

*Patrimoine*

*Musical*

*Français*

ÉDITION CRITIQUE

*Pierre Robert*

---

MOTETS MANUSCRITS

---

monumentales  
VI. 1

*cmv*  
éditions

*Patrimoine  
Musical  
Français*

*Pierre Robert*

---

MOTETS MANUSCRITS

---

Édition de Thomas Leconte

Le Centre de musique baroque de Versailles  
est subventionné par  
le Ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction générale de la création artistique),  
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,  
le Conseil régional d'Île-de-France,  
le Conseil général des Yvelines  
et la Ville de Versailles

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

© 2015 – Éditions du Centre de musique baroque de Versailles  
CMBV 059 – ISMN 979-0-707034-59-0  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés  
Dépôt légal : juillet 2015

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

AVANT-PROPOS .....	V
FOREWORD .....	VI
INTRODUCTION .....	VII
Les Motets des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires.....	VII
La collection musicale des Petits-Pères .....	VIII
Les motets de Pierre Robert dans le recueil de Notre-Dame-des-Victoires.....	XII
Notes pour l'interprétation .....	XIV
Les Élévations pour la Chapelle du roi.....	XIX
Le corpus d' « élévations » de Pierre Robert.....	XXI
Les textes littéraires.....	XXII
Les sources musicales des élévations de Pierre Robert.....	XXVII
Comparaison des sources.....	XXXVI
Notes pour l'interprétation .....	XLVIII
Principes généraux d'édition .....	LVI
INTRODUCTION (English translation) .....	LIX
The Motets of the Petits-Pères of Notre-Dame-des-Victoires .....	LIX
The music collection of the Petits-Pères .....	LX
The motets by Pierre Robert in the Recueil de Notre-Dame-des-Victoires .....	LXIV
Notes for performance .....	LXVI
The <i>Élévations</i> for the Royal Chapel .....	LXXI
The corpus of <i>élévations</i> by Pierre Robert .....	LXXIII
The literary texts.....	LXXIII
Musical sources of Pierre Robert's <i>élévations</i> .....	LXXIX
Comparison of the sources .....	LXXXVII
Notes for performance .....	XCIX
General editorial principles .....	CVI
TEXTES & TRADUCTIONS / <i>TEXTS &amp; TRANSLATIONS</i> .....	CIX
FAC-SIMILÉS / <i>FACSIMILES</i> .....	CXVII
MOTETS DES PETITS-PÈRES DE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES.....	1
<i>Tristis est anima mea</i> (à 8, en 2 chœurs/ <i>8v., in two choirs</i> ) .....	3
<i>Regina cæli lætare</i> (1 <sup>re</sup> version, à 8, en 2 chœurs/ <i>8v., in two choirs</i> ) .....	11
<i>Regina cæli lætare</i> (2 <sup>de</sup> version, à 5 et violon [ <i>&amp; bc</i> ]/ <i>5v. with violin [<i>&amp; bc</i>]</i> ) .....	19

ÉLÉVATIONS POUR LA CHAPELLE DU ROI .....	27
Motets à 2 voix et basse continue/ <i>Motets for two voices and continuo</i> .....	
<i>Amarit eum Dominus</i> (D, Hc, bc) .....	29
<i>O flamma quæ semper lucet</i> (2 Hc, bc) .....	33
<i>Sancti spiritus</i> (2 Hc, bc) .....	41
<i>Domine quinque talenta</i> (Hc, T, bc) .....	45
<i>Euge serve bone</i> (Hc, T, bc) .....	47
Motets à 3 et 4 voix et basse continue/ <i>Motets for 3 and 4 voices and continuo</i> .....	
<i>Transfige dulcissime Jesu</i> (D, T, Bt, bc) .....	51
<i>Memorare dulcissime Jesu</i> (D, T, Bt, bc) .....	57
<i>Splendor æternæ gloriæ</i> (Hc, T, B, bc) .....	65
<i>Et valde mane</i> (D, Hc, T, Bt, bc) .....	75
Motets avec symphonie/ <i>Motets with symphonie</i> .....	
<i>Descende cælitus</i> (Bt, 2 violons/ <i>violins</i> , bc) .....	83
<i>Adoro te devote</i> (D, Bd, Bt, 2 violons/ <i>violins</i> , bc) .....	89
NOTES CRITIQUES / <i>CRITICAL COMMENTARY</i> .....	105
ANNEXES / <i>APPENDICES</i> .....	123

# Introduction

Ce premier volume de l'édition complète de l'œuvre de Pierre Robert publiée par le Centre de musique baroque de Versailles, réunit toutes les pièces qui nous sont parvenues sous forme manuscrite, en marge de ses *Motets pour la Chapelle du roy*, recueil de vingt-quatre motets imprimé « par exprés Commandement de Sa Majesté » en dix-neuf parties séparées par Christophe Ballard en 1684. Mis à part ce recueil, qui constitue la part la plus connue de son œuvre, la musique de Robert ne fut semble-t-il jamais imprimée, à l'exception de trois courtes hymnes liturgiques en plain-chant, composées sur des textes de Jean Santeul et insérées dans les éditions de 1689 et 1698 des hymnes du chanoine-poète, ainsi que, selon Titon du Tillet<sup>1</sup>, des « Pièces de Symphonies en partition », semble-t-il imprimées, comme les *Motets pour la Chapelle du roy*, en 1684 par ordre du roi, mais aujourd'hui perdues. D'importantes sources manuscrites, provenant de collections musicales importantes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, complètent cependant notre connaissance de l'activité d'un compositeur qui, avant de diriger durant vingt ans la Musique de la Chapelle de Louis XIV de 1663 à 1683, jouissait déjà d'une belle notoriété et dirigea les maîtrises de trois des principales cathédrales du royaume : Senlis, Chartres et Paris.

Témoins des deux « époques » de la carrière du compositeur, les œuvres réunies ici sont de natures et d'esthétiques différentes, deux « manières » abordées dans ce volume dans deux sections distinctes. La première est constituée de trois motets maîtrisiens ou de chapelle, écrits dans un contrepoint de style ancien, et proviennent de la collection musicale du couvent parisien des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires ; ces œuvres se rattachent à l'activité du maître de musique des cathédrales de Senlis, Chartres, Notre-Dame (1643-1662), première phase de la carrière de Robert, dont ce sont les seuls vestiges musicaux. La seconde section, la plus importante, rassemble les onze « élévations » qui nous sont parvenues du répertoire de petits motets élaboré par le compositeur pour la Chapelle du roi, dont il fut sous-maître durant la seconde moitié de sa carrière, de 1663 et 1683 ; ces œuvres témoignent de sa maîtrise d'un style plus concertant, qu'il s'est approprié dans un langage musical qui synthétise de manière singulière la grande tradition contrapuntique et une étonnante modernité.

## LES MOTETS DES PETITS-PÈRES DE NOTRE-DAME-DES VICTOIRES (1<sup>RE</sup> ÉPOQUE, 1643-1662)

Cette première section réunit les seuls exemples conservés du style pratiqué par Pierre Robert durant la première moitié de sa carrière, lorsqu'il fut maître de musique de trois des plus importantes cathédrales du royaume : Senlis, Chartres et Paris. Composés dans un contrepoint hérité de la fin de la Renaissance, ces motets de chapelle reflètent en même temps les pratiques qui conditionnèrent l'évolution même de ce style contrapuntique ancien au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces seuls vestiges d'une production que l'on peut aisément supposer bien plus vaste consistent en deux motets, dont l'un d'eux nous est parvenu en deux versions sensiblement différentes par leur effectif :

- *Tristis est anima mea* (répons de la semaine sainte), à 8 voix en deux chœurs ;
- *Regina caeli laetare* (antienne à la Vierge), à 8 voix en deux chœurs (1<sup>re</sup> version), et à 5 voix et violon (2<sup>de</sup> version).

Tous font partie d'une collection de musique religieuse provenant du couvent parisien des Augustins déchaussés (ou Petits-Pères) de Notre-Dame-des-Victoires, aujourd'hui conservée en deux volumes au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn [Mss])<sup>2</sup>. Aucun élément ne permet de rattacher précisément ces œuvres à telle ou telle cathédrale où Robert œuvra entre 1643 et 1662 : Senlis (1643-1650 et 1652-1653), Chartres (1650-1652) ou

1. Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste Coignard fils, 1732, p. 392 ; *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand*, éd. Marie-Françoise Quignard, Paris, Gallimard (« Le Promeneur »), 1991, p. 55.  
2. Cette collection a déjà fait l'objet d'une étude détaillée, que nous nous proposons ici de compléter : voir John Burke, « Sacred Music at Notre-Dame-des-Victoires under Mazarin and Louis XIV », « *Recherches sur la Musique française classique*, XX (1981), p. 19-44.

Paris (1653-1662). On penchera néanmoins vers la troisième période, en raison de la chronologie générale du corpus de musique religieuse de Notre-Dame-des-Victoires, et surtout des liens que l'on peut établir entre le couvent et Notre-Dame de Paris, comme on le verra plus loin. On ne peut enfin tout à fait exclure pour ces œuvres une date légèrement postérieure à 1662, Robert ayant pu pratiquer ce style de chapelle encore quelque temps après son départ de Notre-Dame, et ce malgré ses nouvelles fonctions à la Chapelle du roi où se mettait en place un style résolument différent, dont témoignent ses motets à grand chœur imprimés (*Motets pour la Chapelle du roi*, Paris, Christophe Ballard, 1684) ainsi que ses « élévations » manuscrites, publiées dans la deuxième section de ce volume.

#### LA COLLECTION MUSICALE DES PETITS-PÈRES

Constitués de feuillets réunis et reliés dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, les deux recueils factices F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16830-16831, de 180 et 178 feuillets respectivement, rassemblent des pièces de musique instrumentale et vocale, profane et religieuse, de compositeurs français et italiens dont les dates d'activité s'étendent du second tiers du XVII<sup>e</sup> au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rares vestiges musicaux identifiés provenant du couvent parisien des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires<sup>4</sup>, ils témoignent de la musique de qualité qui s'y jouait et chantait.

