine</i>		53
1. Usquequo Domine	symphonie, puis duo (basse-taille, basse)	55
2. Quamdiu ponam	récit (dessus)	59
3. Usquequo exaltabitur	chœur	62
4. Illumina oculos meos	récit (haute-contre)	71
5. Qui tribulant me	récit (dessus)	77
6. Exultabit cor meum	récit (dessus), puis chœur	80
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY		103

Introduction

Henry Desmarest nous a laissé dix-neuf grands motets, dont la composition s'est étalée sur deux périodes principales ¹: l'une antérieure à 1699, date de son exil à Bruxelles, et l'autre postérieure à 1707, début de son séjour en Lorraine; cette seconde période regroupe elle-même deux séries d'œuvres, celles à l'adresse de Louis XIV et celles destinées probablement à la cour du duc de Lorraine Léopold I^{er}. Contrairement à tous les autres motets de la production de Desmarest, qui font appel à un orchestre à cinq parties « à la française » – effectif propre à la Chapelle royale de Versailles –, le *Tè Deum* et l'*Usquequo Domine* qui font l'objet de cette édition sont écrits pour un orchestre à quatre parties « à la française », ce qui présumerait d'une possible destination à la cour de Lorraine. Ces deux motets sont conservés en manuscrit à la Bibliothèque municipale de Lyon dans le fonds de l'ancien Concert de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville.

CONTEXTE HISTORIQUE

Doué d'un talent précoce, Henry Desmarest, né en 1661, entre comme « page » (c'est-à-dire enfant de chœur) à la Chapelle royale de la cour de France, sous la férule des sous-maîtres Henry Du Mont et Pierre Robert. Il y reste dix ans. « Ordinaire de la Musique du roi » ², il compose ses premières pièces (profanes) à partir de 1682. L'année suivante, il se présente au grand concours de la Chapelle royale organisé par Louis XIV. Jugé trop jeune, il n'est pas retenu. Il poursuit toutefois sa carrière de compositeur et offre des motets et des divertissements à la cour. Alors qu'il triomphe sur la scène de l'Académie royale de musique avec ses tragédies en musique (*Didon, Circé, Théagène & Chariclée*), on apprend qu'il sert de « nègre » à Nicolas Goupillet, l'un des nouveaux sous-maîtres de la Chapelle royale, ce que désapprouve le roi en congédiant ce dernier. Mais le scandale qui va provoquer la perte de Desmarest est l'enlèvement de M^{lle} de Saint-Gobert dont le père s'est opposé au mariage avec le musicien. Condamné à la potence par contumace, Desmarest est forcé à l'exil, à Bruxelles, puis à Madrid, enfin à la cour de Lorraine où il est invité, dès l'été 1706, par l'intermédiaire du comte Henry de Brionne, cadet de la maison de Lorraine. Desmarest s'installe à Lunéville, où le château vient d'être édifié sur des plans de Germain Boffrand; à la fin de 1707, il y fait représenter son opéra *Vénus & Adonis*.

En 1697, le traité de Ryswick avait restitué ses états à Léopold I^{er}, duc de Lorraine, qui dut néanmoins, selon la volonté de Louis XIV, épouser Élisabeth-Charlotte, fille de Monsieur, frère du roi. Entre autres choses, le duc s'efforce de développer sa Musique. Au fil des années, les effectifs s'étoffent et Desmarest est nommé le 20 avril 1707 surintendant « pour faire les fonctions qui appartiennent à cet état et office » ³. On compte alors douze musiciens; en janvier 1710, ils sont vingt et un, en 1713 trente-trois, et trente-huit à la fin de 1716. Ceci pour « l'ordinaire » car ils pouvaient être renforcés jusqu'à atteindre une soixantaine d'exécutants pour les grandes occasions tant profanes que religieuses ⁴.

1. Voir Jean Duron, « Introduction générale sur les grands motets de Desmarest », dans Henry Desmarest, *Grands motets lorrains pour Louis XIV (Domine ne in furore, Usquequo Domine, Dominus regnavit, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem)*, éd. J. Duron, Éditions du CMBV, 2000, (Monumentales; V.2.4), p. V-VII.

2. Voir Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741): Biographie critique*, Paris, Picard, 1965, p. 31.

3. Cité par M. Antoine, *op. cit.*, p. 125.

4. M. Antoine, *op. cit.*, p. 126.

Dès son arrivée à Lunéville, Desmarest compose aussi des motets dont le premier, *Confitebor tibi Domine*, est daté de 1707. L'année suivante, il met en musique un autre psaume, *Usquequo Domine*. Cependant, ces motets ne sont pas destinés à être exécutés à la cour de Lorraine. En effet, dans la copie qu'il a effectuée du premier, Philidor précise : « envoyé a Monsieur le Comte de Brionne pour Monseigneur l'an 1707 ». Si c'est au dauphin que cette première œuvre est destinée, ce sera bien à Louis XIV que Desmarest s'adressera par la suite pour tenter d'obtenir son pardon, en vain. Pour cela, il composera à son intention plusieurs motets, dont l'*Usquequo Domine* signalé ci-dessus (version dite « de Paris »), et une messe à deux chœurs et deux orchestres, œuvres qui seront jouées à la cour⁵. Mais lui-même n'y reviendra jamais officiellement et s'éteindra le 7 septembre 1741 à Lunéville.