La musique religieuse, majoritaire<sup>5</sup>, y est représentée par des œuvres (motets pour le Saint-Sacrement, à la Vierge, antiennes, psaumes de vêpres, fragments de messes, etc.), pour certaines fragmentaires, de Guillaume Bouzignac (ca 1587-ca 1665), Catine (?), Ferdinand – probablement Ferdinand de Fleurance, ca 1620-après 1672 (voir plus loin, p. x-xi) –, Pierre Robert (ca 1622-1699), Jean Veillot (ca 1600-1662), Giovanni Bassani (1647-1716), Giacomo Carissimi (1605-1674), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Paolo Lorenzani (1640-1713)<sup>6</sup>, Alessandro Melani (1639-1703) et Alessandro Stradella (1639-1682) pour le milieu et second tiers du XVII<sup>e</sup> siècle; de Nicolas Bernier (1665-1734), André Campra (1660-1744) et Jean-François Lalouette<sup>7</sup> (1651-1728) pour la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle; quelques pièces restent anonymes<sup>8</sup>. Les œuvres convoquent des effectifs divers, depuis une voix et basse continue jusqu'à un dispositif imposant de 8 voix en deux chœurs; plusieurs pièces sont avec instruments et/ou basse continue. Excepté pour les quelques motets de Bernier, Campra et Lalouette, plus tardifs, le corpus de musique religieuse concerne ainsi une période allant de la fin du règne de Louis XIII à la première partie du règne personnel de Louis XIV (1640-1680), qui correspond à l'âge d'or du couvent des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires. Situé près de l'actuelle place des Victoires à Paris, fondé le 9 décembre 1629 par Louis XIII en souvenir de ses victoires sur les protestants, celui-ci fut durant le XVII<sup>e</sup> siècle un haut lieu du patronage royal. Sa notoriété s'accrut en 1637 lorsque l'un des religieux prétendit avoir été avisé par la Vierge de la naissance prochaine d'un dauphin (le futur Louis XIV). Dès lors, le couvent accueillit régulièrement les souverains (notamment Anne d'Autriche) et la cour, et bénéficia d'une faveur royale particulière avant une désaffection progressive à partir des années 1670<sup>9</sup>.

Ce recueil était probablement conservé dans la riche bibliothèque du couvent<sup>10</sup>. On n'en trouve pas de trace explicite dans les états conservés des collections<sup>11</sup>, mais il se trouve mentionné

3. À la page de garde de chaque volume : « 27 octobre 1869 ».

4. Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France conserve des exemplaires d'éditions (Paris, Christophe Ballard) d'œuvres de Jean-Baptiste Lully donnés à la bibliothèque du couvent par la veuve du compositeur, inhumé dans l'église Notre-Dame-des-Victoires.

5. La musique profane, dont l'étude est hors de propos ici, provient essentiellement d'opéras de Lully, Collasse, Campra, et de recueils d'airs sérieux et à boire et de chansons publiés par Ballard. Toute la musique profane est regroupée au début du premier volume, F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16330, f. 1-61. Pour plus de détails, voir John Burke, *art. cit.*, p. 21.

6. Le motet qui lui est attribué dans le recueil, *Obstupescite omnes*, l'est à Daniel Danielis (1635-1696) dans plusieurs autres sources : voir Catherine Cessac, *L'Œuvre de Daniel Danielis (1635-1696). Catalogue thématique*, Paris, CNRS-Éditions (« Sciences de la musique – Références »), 2003, p. 146-148.

7. Il s'agit d'une version incomplète, en parties séparées, du *Super flumina Babylonis* à grand chœur; non repérée par John Burke (*op. cit.*), elle a pu être identifiée grâce au *Catalogue thématique du grand motet français (1663-1792)*, éd. Jean Mongrédien, München, New York, London, Paris, Saur, 1984, n° 1365.

8. Pour un inventaire complet du corpus de musique religieuse, voir John Burke, *art. cit.*, p. 34-39 (Ms. lat. 16830) et 40-44 (Ms. lat. 16831).

9. Sur l'histoire du couvent au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Jean-Marie Barbiche, *Les Augustins déchaussés de Notre-Dame-des-Victoires (1629-1790)*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartres, 2007, t. I, p. 33-64.

10. Voir Jean-Marie Barbiche, *op. cit.*, t. II, chap. 1, « La bibliothèque du couvent », p. 299-327.

11. Subsistent un catalogue en cinq volumes, établi entre 1695 et 1714 : Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 4051-4055; et un inventaire dressé le 13 février 1790 : Paris, Archives nationales, S 3645, dossier n° 25. Voir Jean-Marie Barbiche, *op. cit.*, t. II, p. 307-310, 322-325; sur les manuscrits de la bibliothèque, voir p. 321.

dans le « Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale provenant de divers couvents et collèges parisiens », réalisé au XIX<sup>e</sup> siècle, tome XXXIV (Petits-Pères, Récollets, Sérilly), F-Pn [Mss]/N.a.fr. 5481, f. 11 :

« 878 11/ Petits Pères-Vict./ Recueil de motets en musique pour l'église/ Quelques petits recueils d'anciens vaudevilles/ 1 portef. in f<sup>o</sup>. »<sup>12</sup>

Les présentations et les formats sont divers (parties séparées et partitions, sur feuillets mobiles) et les dates de copie, probablement multiples selon les œuvres, restent difficiles à préciser. Selon John Burke, auteur de la première étude sur ce recueil<sup>13</sup>, les papiers utilisés dateraient pour l'essentiel d'une période comprise entre 1670 et 1690, que Jean Duron réduit aux années 1680-1690<sup>14</sup>. Les importants travaux de Laurent Guillo sur les papiers à musique imprimés permettent de réévaluer cette datation et de l'élargir d'une trentaine d'années en amont. En outre, l'étude codicologique et graphique de la collection révèle une belle homogénéité pour les œuvres de musique religieuse de la période 1640-1680 évoquée plus haut. Laurent Guillo a en effet mis en évidence l'utilisation de papiers à musique imprimés récurrents de l'atelier Ballard ou qui peuvent lui être attribués<sup>15</sup>. Les œuvres des années 1640-1680 sont en effet copiées pour l'essentiel sur le papier PAP-4 imprimé par l'atelier de Robert III puis Christophe Ballard, datant donc au plus large de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le recueil, ce papier porte un filigrane au grand écusson royal avec, en contremarque, les initiales « G[cœur]G », qui renvoient probablement à Gilles Gouault, marchand-papetier à Troyes de *ca* 1625 à 1669<sup>16</sup>. Quelques feuillets sont copiés sur le papier PAP-24, que Laurent Guillo attribue par analogie à l'atelier Ballard<sup>17</sup>, avec deux filigranes distincts : un filigrane au raisin, avec les initiales « SG » de Sébastien Gouault, marchand-papetier à Troyes, (*fl.* 1617-1668)<sup>18</sup>; et le même filigrane que pour PAP-4, au grand écusson royal et même contremarque « G[cœur]G »<sup>19</sup>. L'étude des graphies révèle deux mains de copistes récurrentes, tant pour les motets français qu'italiens : une première main pour les parties séparées, une seconde main pour les partitions – qui sont, pour la plupart, des mises en partition de la plupart de ces mêmes œuvres. Celles-ci reprennent les caractéristiques musicales des parties séparées mais de manière plus succincte (placement approximatif du texte, lui-même noté de manière abrégée) et témoignent de quelques hésitations du copiste (mise en page, superposition de parties) ; elles ont donc probablement été réalisées à partir des matériels.

#### *Le « réseau » musical des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires*

Réunis dans le second volume, Ms. lat. 16831, les motets *Tristis est anima mea* et *Regina celi letare* de Pierre Robert y côtoient des œuvres de Bouzignac (*Assumpta est Maria* à 8, f. 93-108<sup>20</sup>), Catine<sup>21</sup> (*Sedit angelus* et *Exultate Deo*, à 6, f. 62-68 et f. 79-92), Ferdinand (*Domine salvum fac regem* à 6, f. 30-31, 131-133<sup>22</sup>), Legrenzi (*Dixit Dominus* à 6 et instruments, et *Dies iræ* à 8 et instruments, f. 46-61 et f. 146-176), Veillot (*Domine salvum fac regem* et *Ave verum corpus*<sup>23</sup>, à 5 et basse continue, f. 15, 21-31 et f. 121-127), ainsi que trois motets fragmentaires non identifiés (*O Domine vim patior*, f. 18;

12. La mention de classement « 11 » se retrouve inscrite au départ de chacun des deux volumes : « Petits Pères-Vict. / 111 » (Ms. lat. 16830) et « Petits Pères-Vict. / 112 » (Ms. lat. 16831).

13. Voir note 2.

14. Jean Duron, « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », *Le Concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français*, éd. Jean Lionnet, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles; Paris, Klincksieck, 1997, p. 105.

15. Voir Laurent Guillo, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII<sup>e</sup> siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », *Revue de Musicologie*, 87/2 (2007), p. 318, 330-332 (PAP-4) et 346-347 (PAP-24) ; *idem*, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga (« Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2003, vol. II, p. 805-806 (PAP-4) et 809-810 (PAP-24). Sont concernées les œuvres de Bouzignac, Catine, Ferdinand, Robert et Veillot.

16. La contremarque est néanmoins imprécise : « CG » selon John Burke, *art. cit.*, p. 24 ; « G[cœur]G » selon Laurent Guillo, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 347 et *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, *op. cit.*, vol. II, p. 809. On en trouve un exemple dans Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, J. Telford, 1995, pl. 143, n° 4048 ; Gaudriault date cette contremarque de 1669, *ibid.* et p. 287 ; elle est apparentée à celle de l'exemple n° 952 de Gaudriault, *op. cit.*, pl. 104 (exemple daté de 1642), qui renvoie bien à Gilles Gouault (Gaudriault, *op. cit.*, p. 215).

17. Laurent Guillo, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 347.

18. *Ibid.*

19. Les deux filigranes renverraient donc, assez logiquement, à une même famille de papetiers.

20. Le premier volume, Ms. lat. 16830, renferme un autre motet de Bouzignac, à 5 voix : *Ego vox clamantis*.

21. Pour cet auteur, qui reste pour nous inconnu, John Burke a lu « latine » (pour « musique latine » ?), attribuant, certes avec réserves, son *Sedit angelus* à Jean Veillot (*art. cit.*, p. 30) et l'*Exultate Deo* à Pierre Robert (*ibid.*, p. 42).

22. Le premier volume, Ms. lat. 16830, contient deux autres motets de Ferdinand, à 5 voix et basse continue : *Sub tuum presidium* (avec 2 violons) et *Veni creator Spiritus*.

23. Le nom initial de « Ferdinand » a été rayé et remplacé par le copiste par celui de « Veillot ».



*Ego sum panis vivus*, f. 69; et *Laudate pueri Dominum*, f. 134); seule la copie du *Super flumina Babylonis* de Lalouette (f. 32-45), d'une autre main, se distingue de cet ensemble très homogène.

Parmi ces noms, ceux de Veillot et de Ferdinand attirent l'attention, en raison de leurs liens avec Notre-Dame de Paris autour des années 1630-1643, période de la formation du jeune Robert à la maîtrise de la cathédrale et au collège de Fortet. Tour à tour Spé des enfants de chœur de Notre-Dame et boursier au collège de Fortet du 3 avril 1632 au 26 avril 1634<sup>24</sup>, Veillot succéda à Henry Frémart à la tête de la maîtrise en 1640<sup>25</sup> après avoir été son suppléant pendant quatre ans<sup>26</sup>. Il quitta Notre-Dame le 5 mars 1643<sup>27</sup> pour le poste de sous-maître de la Chapelle du roi, qu'il remplit jusqu'à sa mort en 1662. Ferdinand, quant à lui, désigne très probablement Ferdinand de Fleurance (ou Florence), musicien (d'origine italienne?) formé à la maîtrise de Notre-Dame à partir de 1631 et prédécesseur de Pierre Robert sur une bourse du collège de Fortet<sup>28</sup>. Il apparaît souvent dans les registres de Notre-Dame sous son seul prénom, comme de nombreux musiciens d'origine italienne. Il fut au service de Louis XIII qui, sur son lit de mort, lui demanda de chanter avec Pierre de Nyert et Jean de Cambefort les airs qu'il avait lui-même composés sur les paraphrases d'Antoine Godeau<sup>29</sup>. C'est probablement lui que l'on retrouve parmi les musiciens de Charles II d'Angleterre<sup>30</sup>, qui aura pu le connaître lors de ses séjours d'exil en France, entre 1649 et 1658. Ferdinand est par ailleurs le seul auteur du corpus pour lequel il soit possible d'établir des liens explicites avec Notre-Dame-des-Victoires. Il est en effet cité dans une lettre en vers de Charles Robinet du 26 décembre 1666 relatant la cérémonie de consécration de la nouvelle église du couvent, les 20 et 21 du même mois :

« Le dernier Mardi [21 décembre] fut bénie  
Avec grande Cérémonie,  
Par l'Évesque de Périgueux,  
L'Église au Bâtiment pompeux  
Des Augustins portans Sandale,  
De qui l'Âme est toute Royale.  
[...]  
Au reste, une grande Musique,  
Sous Ferdinand, Maître authentique,  
Faisant des Accords très-charmans  
Et des Voix et des Instrumens,  
Du Spectateur charma l'ouye  
Durant la Cérémonie [...]. »<sup>31</sup>

Le 24 décembre, la *Gazette* avait souligné qu'« une excellente Musique chantoit divers Motets, qui augmentèrent beaucoup la Dévotion de la Cérémonie, dont la beauté répondit fort bien à celle de cette Église [...] »<sup>32</sup>. Commentant cette cérémonie dans leur *Histoire de l'église Notre-Dame des Victoires*, probablement à partir de ces relations, Edmond Lambert et André Buirette associent Ferdinand à Charles II d'Angleterre, sans préciser leurs sources<sup>33</sup>. Ferdinand n'apparaît plus dans les comptes de la cour d'Angleterre après 1665<sup>34</sup>: serait-il alors rentré en France, pour travailler

24. F-Pan/ LL 185 et LL 186 respectivement, aux dates concernées.

25. *Ibid.*, LL 189, 8 octobre 1640.

26. *Ibid.*, LL 187, 1<sup>er</sup> septembre 1636.

27. *Ibid.*, LL 192, 5 mars 1643.

28. F-Pan/ LL 183, 10 avril 1631, admission de Ferdinand de Fleurance comme enfant de chœur; *ibid.*, LL 189, 17 août 1639, remplacement de Ferdinand de Fleurance par Pierre Robert au collège de Fortet.

29. Voir Marie Du Bois, sieur de L'Estourmières, « Mémoire fidèle des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII, roi de France et de Navarre, par M. Dubois, l'un des valets de Sa Majesté, le 14 mai 1643 », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, éd. Joseph-François Michaud et Jean-Joseph-François Poujoulat, 1<sup>re</sup> série, t. XI, Paris, « chez l'éditeur du Commentaire analytique du Code civil », 1838, p. 526.

30. Le nom de « Ferdinando » apparaît en effet plusieurs fois dans les comptes de la cour d'Angleterre en 1663 – à la date du 19 octobre, il figure avec plusieurs français parmi les « musiciens ordinaires de Sa Majesté » (« Musicians in ordinary to his Majesties ») –, 1664 et 1665 (plusieurs mentions de paiements pour l'entretien des trois enfants de la chapelle de la reine Catherine de Bragançe – « children of the Queen's chapel ») : voir Andrew Ashbee, *Records of English Court Music*, vol. I (1660-1685), Snodland, A. Ashbee, 1986, p. 53, 55, 58, 63, 221.

31. *Les continuateurs de Lorey: Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subigny, Laurent et autres (1665-1689)*, éd. James de Rothschild, t. II (juillet 1666-décembre 1667), Paris, Damascène Morgand, 1883, col. 589-590.

32. *Gazette*, 24 décembre 1666.

33. Edmond Lambert et Aimé Buirette, *Histoire de l'église Notre-Dame des Victoires depuis sa fondation jusqu'à nos jours, et de l'archiconfrérie du Très Saint et Immaculé Cœur de Marie*, Paris, F. Curot, 1872, p. 34-35. Cité par Jean-Marie Barbiche, *Les Augustins déchaussés de Notre-Dame-des-Victoires (1629-1790)*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartes, 2007, t. I, p. 53.

34. Voir note 30.

pour les religieux de Notre-Dame-des-Victoires, et rehausser de musique les cérémonies célébrées dans la nouvelle église consacrée en 1666<sup>35</sup> ?

Avec Ferdinand, familier de Louis XIII, les noms de Veillot et de Robert mais aussi celui de l'Italien Legrenzi évoquent directement la Musique du roi. Après avoir tour à tour dirigé la maîtrise de Notre-Dame, Veillot et Robert furent sous-maîtres de la Chapelle du roi, de 1643 à 1662 et de 1663 à 1683 respectivement. Quant à Legrenzi, il prétend lui-même avoir été nommé par Louis XIV à la tête de sa Musique : cette nomination, effective, projetée ou simplement espérée – on n'en trouve aucune trace dans les papiers de la Maison du roi –, pourrait être liée à la démission de Thomas Gobert de son quartier de sous-maître de la Chapelle<sup>36</sup>, entre 1666 et 1668<sup>37</sup>.

Enfin, à la suite des précédents commentateurs de cette collection<sup>38</sup>, on soulignera la présence, auprès de compositeurs français réputés, de maîtres italiens de renom : Legrenzi, on vient de le voir, mais aussi Carissimi, Bassani, Melani, qui sont « les auteurs les plus fréquemment représentés dans les manuscrits français de cette époque »<sup>39</sup>. Avec le couvent des Théatins de Sainte-Anne-la-Royale, soutenu par Mazarin, celui des Petits-Pères constituait à l'évidence un important foyer parisien d'italianisme dans le troisième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. La présence d'œuvres de Pierre Robert au sein de ce corpus italianisant est quelque peu inattendue, lui-même étant plus à considérer comme le tenant d'une grande tradition musicale française, qu'il aura pratiquée et défendue au sein des maîtrises de Senlis, Chartres et Notre-Dame.

#### *Un répertoire d'usage ?*

L'opulence, la richesse des effectifs (rappelons la présence de plusieurs œuvres à deux chœurs, parfois avec instruments), l'exigence vocale voire la virtuosité réclamée par certaines pièces (le *Dixit Dominus* à 6 de Legrenzi, par exemple) cadrent mal avec les prescriptions de l'ordre des Augustins déchaussés. La liturgie ordinaire des religieux ne laissait en effet que peu de place à la musique, qui devait être réduite à son expression la plus sobre<sup>40</sup>. Cette position contraste avec les pratiques extraordinaires dont la cérémonie de la consécration de l'église en 1666 est l'exemple le plus explicite. Selon Jean-Marie Barbiche, « cette pompe montre le choix fait par les Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires : pour soutenir leur fondation et attirer le plus de fidèles possibles par la beauté des cérémonies, ils abandonnent l'austérité originelle de la réforme »<sup>41</sup>. Démarche logique, qui répondait à une volonté de prestige elle-même dictée par la visite des souverains ou d'hôtes de marque. La désaffection progressive de la cour imposa bientôt une autre nécessité : « pour retenir les fidèles, surtout les plus riches, les religieux de Notre-Dame-des-Victoires [devaient] s'efforcer de leur plaire en leur offrant des cérémonies de plus en plus fastueuses, et ce malgré les constitutions qui [prônaient] une austérité absolue »<sup>42</sup>.