Selon Michel Antoine et Jean Duron, parmi les œuvres qui nous restent de Desmarest seuls le *Te Deum* et l'*Usquequo Domine* conservés à la Bibliothèque municipale de Lyon auraient été conçus pour la cour de Lorraine, en raison de leur effectif orchestral adapté aux moyens de ce lieu, plus limités que ceux disponibles à Versailles⁶. Si nous adoptons pleinement cette hypothèse, nous devons aussi attirer l'attention sur l'usage spécifique qui a pu en être fait au concert de l'Académie de Lyon dont les forces instrumentales étaient également moindres que celles de la Chapelle royale, tout en admettant qu'il paraît peu probable qu'un musicien autre que Desmarest ait pu arranger ces œuvres.

Que peut-on savoir des circonstances de création de ces motets? Comme partout ailleurs, les occasions de chanter des *Te Deum* à la cour de Lorraine étaient fréquentes. Michel Antoine évoque toutefois un événement précis. En août 1725, Marie Leszczyńska était partie de Strasbourg pour rejoindre Fontainebleau où elle allait épouser Louis XV. Une étape était prévue à Verdun où tout était préparé pour accueillir la future reine de France. Desmarest fut invité à Verdun avec les musiciens de la cour de Lorraine pour jouer la cantate *Le couronnement de la Reine par la déesse Flore* dont il avait composé la musique sur un poème de l'abbé Marchal, chanoine de la cathédrale de Verdun⁷. Le 25 août, jour de la Saint-Louis, la reine « fut reçue et complimentée à la porte de la Ville, & conduite à la Cathedrale [...] M. l'Evêque de Verdun, à la tête des deux Chapitres de la Cathedrale & de la Collegiale, qui ne composaient qu'un seul corps, complimenta Sa Majesté, qui fut conduite sous un Dais magnifique au grand Autel, où l'on chanta le *Te Deum* en Musique, & un Motet composé exprès à l'occasion de la Fête dont le Roy porte le nom »⁸. Bien que Michel Antoine suggère que ce *Te Deum* était de la composition de Desmarest, rien ne prouve qu'il s'agisse de celui que nous publions ici.

LES MOTETS DE DESMAREST DANS LE FONDS DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE LYON

L'Académie des Beaux-Arts de Lyon (ou Académie du Concert) fut fondée en 1713. Il s'agissait d'une société musicale vouée à donner des concerts, exécutés par des amateurs aidés de quelques professionnels gagistes. Placée sous la protection du maréchal duc de Villeroy, proche de Louis XIV et gouverneur de la ville, elle le fut également, à partir de 1715, sous celle de son fils l'abbé Paul-François de Neuville de Villeroy, nommé archevêque de Lyon. Ce dernier participait lui-même aux activités de l'Académie, dirigeait les musiciens et composait (deux grands motets ont été conservés)⁹. Ce fut sans doute en raison de sa présence et de celle d'autres ecclésiastiques au sein de l'Académie que le répertoire de musique religieuse fut particulièrement en faveur. En effet, un motet était joué lors de chaque séance hebdomadaire.

5. Ces œuvres ont été éditées aux Éditions du CMBV : les motets par Jean Duron, *op. cit.*, la messe par Xavier Janot, avec la collaboration de Gérard Geay et Jean Duron, 2000, (Monumentales; V.1).

6. Voir J. Duron, *op. cit.*, p. VI : « Ces œuvres sont écrites pour un orchestre à quatre parties « à la française » [...] Ces deux pièces sont probablement les seuls vestiges de ce que Desmarest a réellement composé pour la cour du duc Léopold de Lorraine ».

7. Voir M. Antoine, *op. cit.*, p. 157-158.

8. *Suite de la Clef, ou Journal de Verdun sur les Matières du tems*, Paris, E. Ganeau, octobre 1725, p. 261-262.

9. Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932; repr. Genève, Minkoff, 1971, p. 120-128.

L'Académie se dota d'une importante bibliothèque musicale qui passait pour « la plus belle et plus complète du Royaume »¹⁰. Parmi les premiers motets entrés dans la bibliothèque et chantés au Concert de l'Académie, le *Judica Domine nocentes* de Joseph Valette de Montigny, lequel aurait été, selon Léon Vallas, maître de musique du duc Léopold de Lorraine et aurait envoyé plusieurs œuvres manuscrites à « Messieurs de l'illustre Académie de Lyon »¹¹; ceci expliquerait la présence des motets de Desmarest dans le fonds lyonnais, mais malheureusement, cette information n'a pu être confirmée¹².

L'Inventaire des motets a grand chœur/ Ordre A/ du concert de l'academie des beaux arts de la ville de Lyon déposé le 27 mai 1754¹³ recense huit motets de Desmarest:

n° 7	<i>Cum invocarem</i> (partition et 41 parties séparées)
n° 9	<i>Beati omnes</i> (partition et 45 parties séparées)
n° 29	<i>De profundis</i> (partition et 41 parties séparées)
n° 30	<i>Dominus regnavit</i> (partition et 15 parties séparées)
n° 31	<i>Lauda Jerusalem</i> (partition et 32 parties séparées)
n° 40	<i>Usquequo Domine</i> (partition et 31 parties séparées ¹⁴)
n° 110	<i>Nisi Dominus</i> (partition et 40 parties séparées)
n° 111	<i>Te Deum</i> (partition)

Seuls l'*Usquequo Domine* (n° 40) et le *Te Deum* (n° 111) sont parvenus jusqu'à nous. Par ailleurs, certains des textes des motets référencés ci-dessus (*Cum invocarem*, *Dominus regnavit*, *Nisi Dominus*, *Beati omnes*, *De profundis*, *Lauda Jerusalem*) ont fait l'objet d'une composition que nous possédons grâce à une ou deux sources¹⁵. Cependant, en l'absence des sources musicales qui faisaient partie de la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts, nous ne pouvons savoir s'il s'agit des mêmes pièces, d'arrangements (comme c'est a priori le cas pour l'*Usquequo Domine*) ou de compositions totalement différentes (tel le *Te Deum*). La présence générale de parties séparées témoigne toutefois que ces pièces ont été exécutées à Lyon.

D'après les numéros d'inventaire notés devant chaque titre, nous remarquons que les motets ne sont pas rangés dans une succession immédiate. Or, selon Léon Vallas, les œuvres étaient classées « dans l'ordre qu'elles ont été acquises par l'Académie¹⁶ ». Un document précis sur le travail de copie semble toutefois contredire cette assertion, puisque les deux motets qui y sont mentionnés (*Cum invocarem* et *Usquequo Domine*), l'un à la suite de l'autre, se trouvent en revanche très distants (n° 7 et 40) dans l'inventaire. Même si pour *Usquequo Domine*, le premier document ne précise pas le nom du compositeur, il semble logique de lui attribuer. En effet, le 16 novembre 1718, Étienne-Simon Lestoublon, copiste, signa un reçu à la suite du « Memoire de la musique qu'[il a] notez Pour M.rs de l'academie des beaux arts » dans lequel on trouve :

« Pour le motet Cum invocarem de Mr Demarest
6 f.1 lt 12 s 6 d
8 f. de papier réglé....4 s
Pour le motet Usquequo Domine
5 f.1 lt 5 s
6 f. de papier réglé....4 s »

10. Léon Vallas, *La musique à Lyon au dix-huitième siècle*, Lyon, Éditions de la Revue Musicale de Lyon, 1908, p. 149.

11. L. Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, op. cit., p. 128.

12. Ainsi que me l'a indiqué Benoît Michel, que je remercie ici. Par ailleurs, Desmarest fut joué à plusieurs reprises à l'Opéra de Lyon dirigé par Jean-Pierre Leguay et certains de ses livrets furent édités par le libraire Almaury qui détenait le privilège de l'impression des livrets d'opéra. En 1696, celui-ci publia les textes des *Amours de Momus* (Joseph-François Duché de Vancy) et de *Didon* (Élisabeth Gillot de Saintonge). En 1712, on représenta *Iphigénie en Tauride* (reprise en 1714) et le livret fut édité l'année suivante, date à laquelle fut créée l'Académie des Beaux-Arts. Le 27 septembre 1729, on donna encore l'*Idylle sur la naissance de Monseigneur le Dauphin* (le livret du cardinal de Fleury fut publié à cette occasion), puis *Vénus & Adonis* en 1739 et *Iphigénie en Tauride* en février 1750.

13. F-LYam/ GG 156, CLXX 333-354.

14. Comme pour tous les autres motets, ces parties sont perdues.

15. Voir Jean Mongrédien [éd.], *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)*, München; New York; London; Paris, Saur, 1984, p. 77-80. Comme l'unique source du *Domine ne in furore* du même Desmarest, celle du *Lauda Jerusalem* porte les noms de chanteurs de la Chapelle royale; il est cependant difficile de préciser si ceux-ci se rapportent à la création ou à une exécution postérieure. Voir J. Duron, op. cit., p. XVIII-XX.