Le corpus musical de Notre-Dame-des-Victoires ne constitue donc pas un répertoire « ordinaire » – ce que confirme, du reste, la présence, moindre mais ambiguë, de musique profane. John Burke suggère que les religieux organisaient des « concerts spirituels », comme cela se pratiquait dans d'autres couvents parisiens favorisés par la cour, tel celui des Théatins de Sainte-Anne-la-Royale<sup>43</sup>. Ces concerts restent néanmoins très hypothétiques, aucune trace n'ayant été retrouvée dans les archives du couvent ou les relations contemporaines. Quoi qu'il en soit, le corpus de musique religieuse de Notre-Dame-des-Victoires constitue à l'évidence un témoin d'œuvres

35. Dans une lettre en vers du 5 novembre 1672, citée par Yolande Brossard, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs, 1650-1688 », *Recherches sur la Musique française classique*, X (1970), p. 148, Charles Robinet révèle qu'il était toujours actif à Paris en 1672, date à laquelle il dirigea une cérémonie en l'église des Jacobins.

36. Stephen Bonta, « Legrenzi, Giovanni », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>e</sup> éd., éd. Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 2001, vol. 14, p. 486. Voir aussi la notice « Legrenzi, Giovanni » de Reinmar Emans, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2<sup>e</sup> éd., éd. Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter; Stuttgart, Metzler, 2003, *Personenteil*, vol. 10, col. 1483 : mêmes faits, mêmes hypothèses.

37. Voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684), Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga (« Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2011, p. 121. L'auteur ne fait aucune allusion à la nomination, hypothétique, de Legrenzi.

38. Voir notamment John Burke, *art. cit.*; Jean Duron, « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », *Le Concert des Muses : promenade musicale dans le baroque français*, éd. Jean Lionnet, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles; Paris, Klincksieck, 1997, p. 105; Laurent Guillo, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 318.

39. Jean Duron, « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 105.

40. Sur ces questions, voir Jean-Marie Barbiche, *op. cit.*, t. I, p. 70-71.

41. *Ibid.*, p. 54.

42. *Ibid.*, p. 57.

43. John Burke, *art. cit.*, p. 20.

utilisées lors de cérémonies ou d'offices particuliers. Outre la relation de la consécration de l'église en 1666, les sources conservent en effet la trace de plusieurs cérémonies extraordinaires entre 1644 et 1665, célébrées en présence de la reine mère Anne d'Autriche, parfois accompagnée du jeune Louis XIV, du duc d'Anjou, de la Grande Mademoiselle ou, à partir de 1660, de la reine Marie-Thérèse<sup>44</sup>. Selon Éléonore Alquier, la cour n'entendait l'office au couvent qu'aux jours de certaines solennités propres à l'ordre, à savoir les fêtes de saint Thomas de Villeneuve (2 mars), de sainte Monique, mère de saint Augustin (4 mai), du saint lui-même, patron de l'ordre (28 août), ou encore de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs (15 septembre)<sup>45</sup>. À partir de 1678, les religieux instaurèrent également des processions du Saint-Sacrement le 4<sup>e</sup> dimanche de chaque mois, et des saluts furent de plus en plus fréquents à partir de 1674<sup>46</sup>. On peut encore supposer que d'autres cérémonies particulières étaient rehaussées de musique: pensons par exemple aux offices de Ténèbres, qui constituaient dans plusieurs couvents et églises de la capitale un événement couru de toute la bonne société. La présence dans le corpus du répons du jeudi saint *Tristis est anima mea* de Robert pourrait le suggérer.

Comme souvent, les relations contemporaines ne disent quasiment rien de la musique chantée lors de ces cérémonies, ni de la manière dont elle était exécutée. On se souvient que, lors la consécration de 1666, Ferdinand fit retentir l'église d'« accords très-charmans/ Et des Voix et des Instrumens », et que les « divers Motets » furent trouvés fort beaux (voir p. x), sans autre précision. Les religieux y prenaient-ils part ? Le couvent disposait-il d'une maîtrise fixe – ou du moins de suffisamment de chanteurs, enfants et/ou adultes<sup>47</sup>, pour permettre l'exécution de motets à deux chœurs –, et de quelques instrumentistes<sup>48</sup> ? Les religieux pouvaient également faire appel à des musiciens extérieurs, venus par exemple de Notre-Dame de Paris – lors de la consécration de 1666, l'archevêque aura pu se déplacer avec des chantres et des enfants de la maîtrise<sup>49</sup> – ou de la Musique de la cour, en particulier lors de la présence des souverains<sup>50</sup>: ceci pourrait expliquer la présence dans le corpus de motets de Veillot, ancien de Notre-Dame et sous-maître de la Chapelle du roi de 1643 à 1662, et de Robert, maître de musique de Notre-Dame de 1653 à 1662. On ne sait rien des rapports spécifiques de Robert avec les religieux du couvent, mais la présence de ses œuvres dans leur répertoire témoigne de liens évidents. Serait-ce auprès d'eux qu'il travailla entre sa démission de Notre-Dame (22 mai 1662) et sa nomination à la Chapelle du roi (8 juillet 1663) ?

#### LES MOTETS DE PIERRE ROBERT DANS LE RECUEIL DE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES

##### *TRISTIS EST ANIMA MEA*

Ce motet, à 8 voix réparties en deux chœurs, nous est parvenu par l'intermédiaire de deux sources musicales: un jeu de parties séparées (source A) et une partition (source B), lacunaire :

A.

*Tristis est anima/ a 8./ R*

dans

[*Recueil des Petit-Pères de Notre-Dame-des-Victoires – II*]

8 parties séparées, ms. [ca 1660-1668], 357 x 220 mm, f. [113-120]

F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16831

Parties (reliées, dans un ordre particulièrement aléatoire, et foliotées *a posteriori*; les abréviations des voix sont celles adoptées dans la présente édition) :

44. Voir le tableau établi par Jean-Marie Barbiche, *op. cit.*, t. I, p. 41-42. Notamment, la reine mère, entourée de plusieurs princesses, duchesses et dames de la cour, assista le 31 mars 1657 à l'établissement de la confrérie de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, dont elle était protectrice. Après la mort de la reine mère, Marie-Thérèse quant à elle ne vint que deux fois au couvent, le 21 novembre 1668 et le 17 septembre 1675 (*ibid.*, p. 55).

45. Voir Éléonore Alquier, *La religion du Roi: lieux et expressions de la dévotion à la cour de Louis XIV (1643-1682)*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des Chartes, 2009, t. I, p. 192-193.

46. Sur l'évolution de la liturgie des Petits-Pères dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, voir Jean-Marie Barbiche, *op. cit.*, t. I, p. 57-59.

47. Au moins huit, selon l'effectif vocal maximum convoqué dans le corpus.

48. Certaines œuvres demandent, outre une basse continue, un ou deux violons, et jusqu'à cinq violes.

49. Nous n'en avons cependant pas trouvé de trace dans les registres de délibérations capitulaires. Ceux-ci mentionnent en revanche, dans les années 1650-1660 notamment, de fréquents déplacements des enfants au couvent des Célestins, à l'abbaye de Saint-Victor, aux Minimes de Vincennes, etc.

50. On a vu que lors de la consécration de 1666, on entra dans l'église « aux fanfares des Trompettes du Roy », convoquées pour la circonstance (*Gazette*, 24 décembre 1666).

- f. 113-113 <sup>v</sup>	<i>Sixiesme Voix</i>	[6]
- f. 114-114 <sup>v</sup>	<i>Haute-contre du petit chœur</i>	[Hc]
- f. 115-115 <sup>v</sup>	<i>Dessus du petit chœur</i>	[D]
- f. 116-116 <sup>v</sup>	<i>Taille du petit chœur</i>	[T]
- f. 117-117 <sup>v</sup>	<i>Dessus du grand chœur / Robert</i>	[D ch]
- f. 118	<i>Haute-contre du grand chœur</i>	[Hc ch]
- f. 119	<i>Taille du grand chœur</i>	[T ch]
- f. 120	<i>Basse</i>	[B ch]

Titre (avec l'initiale «R», de Robert) pris au verso de la partie de Basse; attribution explicite à Robert au départ de la partie de *Dessus du grand chœur*.

Parties séparées copiées sur un papier imprimé, probablement par l'atelier Ballard, correspondant au papier PAP-24 de la classification de Laurent Guillo<sup>51</sup>; ce même papier, attribué au marchand-papetier troyen Sébastien Gouault (*Jl.* 1617-1668), a été utilisé pour les deux versions du *Regina cæli lætare* (voir ci-dessous).

B.

[INCOMPLET]

*a 8. / Robert*

dans

[*Recueil de Notre-Dame-des-Victoires – II*]

partition, ms. [ca 1660-1670], 200 x 270 mm, f. [109-112]

F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16831

Titre pris au départ.

Même version que la source A, en partition.

Source lacunaire: manque le feuillet qui comportait les mesures 54-76.

Les deux sources donnent une version identique, la partition B étant probablement réalisée à partir des parties séparées A. Mis à part l'omission d'une altération (mes. 80, dessus du petit chœur), on y retrouve en effet les quelques erreurs et ambiguïtés de A, comme par exemple la même surcharge, mes. 30, qui montre que le copiste de B n'a pu interpréter l'hésitation de A. À l'inverse, B corrige une note erronée (mes. 17, 1<sup>er</sup> temps, dessus du petit chœur: *si* dans A; *ut*, correct, dans B). Pour autant, la copie de B est moins précise, le placement du texte, lui-même abrégé, est plus aléatoire, parfois très approximatif, mais sans variante. La mise en partition a entraîné l'ajout de barres de mesure, absentes des parties séparées. On notera que les sections à  $\text{♩}$  sont mesurées à la semi-brève ( $\varphi$ ) et non à brève ( $\equiv$ ), comme cela se pratiquait encore selon l'héritage de la fin de la Renaissance: B adopte ainsi une notation plus moderne du  $\text{♩}$ , alors que les parties séparées A le note en *integer valor*, à l'ancienne et sans barres; malgré cette option, B respecte fidèlement les ligatures de croches de A, certaines enjambant donc les barres de mesure. Signalons encore quelques hésitations dans la superposition des parties, la mise en partition et le placement des barres de mesure (voir FAC-SIMILÉ, p. CXX-CXXI). Enfin, un feuillet de la source B étant perdu, la comparaison pour les mesures 54-76 est malheureusement impossible (notamment pour la notation des mesures 61-68, notées dans la source A dans une forme ancienne de mesure à trois temps; voir plus loin, p. XVIII-XIX).

#### REGINA CÆLI LÆTARE

Le recueil de Notre-Dame-des-Victoires propose de ce motet deux versions distinctes, chacune conservée en un unique jeu de parties séparées:

[1<sup>re</sup> version, à 8 voix en deux chœurs]

*Regina Cæli / a 8 / R*

dans

[*Recueil de Notre-Dame-des-Victoires – II*]

8 parties séparées, ms. [ca 1660-1670], 357 x 220 mm, f. [1-8]

F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16831

Version à 8 voix en deux chœurs: D 1, D 2, Hc, T, Conc / D ch, Hc ch, T ch, B ch.

Parties copiées sur le papier à musique imprimé PAP-24 de la classification de Laurent Guillo (voir plus haut, *Tristis est anima mea*, source A); les feuillets ont probablement été rognés (ce qui expliquerait les dimensions plus réduites par rapport aux parties séparées du *Tristis est anima mea*).

51. Voir Laurent Guillo, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 346-347 et Pierre I Ballard et Robert III Ballard, *Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, *op. cit.*, vol. II, p. 809-810

Parties (reliées et foliotées *a posteriori*) :

- f. [1-1 <sup>v</sup> ]	<i>Premier Dessus du petit chœur / Robert</i>	[D 1]
- f. [2-2 <sup>v</sup> ]	<i>Second Dessus du petit chœur</i>	[D 2]
- f. [3-3 <sup>v</sup> ]	<i>Haute-contre du petit chœur</i>	[Hc]
- f. [4-4 <sup>v</sup> ]	<i>Dessus du grand chœur</i>	[D ch]
- f. [5-5 <sup>v</sup> ]	<i>Haute-contre du grand chœur</i>	[Hc ch]
- f. [6-6 <sup>v</sup> ]	<i>Taille du grand chœur</i>	[T ch]
- f. [7-7 <sup>v</sup> ]	<i>Concordant</i>	[Conc]
- f. [8-8 <sup>v</sup> ]	<i>Basse</i>	[B ch]

Titre pris au f. 8<sup>v</sup>, à la fin de la partie de *Basse*; attribution explicite à Robert au départ de la partie de *Premier Dessus du petit chœur*.

[2<sup>de</sup> version, à 5 voix et violon; bc *ad libitum*]

*Regina Cæli / a 5. / et Violon*

dans

[*Recueil de Notre-Dame-des-Victoires – II*]

6 parties séparées, ms. [ca 1660-1670], 370 x 255 mm et 375 x 255 mm, f. [9-14]

F-Pn [Mss]/ Ms. lat. 16831

Version à 5 voix (*Superius, Cantus, Contra, Tenor, Bassus*) et dessus de violon<sup>52</sup>.

Selon Laurent Guillo<sup>53</sup>, parties copiées sur deux papiers à musique, tous deux imprimés probablement par l'atelier Ballard: PAP-24 (de Sébastien Gouault, fl. ca 1617-1668) pour les f. [9-11] et [14] (370 x 255 mm); PAP-4 (de Gilles Gouault, fl. ca 1625-1669) pour les f. [12-13] (375 x 255 mm).

Parties (reliées et foliotées *a posteriori*) :

- f. [9-9 <sup>v</sup> ]	<i>Cantus</i>	[C]
- f. [10-10 <sup>v</sup> ]	<i>Contra</i>	[Ca]
- f. [11-11 <sup>v</sup> ]	<i>Tenor</i>	[T]
- f. [12] <sup>54</sup>	<i>Violon</i>	[Dvn]
- f. [13-13 <sup>v</sup> ]	<i>Superius</i>	[S]
- f. [14]	<i>Bassus</i>	[B]

Titre pris au f. [14<sup>v</sup>] (verso de la partie de *Bassus*); attribution à Robert non spécifiée.

Pour une comparaison des deux versions, voir plus loin, p. xv-xvi.

## NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

### Les textes littéraires

Conçus pour l'office divin, les textes des motets de chapelle de Pierre Robert appartiennent, assez logiquement, au *cursus* liturgique. Inspiré du verset 38 du chapitre 26 de l'Évangile selon saint Matthieu (« Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum. »<sup>55</sup>), le texte du *Tristis est anima mea* mis en musique par Robert correspond à celui du 2<sup>e</sup> répons du 1<sup>er</sup> nocturne de l'office des Ténèbres (matines) du Jeudi saint (*Feria quinta in Cæna Domini*, premier jour du *sacrum triduum*), à l'exception du verset (« Ecce appropinquat hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum »), omis. Selon le rite romain, mais aussi le rite parisien avant la réforme de 1670-1680<sup>56</sup>, ce répons prenait place après la 2<sup>e</sup> leçon (« Et egressus est a filia Sion... »), dont il constitue une sorte de commentaire spirituel. L'antienne à la Vierge *Regina cæli lætare*, quant à elle, constitue sans doute l'un des textes les plus utilisés dans le *cursus* liturgique, puisqu'elle s'emploie durant toute l'année, selon trois usages courants que nous donnons ici selon l'édition de 1659 de l'*Office de l'Église et de la Vierge en Latin et en François*<sup>57</sup>:

52. Compte tenu de la présence d'un violon et en nous basant sur les pratiques de l'époque, nous avons pris la liberté d'ajouter, à titre de proposition, une ligne de basse continue sur le principe du *bassus generalis*: voir plus loin, p. xviii.

53. *Op. cit.*, p. 805.

54. Le f. [12<sup>v</sup>] est blanc.

55. Ce passage est presque identique dans l'Évangile selon saint Marc, chap. 14, v. 34: « Tunc ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate ».

56. Le répons *Tristis est anima mea* disparaîtra alors de l'office des Ténèbres. Sur l'évolution du texte de l'office au xvii<sup>e</sup> siècle, voir Sébastien Gaudelus, *Les Offices des Ténèbres en France, 1650-1790*, Paris, CNRS-Éditions (« Sciences de la Musique – Études »), 2005, p. 19-27, 59-66.

57. *L'Office de l'Église et de la Vierge en Latin et en François [...] Seizième Édition*, Paris, Pierre Le Petit, 1659, p. 61, 64.

- « Depuis Pasque[s] jusqu'au Samedi de devant la Trinité » : aux Laudes, antienne à *Benedictus* ;
- « Depuis Pasques jusqu'au Samedi de devant la Trinité » : aux Vêpres, antienne à *Magnificat* ;
- « Depuis Pasque[s] jusqu'à la Trinité » : aux Complies, antienne à *Nunc dimittis*.

Ici encore, le texte liturgique a été mis en musique sans modification.

### Effectifs, dispositions des voix, textures

Bien que conçus pour trois types d'effectif sensiblement différents, le *Tristis est anima mea* et les deux versions du *Regina cæli* s'appuient à différents niveaux, sur une répartition en deux « chœurs » : deux motets à 8 voix – *Tristis est anima mea* et version à 8 du *Regina cæli lætare* –, en deux chœurs vocaux, mais chacun avec une répartition structurelle différente des 8 voix ; et un motet à 5 voix, avec un violon en doublure ponctuelle du *Superius*, là où dans la version à 8 voix, l'équivalent de cette même voix de *Superius* – le « Dessus du petit chœur » – est doublé par le « Dessus du grand chœur ».

Si la lecture contrapuntique des œuvres ne pose *a priori* pas de problème, une première question posée par les sources musicales réside dans la dénomination des voix, qui peut par là même causer quelque ambiguïté dans leur répartition lors de la mise en partition. On peut souligner en premier lieu l'emploi d'une double terminologie des voix : « à la française » (dessus, haute-contre, taille, concordant, basse-taille, basse, etc.) pour les deux motets à deux chœurs, et latine (*superius, cantus, contra, tenor, bassus*), les deux terminologies étant employées dans les recueils contemporains de musique religieuse publiés en France. Si la disposition des voix dans la version à 5 et violon du *Regina cæli lætare* ne pose aucun problème particulier, elle est plus ambiguë dans les deux motets à 8 voix en deux chœurs. Deux questions, complémentaires, se posent : comment se fait la répartition des voix entre le « petit » et le « grand » chœur, et quelle est la place et fonction de la « Sixiesme voix » (en fa<sup>3</sup>) dans le *Tristis est anima mea* et du « Concordant » (en ut<sup>4</sup>) dans la version à 8 du *Regina cæli lætare* ?