16. L. Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*, op. cit., p. 112.

Signalons enfin que dans les années 1730-1750, un marchand de musique de Montpellier du nom de Pujolas avait dans son magasin de musique, situé place de l'Intendance, cinq motets de Desmarest: *Cum invocarem*, *Beati omnes qui timent*, « son grand » *De profundis*, *Lauda Jerusalem* et *Usquequo Domine*¹⁷. Ces sources sont aujourd'hui perdues, mais il est intéressant de noter que tous ces titres se trouvent dans l'inventaire de Lyon; il est donc possible qu'il s'agisse des mêmes œuvres. Quoi qu'il en soit, nous pouvons mesurer la diffusion de l'œuvre sacrée de Desmarest hors de Lorraine et de Versailles.

LE *TE DEUM* (DIT « DE LYON »)

Description de la source

Te Deum. / Motet à Grand Chœur / à 4. / avec des trompettes, ou hautbois. / par M.^r Desmarests. / A n.° iii.

partition, ms (s.d.), 227 x 290 mm, 45 p. (+ 3 p. réglées non numérotées)
F-LYm/ Rés FM 129 960

cat. GM¹⁸/ 589
titre pris sur l'étiquette collée sur la couverture

Desmarest a mis deux fois en musique le texte du *Te Deum*. Le premier¹⁹, dit « de Paris », à deux chœurs (avec un verset à trois chœurs), solistes pour les récits et cinq parties instrumentales, fut créé le 3 février 1687 par les effectifs importants de la Musique du roi pour la guérison de Louis XIV²⁰. Dans son second *Te Deum*, que nous éditons ici, Desmarest, bien qu'ayant fait œuvre nouvelle, a néanmoins repris quelques éléments de sa première composition, comme la thématique du verset « Tu ad liberandum » ou les premières mesures du « Miserere nostri ».

Ce second *Te Deum* est destiné à cinq solistes (deux dessus, haute-contre, taille et basse), un chœur à quatre voix (dessus parfois divisés, haute-contre, taille et basse) et un orchestre également à quatre parties où les cordes sont enrichies dans certains mouvements de flûtes, de hautbois et de bassons, de trompettes et de timbales. La basse continue n'est pas chiffrée.

Lacunes et incohérences

Copiée par une main anonyme, la source n'est pas sans poser un certain nombre de questions, toutes concentrées dans le premier numéro « Te Deum laudamus »²¹, précédé d'un prélude instrumental. Les plus importantes concernent précisément ce prélude, pour lequel la partition s'avère lacunaire. La structure ressemble de très près à celle des préludes que l'on trouve par exemple dans les *Te Deum* de l'époque (Charpentier, Lalande...), à savoir une forme en rondeau avec refrain (plus ou moins varié) et couplets; dans ce *Te Deum* de Desmarest cependant, les périodes présentent des irrégularités parfois absurdes et, si les couplets semblent cohérents, le refrain (A) subit quant à lui d'importantes variations (A', A'', A''') à chaque présentation. L'ensemble révèle une structure générale déséquilibrée, dès l'enchaînement initial des refrains A et A' :

A	mes. 1-7	(7 mesures)
A'	mes. 8-19	(12 mesures)
B	mes. 19-24	(5 mesures)
A''	mes. 24-34	(10 mesures)
C	mes. 34-42	(8 mesures)
A'''	mes. 43-50	(8 mesures)

17. *Liste des Motets à grand chœur dont on peut fournir les partitions*, manuscrit, F-MOa/ C 8144; reproduit dans Henri Vidal, « Le Grand Motet aux États de Languedoc. Note sur la vie musicale à Montpellier au XVII^e siècle », « *Recherches* » sur la *Musique française classique*, XXVI (1988-1990), p. 225-228.

18. J. Mongrédien [éd.], *Catalogue thématique des sources du grand motet français*, op. cit.

19. F-Pn/ Rés Vma 573 (1) [cat. GM/ 588].

20. Voir *Mercurie galant*, février 1687, p. 153-155 et M. Antoine, op. cit., p. 187-188.

21. L'ensemble de la section problématique de ce premier numéro a été intégralement reproduit dans le présent volume; voir FAC-SIMILÉS, p. XXXI-XXXVI.

Nous présentons ci-dessous la ligne de dessus des trois refrains disposée de façon à montrer les éléments mélodiques communs et leur organisation.