#### Les deux motets à 8 voix en deux chœurs

Dans les deux cas, 6 des 8 voix se répartissent de manière explicite dans chacun des deux chœurs, 2 voix – les deux plus graves du contrepoint – restant sans précision :

##### *Tristis est anima mea* :

« Dessus du petit chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du petit chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du petit chœur » (ut<sup>4</sup>)

« Dessus du grand chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du grand chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du grand chœur » (ut<sup>4</sup>)

+  
 « Sixiesme voix » (fa<sup>3</sup>)  
 « Basse » (fa<sup>4</sup>)

##### *Regina cæli lætare*, version à 8 :

« Dessus du petit chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Second Dessus du petit chœur » (ut<sup>1</sup>)  
 « Haute-contre du petit chœur » (ut<sup>3</sup>)

« Dessus du grand chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du grand chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du grand chœur » (ut<sup>4</sup>)

+  
 « Concordant » (ut<sup>4</sup>)  
 « Basse » (fa<sup>4</sup>)

La logique contrapuntique aide à déterminer la place de chacune de ces deux voix dans l'architecture générale et leur répartition dans l'un ou l'autre des chœurs, la « sixiesme voix » ou le « concordant » constituant la voix grave du petit chœur ; la « basse », celle du grand chœur :

##### *Tristis est anima mea* :

« Dessus du petit chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du petit chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du petit chœur » (ut<sup>4</sup>)  
 « Sixiesme voix » (fa<sup>3</sup>)

« Dessus du grand chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du grand chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du grand chœur » (ut<sup>4</sup>)  
 « Basse » (fa<sup>4</sup>)

##### *Regina cæli lætare*, version à 8 :

« Dessus du petit chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Second Dessus du petit chœur » (ut<sup>1</sup>)  
 « Haute-contre du petit chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Concordant » (ut<sup>4</sup>)

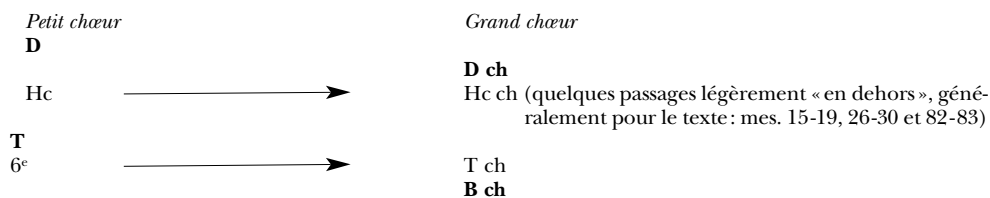
« Dessus du grand chœur » (sol<sup>2</sup>)  
 « Haute-contre du grand chœur » (ut<sup>3</sup>)  
 « Taille du grand chœur » (ut<sup>4</sup>)  
 « Basse » (fa<sup>4</sup>)

Cette disposition est d'ailleurs confirmée dans la source B (partition) du *Tristis est anima mea*.

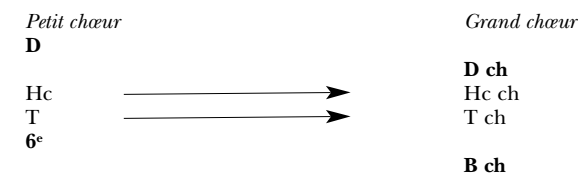
Si la disposition est comparable, les deux motets présentent des différences significatives dans le traitement de l'effectif et le rôle de chacun des deux chœurs. Alors que le *Tristis est anima mea*, très élaboré sur le plan contrapuntique, plus simple et syllabique, montre deux chœurs asymétriques, le premier étant globalement décalé vers l'aigu (présence d'un 2<sup>nd</sup> dessus, absence de taille). De plus, si le second est essentiellement construit sur des alternances entre les deux chœurs, le premier présente une structure contrapuntique plus complexe, basée sur des jeux de doublures entre plusieurs voix concordantes du petit et du grand chœur; deux «manières», qui sous-tendent une architecture sonore différente.

La texture en double chœur du *Tristis est anima mea* se limite à deux combinaisons de doublures différentes, utilisées en alternance sur l'ensemble du motet (dans tous les schémas qui suivent, les voix non doublées sont signalées en évidence en caractères gras) :

- mes. 1-44 et mes. 77-84:



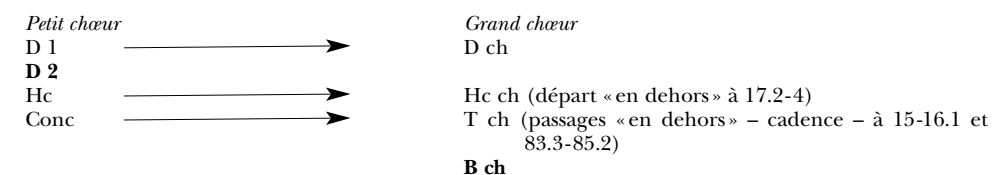
- mes. 1-44 et mes. 77-84:



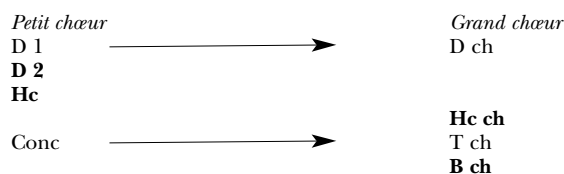
L'ensemble montre donc toujours 6 voix indépendantes: D, D ch, Hc, T, 6<sup>e</sup>, B ch dans une texture permanente à 6 voix réelles, répartie entre les 4 voix du petit chœur (D, Hc, T, 6<sup>e</sup>) et les 2 voix extrêmes du grand chœur (D ch, B ch), Hc ch et T ch ne remplissant qu'un rôle de doublure (mobile pour T ch, qui double alternativement T ou 6<sup>e</sup>). Cette texture permanente à 6 justifie et éclaircit le rôle de cette «sixième voix» (équivalent de la *sexta pars*), et confirme sa place dans le contrepoint. Au vu de ces constatations, nous préconisons pour ce motet une interprétation à 8 chanteurs (un chanteur par partie) plutôt qu'à deux groupes vocaux d'inégale importance (4 solistes et «grand chœur»); si l'on opte pour ce second dispositif, on pourra alléger ponctuellement la partie de «Dessus du grand chœur» en la confiant à une voix soliste du pupitre, afin de souligner son rôle en contrepoint du petit chœur, notamment : mes. 56.4-58.3, «et vigilate mecum»; 64-66, «nunc videbitis turbam»; 77.2-81.3, «vos fugam capietis»; 98-105.2, «et ego vadam immolari pro vobis»; 114.3-118.2, «immolari pro vobis».

La structure de la version à 8 voix en deux chœurs du *Regina cæli* est plus complexe. Trois sections sont construites en alternance petit chœur/grand chœur (la texture étant, pour chaque alternance, à 4 voix): mes. 1-12.1, 22.2-28.3, 66.2-70.1. Quatre sections sont confiées au petit chœur seul (toujours 4 voix également): mes. 16.2-17.1, 31.2-35.1, 49.2-57, 73.2-76.1. Le reste du motet est conçu en double chœur, selon différentes combinaisons de doublures et des textures plus variées, de 5 à 7 voix :

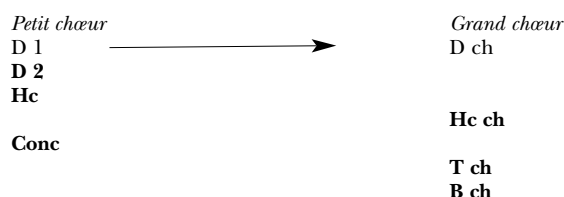
- sept sections (mes. 12.2-16.1, 17.2-22.2, 28.4-31.1, 45.2-49.2, 63.3-66.1, 70.2-73.1, 76.2-89) sont en double chœur à 5 voix, avec 3 voix doublées:



- une section (mes. 35.2-39.2) est en double chœur mixte à 6 voix, avec 2 voix doublées :



- deux sections (mes. 39.3-45.1, 58-63.2) sont en double chœur mixte à 7 voix, avec une seule voix doublée :



Ce motet montre donc une texture contrapuntique plus fluctuante et contrastée que le *Tristis est anima mea*. Généralement à 5 voix, le contrepoint se trouve ponctuellement modulé et enrichi par d'infimes variations mélodiques et prosodiques entre voix concordantes des deux chœurs, qui donnent de faux effets de 6 voire 7 voix. On remarquera également la fonction significativement différente du grand chœur, utilisé plus en alternance (à la manière, un peu ancienne, d'Eustache Du Caurroy ou de Nicolas Formé, par exemple) qu'en amplification du petit chœur (manière plus moderne qui sera développée au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment à la Chapelle du roi).

*La version « à 5 et violon » du Regina cæli lætare*

Comparant la texture et la disposition vocales des deux versions du *Regina cæli lætare* avec les pratiques contrapuntiques de la Renaissance – et s'appuyant pour cela principalement sur le style de Roland de Lassus –, John Burke a émis l'hypothèse que la « grande » version à 8 voix résultait d'un redéploiement en deux chœurs d'un motet original à 5 voix<sup>58</sup>. Au-delà du décalage chronologique – Lassus est mort en 1594 –, cette hypothèse nous semble peu plausible. Tout d'abord, la présence instrumentale – que Burke élude dans sa comparaison – et son traitement en doublure ponctuelle du *Superius*, en effet de « grand chœur », semblent bien plus proches des nouveautés que l'on trouve par exemple dans les *Cantica sacra* (1652) de Du Mont ou les premiers motets pour la Chapelle de Louis XIV<sup>59</sup> que des habitudes maîtriennes du temps – *a fortiori* de celles de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Surtout, la « petite » version à 5 et violon présente une simplification de la trame contrapuntique de la version à 8, obtenue par un panachage des quatre voix du « petit chœur » et de la basse du grand chœur :

voix de la version à 5 et violon [bc <i>ad lib.</i> ] :  <i>Superius</i> <i>Cantus</i> <i>Contra</i> <i>Tenor</i> <i>Bassus</i>	= = = = =	voix concordante dans la version à 2 chœurs :  « Premier dessus du petit chœur » « Second dessus du petit chœur » « Haute-contre du petit chœur » « Taille du petit chœur » « Basse » [du grand chœur]
---	-----------------------	--

En conséquence, la structure complexe à 4 + 4 voix (petit chœur + grand chœur) de la « grande » version se voit également simplifiée dans la « petite » version, les cinq voix, secondées par le violon, prenant en charge tour à tour les effets de doublures, d'amplification sonore et d'alternances entre les deux chœurs. Les quatre voix du « petit chœur » – qui portent l'essentiel du contrepoint – ainsi que la « basse » de la version à 8 forment ainsi la structure contrapuntique de la version à 5, sur

58. John Burke, *art. cit.*, p. 29-30.

59. Voir par exemple le motet *O filii et filiae* de Jean Veillot (sous-maître de la Chapelle du roi de 1643 à 1662), F-Pc/ Rés. F 542, p. 1-38, dans lequel les deux violons de la « symphonie » (2 violons et bc) se réunissent dans les chœurs pour amplifier le dessus vocal. Dès lors, cette fonction amplifiante des dessus de violon deviendra l'une des principales caractéristiques des motets à grand chœur pour la Chapelle du roi, que l'on retrouvera notamment dans les œuvres de Du Mont et, plus systématiquement encore, dans celles de Robert.



laquelle a été greffé le matériau musical des alternances confiées au seul grand chœur dans la version à 8 (mes. 8-12, 68-70.1). Les effets d'amplification sont quant à eux compensés par le violon, dans une écriture très syllabique qui renforce le caractère «vocal» de cette partie issue du «Dessus du grand chœur» de la version à 8.

Plusieurs autres indices musicaux nous semblent confirmer l'antériorité de la grande version. Le matériau musical du tuilage entre petit et grand chœur de la mes. 25 (dernier temps) à la mes. 28 (1<sup>er</sup> temps) a été supprimé dans la petite version, sans doute pour des raisons musicales: on conviendra en effet de la difficulté d'aménager à 5 voix cette jonction, principalement sur le plan prosodique (superposition de l'arrivée du petit chœur avec le départ du grand chœur). Il en résulte donc une longueur légèrement différente des deux versions: 89 mesures pour la version à 8, 87 pour celle à 5 et violon. Cette suppression du tuilage a eu une conséquence indirecte, qui révèle en même temps le caractère systématique de l'arrangement: la cadence peu satisfaisante sur le 1<sup>er</sup> temps de la mes. 26 de la version à 5 et violon, avec l'arrivée au *Tenor*, voix la plus grave ici, sur la tierce (*la*), au lieu de la finale, *fa*, pourtant préférable et parfaitement aménageable dans le contexte. Dans la version à 8, le *fa* est bien donné à la basse du grand chœur. S'en tenant strictement à la partie de «Taille du petit chœur» de la version à 8, l'arrangeur n'a pas pallié la déficience. D'autres passages témoignent de l'arrangement, par sacrifice de voix ou aménagement pour les passages à 6 ou à 7 parties réelles dans la version à 8. Par exemple, la partie de «Haute-contre du grand chœur» des mes. 40.4-41.3 de la grande version est absente des mesures concordantes de la version à 5 (mes. 38.4-39.3), tout comme la partie de «Concordant» des mes. 40.2-42.2, qui ne se retrouve pas aux mes. 38.2-40.2 de la petite version. Notons encore, aux mes. 56.3-60.2 de la petite version (= mes. 58.3-62.2 de la version à 8), le sacrifice de quelques entrées de la «Haute-contre du petit chœur» et du «Concordant», voix pourtant essentielles pour l'intégrité du contrepoint.

La petite version du *Regina cæli lætare* constitue ainsi un intéressant témoin des pratiques nouvelles qui marquèrent l'évolution de la musique religieuse en France au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, au même titre que plusieurs autres sources imprimées ou manuscrites, tels les *Mélanges de sujets chrétiens* d'Étienne Moulinié (1658), la *Musica sacra* de Jean-Baptiste Geoffroy (1659, 1661), le recueil manuscrit F-Pn/ Rés. Vma ms. 571 (dit «recueil Deslauriers») ou encore les *Cantica sacra* d'Henry Du Mont (1652), premiers exemples français de motets avec basse continue, principe qui commençait alors à se généraliser dans la musique religieuse. Dans ce contexte, l'absence de basse continue dans le *Regina cæli lætare* de Robert peut surprendre. Dans les exemples précipités, une basse instrumentale, chiffrée ou non, est toujours présente, *a fortiori* lors de la présence d'un ou plusieurs instruments de dessus: c'est le cas dans les *Cantica sacra* de Du Mont, par exemple, ou même dans le recueil des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires<sup>60</sup>. La ligne de basse continue était-elle implicite, ou la source est-elle conservée de manière incomplète, sans la partie séparée de basse continue? En tout état de cause, nous avons choisi dans cette édition d'ajouter pour ce motet «à 5 et violon» une ligne de basse continue, conçue sur le principe du *bassus generalis*, suivant de manière linéaire la ligne grave du contrepoint.

### Questions de notation

On a vu plus haut (p. XIII) que, conformément aux habitudes du temps, les parties séparées donnent la musique sans barres de mesure. Selon les usages, la mise en partition pour la présente édition a nécessité l'ajout de barres de mesure. La question était de savoir comment barrer les mesures à  $\text{♩}$ : à la brève – selon les vestiges de notation proportionnelle encore en usage au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle dans les musiques d'église en style ancien –, ou à la semi-brève – plus uniforme et conforme à l'évolution du temps, sans distinction de barrage pour les mesures à  $\text{♩}$  ou à  $\text{♩}$ . Comme pour la disposition des voix, on a choisi de suivre la solution de la partition du *Tristis est anima mea*, qui adopte uniformément la seconde option. L'observation des passages à  $\text{♩}$  et à  $\text{♩}$  révèle néanmoins la distinction des deux indications métriques qu'il convient d'observer dans l'interprétation, les passages notés à  $\text{♩}$  supposant à l'évidence une battue à deux temps graves (par exemple: *Tristis est anima mea*, mes. 1-53, 93-127; *Regina cæli lætare*, version à 8, mes. 49-65), alors que les passages à  $\text{♩}$ , écrits dans des rythmes plus serrés (par exemple: *Tristis est anima mea*, mes. 54-60, 69-76, 77-92; *Regina cæli lætare*, version à 8, mes. 1-7, 12-29, 39-44, etc.), devant être battus à quatre temps, les alternances métriques se faisant dans des rapports logiques:  $\text{♩} \text{♩} = \text{♩} \text{♩}$

On notera enfin, dans les parties séparées (*Tristis est anima mea*, source A, et les deux versions du *Regina cæli lætare*) comme dans la partition (*Tristis est anima mea*, source B), la notation peu

60. Voir l'inventaire dressé par John Burke, *art. cit.*, p. 34-44.

habituelle des passages à 3 temps (en mesure « triple », selon la terminologie de l'époque), dont l'exemple le plus frappant se trouve aux mes. 61-68 du *Tristis est anima mea*. Dans sa *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, publiée pour la première fois en 1683, Jean Rousseau donne l'explication suivante :

« Autrefois on s'est servy d'un[e] autre sorte de Triple simple, & Triple double sans signes [de mesure] : le Triple simple estoit composé d'une Noire sans queue qui valoit deux temps, & d'une Noire ordinaire qui valoit le troisième. Le Triple double estoit composé d'une Maxime noire [i.e. noircie], et d'une Noire sans queue ; la Maxime valoit deux temps et la noire un ; Ces deux sortes de Triple sont assez ordinaires dans les anciennes Musique d'Église, & dans les Musiques Italiennes. »<sup>61</sup>

Ces deux cas de ces notations anciennes se retrouvent dans nos motets :

- triple double : dans le *Tristis est anima mea*, tout le passage « Nunc videbitis turbam » (mes. 61-68) est noté selon cette mesure composée selon Rousseau « d'une Maxime noire, & d'une Noire sans queue » ; la notation est cependant hybride dans certaines parties séparées, qui utilisent de manière aléatoire une maxime non noircie ;
- triple simple : dans les deux versions du *Regina celi letare*, avec une utilisation plus passagère, sur des fins cadentielles, et aléatoire, selon les parties.

Ces mesures « triple simple » et « triple double », que Rousseau signale « sans signe », sont ici notées avec la même indication de mesure **3**. Rousseau n'en précise pas le mouvement, mais on peut supposer que le « triple simple », noté avec des valeurs plus brèves, se battait plus légèrement que le « triple double ».

#### LES ÉLÉVATIONS POUR LA CHAPELLE DU ROI (2<sup>de</sup> ÉPOQUE, 1663-1683)

Cette deuxième section réunit les onze « élévations » qui nous sont parvenues de l'activité de Pierre Robert en tant que sous-maître de la Chapelle du roi (1663-1683). Conçues pour les moments les plus recueillis de l'office royal, ces pièces sont conçues pour des effectifs et des combinaisons variés : trois motets à deux voix et basse continue (*Amavit eum Dominus*, pour dessus et haute-contre ; *O flamma quæ semper lucet* et *Sancti spiritus*, pour deux hautes-contre ; *Domine quinque talenta* et *Euge serve bone*, pour haute-contre et taille) ; trois motets à trois voix et basse continue (*Transfige dulcissime Jesu*, pour dessus, haute-contre et basse-taille ; *Memorare dulcissime Jesu*, pour dessus, taille et basse ; *Splendor æternæ gloriæ*, pour haute-contre, taille et basse-taille) ; un motet à quatre voix – réduites à trois dans certaines sources – et basse continue (*Et valde mane*, pour dessus, haute-contre, taille et basse-taille) ; deux motets, enfin, sont avec « symphonie » en trio (*Descende cælitus*, à voix seule et deux violons ; *Adoro te devote*, pour dessus, bas-dessus, basse-taille et deux violons). Plusieurs présentent en outre des effectifs alternatifs, selon une pratique courante de l'époque.