A



A'



14



A''



32



A'''



L'instrumentation et l'écriture de l'orchestre comportent des variantes tout aussi étranges dans les différentes interventions du refrain (A, A', A'', A'''). En voici le descriptif:

- A à quatre parties: « Tous les instrumens » (dessus, hautes-contre, tailles) et « Basse continue ». Les parties de trompettes et de timbales sont absentes hormis aux mesures 6 et 7 où sur la partie de dessus apparaît une cellule cadentielle différente, avec la mention « trompettes ».
- A' à deux parties: « hautbois seul, ou trompettes » pour le dessus et « Bassons, ou tymbales » pour la basse, avec des silences dans les parties intermédiaires.
- A'' à deux parties, comme la précédente, pour « trompette »²² et « tymbales ».
- A''' retour à un effectif à quatre parties, avec « tous » pour les dessus et « toutes les Basses » pour les basses.

Ici encore, plusieurs anomalies se dégagent. En premier lieu, celles affectant les sections pour une partie de trompettes et une partie de timbales dont il est difficile de trouver un exemple dans la musique française de cette époque²³. Par ailleurs, dans tout le reste du *Te Deum*, l'orchestre est au complet lorsque ces instruments interviennent de nouveau. On peut alors supposer que le copiste a travaillé à partir de parties séparées qu'il n'a pas pu ou su interpréter d'une manière correcte, notamment en dissociant les parties d'orchestre et les parties de trompettes et de timbales au lieu de les superposer. Enfin, on notera dans la section A'', *a priori* prévue pour la trompette, un *si* peu probable quant aux possibilités de l'instrument naturel.

L'instrumentation notée des couplets à quatre parties n'est pas non plus exempte d'irrégularité qui procéderait encore de la maladresse du copiste; ainsi, on trouve « tous » pour la partie de dessus et pour la partie de basse dans le premier couplet (B), « Violons » pour la partie de dessus et « Basses » pour la partie de basse dans le second couplet (C). Cette formule est sans doute valable aussi pour le premier couplet, c'est-à-dire le recours à l'orchestre à cordes seul.

22. Le singulier pour la « trompette » n'est, à notre avis, pas significatif; on trouve les marques des deux genres dans l'ensemble de la partition.

23. Les silences dans les parties intermédiaires ne doivent pas nous abuser. Dans l'*Usquequo Domine*, nous avons la preuve que le copiste a fait une erreur: il a oublié de copier la partie de basse continue qu'il ne note qu'à la mesure 281, correspondant au début d'un système. Les mesures précédentes portent des silences. Voir FAC-SIMILÉ, p. XXXVIII.

La section A' propose une alternative entre le « hautbois seul » et les trompettes d'une part, les bassons et les timbales d'autre part. Or, on remarque que plus loin dans la pièce, dans le verset « Et rege eos » (mes. 709 et suivantes), les hautbois et les bassons sont de nouveau requis, mais doublent cette fois, logiquement, respectivement les parties de dessus de violons et de basse continue, alors que les trompettes et les timbales ont leur partie propre. Dans le prélude, il semble que là encore, il y ait eu de la part du copiste une mauvaise lecture des parties séparées qu'il avait à sa disposition, car les parties spécifiques pour hautbois et bassons n'ont pas grand sens. Certaines incohérences dans les parties instrumentales s'étendent aussi au premier chœur, comme nous le verrons ci-dessous.

Propositions de restitution

Face à cet état problématique de la source, il apparaît nécessaire à l'éditeur scientifique d'intervenir²⁴. Trois options peuvent être choisies. La première consisterait à laisser le prélude tel que la source nous l'a transmis, sans modification (voir FAC-SIMILÉS, p. XXXI-XXXIII, pour l'état original). Une deuxième serait de conserver la structure transmise par la source en complétant les parties manquantes. La troisième enfin proposerait une réorganisation complète de la structure, avec restitution des parties lacunaires; c'est cette dernière option que nous avons choisie, en prenant en compte les éléments suivants (les numéros de mesures renvoient à l'état original) :

- le premier refrain (A) ne présente pas la structure traditionnelle qui consiste en une suspension à la dominante, puis conclusion à la tonique. On peut en revanche observer cette disposition dans la section A', avec une parfaite similitude des mesures 1-3 de A pour les cordes et des mesures 8-10 de A' pour les trompettes, mesures qu'il est donc possible de superposer. La fin de A a ensuite été conservée, moyennant une légère adaptation rythmique des cordes pour le tuilage avec le 1^{er} couplet, quant à lui conservé à l'identique.
- dans le second refrain (donc la section A'' de l'état original), on remarque que la mélodie tourne sur elle-même, avec notamment deux cadences semblables consécutives, ce qui laisse supposer une confusion du copiste dans l'établissement de son texte. Nous avons donc pris le parti de supprimer ces redondances en effectuant les coupures suivantes : mes. 27.2-28.1, 29.2-32.1. Le second couplet est inchangé.
- dans le dernier refrain, il est encore possible de superposer les mesures 47-50 de l'orchestre aux mesures 16-19 des trompettes et des timbales. Toutes ces modifications ont également entraîné une recomposition, selon les sections, des parties intermédiaires, de la basse continue et de la partie de timbales, en prenant pour modèles les éléments existants dans les sections similaires.

On obtient ainsi une structure plus cohérente et équilibrée, qu'il est possible de résumer ainsi :

- A (1^{er} refrain) restructuration à partir des éléments de l'état donné dans la source (ancien A A') :
 - 1^{re} cellule (jusqu'à l'arrêt à la dominante) = 1^{re} cellule de l'ancien A', avec recomposition partielle des parties intermédiaires (haute-contre et taille de violon) et de timbales d'après des éléments repris de A''
 - 2^{de} cellule = 2^{de} cellule de l'ancien A, avec proposition de recomposition de la partie de timbales
- B (1^{er} couplet) tel que dans la source
- A' (2^e refrain) restructuration avec coupures des mesures redondantes, recomposition des parties intermédiaires d'orchestre, de la basse continue
- C (2nd couplet) tel que dans la source

²⁴. Je tiens à remercier Thomas Leconte, Jean Duron et Gérard Geay pour leur aide.

A" (3^e refrain) tel que dans la source quant à la structure générale, avec adaptation des parties de basse continue et de timbales d'après les éléments identiques de l'ancien A' (1^{re} cellule pour la basse continue, 2^{de} cellule pour les timbales)

Deux autres problèmes, moindres, subsistent dans le premier chœur. À la fin de la p. 5 du manuscrit tout d'abord, où le guidon de la partie de dessus de violon annonce un *ré*, alors que la première note de la p. 6 est un *sol* (cf. FAC-SIMILÉS, p. XXXV-XXXVI ; mes. 72 et suivantes de notre édition). Cette erreur provient sans doute d'une interversion des parties de dessus de violon et de trompette pour cette dernière mesure de la p. 5 ; en inversant les deux parties, chacune retrouve sa cohérence : contrepartie pour la trompette et doublure du dessus du chœur au dessus de violon, par ailleurs stricte depuis le début du chœur ; le *ré* indiqué par le guidon paraît donc logique comme arrivée de la partie de trompette ainsi rétablie. Une dernière erreur pourrait confirmer l'hypothèse d'une confusion du copiste lors de la répartition des parties de dessus de violon et de trompette : deux mesures avant l'erreur précédemment citée, les mouvements mélodiques des deux parties ne peuvent coexister ; nous avons pris le parti de modifier simplement le second groupe de croches de la partie de trompette, afin d'obtenir un mouvement parallèle de tierces avec le dessus de violon, plus logique, par ailleurs très fréquent dans l'ensemble de l'œuvre.

Une autre question posée par cette source du *Te Deum* concerne les secondes augmentées mélodiques que l'on trouve à plusieurs endroits²⁵, à chacun desquels l'une des notes du mouvement mélodique se trouve altérée. On pourrait uniformément penser à de nouvelles erreurs du copiste. Le mouvement « *Fiat misericordia tua* » montre cependant l'emploi délibéré de cet intervalle mélodique : à la mesure 899, la copie indique clairement une seconde augmentée *si ♯-la ♮* (i.e. *si ♯-la ♮*) à la basse continue, soit au second énoncé du motif obstiné ; lors des redites de cette ligne, le *la* ne porte aucune altération. Nous avons choisi de nous conformer à la seconde notation de la section et d'ajouter un bémol de précaution par la suite. L'emploi de cet intervalle mélodique augmenté s'impose encore à la mesure 598 (dessus de violon, basses vocales et de l'orchestre) où, placé sur le mot « sanguine », il révèle peut-être quelque intention expressive.

Les autres passages problématiques sont quant à eux sujets à discussion. La mesure 536 nous paraît à ce titre significative : le mouvement descendant *sol ♯-fa* naturel de la flûte paraît d'autant plus possible que l'on retrouve un dessin similaire aux mesures 629, 641 et 665 ; l'enchaînement ascendant de la basse *mi-fa* naturel-*sol ♯* est en revanche improbable et oblige à rétablir le *fa ♯*. La fausse relation générée par mouvement contraire entre le *fa* naturel de la flûte et la note altérée de la basse est d'un bel effet ; cette figure contrapuntique est par ailleurs volontiers employée par Desmarest lui-même et certains de ses contemporains (Marc-Antoine Charpentier par exemple).

L'oubli du copiste paraît encore manifeste dans les broderies harmoniques des mesures 497, 509 et 517, ou encore dans les « coulés » de la mesure 112 : le mouvement *sol ♯-fa* naturel est en effet peu probable sur les syllabes faibles « -bili » (« incessabili »).

LE MOTET *USQUEQUO DOMINE* (VERSION DITE « DE LYON »)

Description de la source

Usquequo Domine, Motet à grand Chœur de M. Desmarests a 5.
partition, ms [1718], 220 x 300 mm, 69 p.
F-LYm/ Rés FM 129 959

cat. GM/ 591
titre pris au départ
titre identique sur l'étiquette ajoutée sur la couverture, avec en plus : «... n° 40 »
copie d'une autre main que le *Te Deum*

25. Principalement aux mesures 112, 497, 509, 517, 528, 536, 556, 562, 598, 604, 629, 641 et 665.

Ce manuscrit semble avoir été établi par Étienne-Simon Lestoublon, violoniste et copiste de l'Académie de musique de Lyon²⁶. Nous avons signalé plus haut le reçu signé de ce dernier, qui permet de dater cette copie de 1718.

Comme pour le *Te Deum*, il nous reste deux compositions utilisant le psaume 12. Mais cette fois, il s'agit d'œuvres très proches. Une première version (A), conservée au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France²⁷, est une copie datée de Philidor dont le titre est: « Usquequo Domine/ mis en musique/ par M.* Desmarets/ l'an 1708 ». Étant donné l'arrivée en Lorraine de Desmarest en 1707, il apparaît que la première version du motet est sans doute celle-ci. Le musicien aurait ensuite repris sa version de 1708, par endroits à l'identique, en d'autres en remaniant ou en recomposant certains mouvements, et surtout en réduisant l'orchestre à quatre parties au lieu des cinq initiales.

Cette version lyonnaise de l'*Usquequo Domine*, légèrement plus courte que la première (688 mesures au lieu de 703), rassemble quatre solistes (dessus, haute-contre, basse-taille et basse) au lieu de trois (dessus, haute-contre et basse) dans la version de Paris. Le chœur est à cinq voix (dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse) dans les deux versions. La basse continue ne porte aucun chiffre (comme dans le *Te Deum*), contrairement à la version de Paris.

Comparaison de la version de Lyon avec la version de Paris

Le texte du psaume 12 compte six versets qui constituent aussi les mouvements musicaux dans les deux versions. Excepté les versets 1 et 2, tous les autres s'enchaînent sans interruption.

1^{er} verset, « Usquequo Domine » :

Version A (Paris)	Version B (Lyon)
<i>Simphonie</i>	<i>Simphonie</i>
<i>Récit</i> (basse), <i>Chœur</i>	<i>Duo</i> (basse-taille et basse)
162 mesures	70 mesures

La symphonie d'entrée est identique et la thématique qui y est exposée puis développée dans le verset est la même dans les deux versions. Ce qui est dévolu au récit de basse dans A est distribué dans B entre les deux voix lorsqu'elles ne chantent pas ensemble (ainsi, à la mesure 37 où la voix de basse-taille relaie celle de la basse). À la mesure 42, alors que le chœur entre dans la version A, les deux solistes poursuivent leur duo dans B, dans un développement complètement différent.

2^e verset, « Quamdiu ponam consilia » :

Version A	Version B
<i>Récit</i> (dessus)	<i>Trio</i> (dessus, haute-contre, basse)
deux « flûtes allemandes », bc	deux flûtes, violons en basse (pas de bc)
75 mesures	61 mesures

Ce verset est le seul qui soit totalement différent dans les deux versions, tant par l'effectif vocal et instrumental que par le matériau thématique. Seul le recours aux flûtes (précisées « allemandes » dans A) a été conservé.

3^e verset, « Usquequo exaltabitur » :

Version A	Version B
<i>Chœur</i>	<i>Chœur</i>
119 mesures	119 mesures

26. Voir Pierre Guillot, *Patrimoine des bibliothèques de France, vol. I, Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque Musicale de Lyon*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1985, p. 29. La comparaison de la graphie de la partition et celle du mémoire que nous avons cité plus haut confirme cette identification.

27. F-Pc/ Rés F 931. Ce motet a été édité par J. Duron, *op. cit.*

Dans la version A, une 3^e partie autonome réservée aux flûtes s'ajoute aux deux parties de dessus de violon, divisés pour suivre la division des dessus vocaux ; la version B se contente de deux parties de dessus instrumentaux : le 1^{er} dessus est, à quelques infimes variantes près, identique à la partie autonome de flûtes de A, tandis que le 2nd dessus suit strictement le 2nd dessus vocal ; le 1^{er} dessus vocal n'est donc jamais doublé. Aux mesures 196-200 et 241, une annotation du copiste (« 2^e dessus », mes. 196) invite à intervertir les deux parties de dessus vocaux, qui sont ainsi disposés de la même manière que dans A.

4^e verset, « Illumina oculos meos » :

Version A
Récit (haute-contre)
131 mesures

Version B
Récit (haute-contre)
131 mesures

Seules de petites variantes apparaissent, comme à la mesure 311 (version B) où le chromatisme *si* \flat - *si* \natural de la basse continue de A n'est pas reproduit dans B, ou à la mesure 332 où un *fa* naturel (taille de violon) est noté en place d'un *fa* \sharp dans A. Plus importante est l'absence d'accompagnement orchestral aux mesures 366-369 dans B (*i.e.* mes. 444-447 de A).

5^e verset, « Qui tribulant me » :

Version A
Récit (dessus)
56 mesures

Version B
Récit (dessus)
119 mesures

Ce mouvement, globalement identique (à quelques variantes ornementales près) dans sa première partie (jusqu'à la mesure 417 de B) est, par la suite, beaucoup plus développé dans B, avec des passages modulants (*si* mineur, *mi* mineur, *sol* majeur).

6^e verset, « Exultabit cor meum » :

Version A
Récit (dessus), Chœur
174 mesures

Version B
Récit (dessus), Chœur
174 mesures

Dans le récit accompagné de l'orchestre, l'instrumentation de B laisse le choix entre les flûtes et les hautbois (flûtes seules dans A). Aux mesures 599-605, 615-621 de A (*i.e.* mes. 584-589, 599-604 de B), on retrouve les mêmes divisions instrumentales que dans le 3^e verset. On observe aussi des variantes de détail entre les deux versions : partie de dessus de violon dans B (mes. 583-584) absente de A, inversion de la mélodie aux parties de violons et de flûtes (blanche pointée de la mesure 615 de B), changement de rythme à la taille de violon (mes. 656 de B), blanche à la basse continue (mes. 684 de B) au lieu d'un silence dans A (mes. 700). À plusieurs endroits, la partie de taille de violon est fautive dans B et a été restituée d'après les parties de taille et de quinte de la version A.

Si l'on compare enfin l'orchestre des deux versions, la nécessité de remplacer les trois parties intermédiaires (haute-contre, taille et quinte) de A par seulement deux (haute-contre et taille) dans B a conduit à l'élaboration de nouvelles lignes puisant généralement leur matériau dans les premières. Dans la *Symphonie* d'entrée par exemple, les parties de haute-contre et de taille sont, à l'exception de la première mesure, rigoureusement les mêmes dans les deux versions. Dans le n° 3, les parties de haute-contre et de taille de B sont quasiment identiques à celles, respectivement, de taille et de quinte de A. Dans le n° 4, la partie de haute-contre est la même dans A et B. Il en va également ainsi dans le n° 6 où, en outre, la taille de B reprend la quinte de A. En l'absence d'une étude musicale systématique du fonds du Concert de Lyon, il est cependant difficile de tirer des conclusions de ces observations, d'autant que nous ne pouvons affirmer s'il s'agit d'une version due à Desmarest ou si elle a été adaptée aux besoins du Concert, par une autre main.

PRINCIPES ÉDITORIAUX

Cette édition s'appuie sur les sources décrites plus haut. De manière générale, toutes les modifications par rapport à ces sources, dans le texte et la musique, sont signalées entre crochets : [] ou, lorsque ces fragments sont plus longs : [(1)]. Ces signes indiquent l'existence d'une note dans les notes critiques 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 : [(1)].

Comme dans les précédents volumes de cette collection, nous avons choisi de normaliser certains usages anciens :

- 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 :
 - . les dessus instrumentaux en sol¹ sont notés en sol²
 - . les hautes-contre de violon en ut¹ sont notées en ut³
 - . les tailles de violon en ut² sont notées en ut³
 - . les basses instrumentales (basses de violon, bassons) en fa⁴ restent en fa⁴

 - . les dessus vocaux en sol² restent en sol²
 - . les hautes-contre vocales en ut³ sont notées en sol² octaviée
 - . les tailles vocales en ut⁴ sont notées en sol² octaviée
 - . les basses-tailles vocales en fa³ sont notées en fa⁴
 - . les basses vocales en fa⁴ restent en fa⁴

 - . la basse continue qui apparaît tantôt en fa⁴, tantôt en ut¹, en ut³ ou en ut⁴, est transcrite respectivement en fa⁴ ou ut³.
- les armures anciennes ont été conservées.
- 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 les deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarré. D'autre part, les altérations anciennes étant répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération signifiant le retour au statut primitif de la note), nous avons substitué à ce système les conventions communément utilisées aujourd'hui, selon lesquelles l'altération accidentelle est valable pour la mesure entière ; les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères. Les altérations manifestement oubliées par le copiste ont été restituées en petit caractère. Lorsque plusieurs choix sont possibles, l'altération figure en petits caractères au-dessus de la note, à titre de proposition.
- les liaisons ajoutées sont notées en pointillés.
- les indications de mouvement ou de caractère, souvent abrégées, ont été restituées.
- le texte latin et sa ponctuation ont été normalisés.

Catherine Cessac