Avec Henry Du Mont (1610-1684), son confrère à la Chapelle du roi, Pierre Robert appartient à une première génération de compositeurs qui, nés dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, ont développé en France le genre du motet à petit effectif (ou petit motet) et dont un corpus significatif est parvenu jusqu'à nous. Composés entre 1663 et 1683, ses onze « élévations » pour la Chapelle du roi comptent en effet parmi les premiers exemples conservés de ce genre neuf venu d'Italie, qui s'implanta en France dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Conçu pour voix solistes et basse continue, parfois avec instruments, dans une écriture inspirée par le style *concertato* italien, le petit motet offrait ainsi une alternative au grand style contrapuntique jusque-là pratiqué dans les grandes églises du royaume et à la Chapelle du roi. Ce sont les *Cantica sacra* d'Henry Du Mont, parus à Paris en 1652 – onze ans avant la nomination du compositeur comme sous-maître de la Chapelle du roi – que l'on considère traditionnellement comme les premiers petits motets français

61. Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique [...] Cinquième édition [...]*, Amsterdam, Pierre Mortier, ca 1710 (1<sup>re</sup> éd. 1683), p. 43-44. Dans ses *Éléments ou principes de musique [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1696, p. 61, Étienne Loulié signale également ce « triple simple », qu'il appelle toutefois « triple noir » : cette terminologie évite en effet l'ambiguïté avec la notation commune de ces deux « triples » à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle :  $\frac{3}{2}$  pour le triple double,  $\frac{3}{4}$  ou  $\frac{3}{8}$  pour le triple simple ; voir aussi, par exemple, Michel L'Afflard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique [...]* *Cinquième édition [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1705, p. 71 et 85.

62. Sur l'introduction du genre du petit motet en France, voir notamment Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684), maître et compositeur de la Musique de la Chappelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga (« Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2011, p. 221-223.

conservés. Le recueil propose en effet des œuvres à 2, 3 et 4 voix avec basse continue, parfois avec un instrument mélodique, dans un style teinté de couleurs italianisantes auxquelles Du Mont s'était familiarisé lors de sa formation à Liège et Maastricht. Le genre était néanmoins pratiqué depuis plusieurs années dans le royaume, et notamment à la Chapelle du roi: la trace la plus lointaine que l'on en ait remonte à 1646, date à laquelle Thomas Gobert, sous-maître de la Chapelle depuis 1638, envoya à Constantijn Huygens quelques-unes de ses « antiennes récitatives à deux [voix] et basse continuées », précisant la manière dont elles étaient chantées à la Chapelle du roi, probablement durant la messe quotidienne du souverain: « Ce sont antiennes récitatives que nous meslons quelques fois après les psaumes »<sup>63</sup>. On connaît bien la description qu'a donnée de la messe du roi Pierre Perrin dans ses *Cantica pro Capella regis* (1665), recueil de poésies néo-latines destinées à être mises en musique par les sous-maîtres de la Chapelle. Le déroulement de cette messe basse accompagnée de motets l'avait aidé à définir la longueur de ses textes:

« Pour la longueur des Cantiques, comme ils sont composés pour la messe du roi, où l'on en chante d'ordinaire trois, un grand, un petit pour l'élévation et un *Domine salvum fac regem*; j'ai fait les grands de telle longueur, qu'ils peuvent tenir un quart d'heure, étant bien composés et sans trop de répétitions, et occuper depuis le commencement de la messe jusqu'à l'élévation. Ceux d'élévation sont plus petits, et peuvent tenir jusqu'à la post-communion, que commence le *Domine*. »<sup>64</sup>

Cette organisation était peut-être déjà en vigueur depuis plusieurs années, comme le laisse entendre dans ses mémoires Marie Du Bois, valet de chambre du roi, en 1647<sup>65</sup>. Chanté durant la messe au moment de l'élévation, le petit motet pouvait également prendre place au cours des autres offices auxquels le roi assistait régulièrement, comme les vêpres ou les saluts du Saint-Sacrement. Plus générique que véritablement liturgique, le terme « élévation » permettait en fait de distinguer, à la Chapelle, les « grands » motets, à grand chœur (appelés simplement « motets »), des « petits » plus modestes et destinés à des moments plus intimes de l'office, sans référence exclusive ou spécifique à l'action eucharistique.

Les quatre premiers sous-maîtres qui servirent Louis XIV, Thomas Gobert, Gabriel Expilly, Henry Du Mont et Pierre Robert, fournirent pour la Chapelle « motets » et « élévations »<sup>66</sup>. De la production d'élévations des deux premiers, démissionnaires en 1668, nous ne savons quasiment rien. Aucune des « antiennes récitatives à deux voix et basse continue » de Gobert ne nous est parvenue. Des élévations d'Expilly, il ne nous reste que les textes: le seul recueil de *Motets et élévations* (ou « Livre du roi ») conservé pour l'activité du sous-maître, pour le quartier de juillet 1666<sup>67</sup>, fait état de trente-cinq « motets » et de huit « élévations ». La même année, pour son quartier d'octobre, Henry Du Mont avait quant à lui déjà fourni trente « motets » et trente et une « élévations »<sup>68</sup>. En 1678, son répertoire ne comptait pas moins de soixante-sept « élévations », auxquelles il allait encore ajouter cinq nouvelles pièces avant sa démission en 1683. En comparaison de celui de Du Mont, le petit corpus légué par Robert est bien moins important: l'unique « Livre du roi » conservé pour son activité à la Chapelle, pour le quartier d'avril 1678, donne les textes de quinze élévations – production qui, on le verra, devait s'augmenter d'au moins deux pièces entre 1678 et 1683. La production d'élévations de Du Mont est cependant exceptionnelle: les « Livres du roi » conservés pour les successeurs directs de Du Mont et Robert montrent que ceux-ci, vers la fin de leur carrière, proposaient un corpus assez comparable à celui de Robert, de neuf<sup>69</sup> à dix-neuf<sup>70</sup> élévations. Quantitativement plus modeste que celui de Du Mont, le corpus de Robert également témoigne d'un style profondément original qui allie harmonieusement tradition et modernité.

63. *Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, éd. Willem Josef Andries Jonckbloet et Jan Pieter Nicolaas Land, Leyde, E. J. Brill, 1882, p. CCXV et CCXXVII (lettres de Thomas Gobert à Constantijn Huygens, 17 juillet et 17 octobre 1646).

64. Pierre Perrin, *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Robert Ballard, 1665, avant-propos (non paginé).

65. Voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684)*, *op. cit.*, p. 58-59 et 90.

66. Sur le répertoire de motets pour la Chapelle du roi sous le règne de Louis XIV, voir Lionel Sawkins, « Chronology and evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV: evidence from the *Livres du Roi* and the works of Perrin, the *sous-maîtres* and Lully », *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, éd. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 41-79.

67. *Motets et élévations de M. Expilly, pour le quartier de juillet, août & septembre 1666*, [Paris, Robert Ballard, 1666], F-Pn/ Rés. B 2524.

68. Tout au long de sa carrière, Du Mont a lui-même veillé à l'édition de ses œuvres, et notamment sa production d'« élévations » pour la Chapelle du roi, réunie dans deux recueils imprimés dédiés à Louis XIV: les *Motets à deux voix* (Paris, Robert Ballard, 1668) et les *Motets à II, III & IV parties* (Paris, Christophe Ballard, 1681). Publiés à deux périodes extrêmes de la carrière du sous-maître, ces deux recueils rassemblent en soixante-sept pièces la quasi-totalité de ses élévations pour la Chapelle. Voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont*, *op. cit.*, p. 195-198.

69. Michel-Richard de Lalande, *Motets et élévations pour les quartiers de janvier 1703 et 1714*: voir Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 6-7.

70. Guillaume Minoret, *Motets et élévations pour les quartiers de juillet 1705 et 1710*: voir Guillaume Minoret, *Les Motets*, vol. 1, éd. Yuriko Baba, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Anthologies »; III. 5), 2008, p. x, 193.

Par son intérêt historique et sa grande qualité musicale, il constitue ainsi un maillon essentiel pour bien comprendre la genèse et l'évolution du petit motet français.

#### LE CORPUS D' « ÉLÉVATIONS » DE PIERRE ROBERT

Une source précieuse, on l'a évoqué, permet d'avoir quelque idée de l'état du corpus composé par Pierre Robert pour la Chapelle du roi. Il s'agit du recueil de *Motets et élévations* imprimé pour son quartier (ou trimestre de service) d'avril-mai-juin 1678, qui regroupe les textes des « motets » (motets à grand chœur) et « élévations » (petits motets) du compositeur alors disponibles pour le service de la Chapelle du roi :

*MOTETS / ET / ELEVATIONS / DE M. ROBERT. / Pour le Quartier d'Avril, May, / & Juin 1678. / [armes de France] / A PARIS, / Par Christophe Ballard, / Seul Imprimeur du Roy / pour la Musique. Paris, coll. particulière<sup>71</sup>*

Lionel Sawkins a mis en évidence la nature cumulative de ces recueils de textes<sup>72</sup>, dits « Livres du roi », imprimés pour chaque quartier : dans chacune des deux sections (« motets » et « élévations »), une première série de textes, classés dans un ordre aléatoire ou alphabétique<sup>73</sup>, est suivie par un nombre variable de textes ajoutés, systématiquement regroupés par sections alphabétiques déterminant des ajouts successifs des œuvres nouvelles pour chaque quartier, permettant ainsi de suivre l'évolution chronologique du répertoire de la Chapelle. Pour Robert, le Livre du roi pour le quartier d'avril de 1678 est malheureusement le seul exemplaire connu pour l'ensemble de son activité à la Chapelle, ce qui ne permet pas de restituer cette chronologie avec autant de précision que pour Du Mont, pour lequel de nombreux exemplaires sont conservés.

Pour la section consacrée aux « élévations », l'examen du recueil permet néanmoins de dégager au moins quatre regroupements alphabétiques, reflétant les phases d'élaboration du répertoire, elles-mêmes réparties sur quatorze ans d'activité, du quartier de janvier 1664 (premier quartier de service de Robert, recruté en juillet 1663) à celui d'avril 1678 (en gras sont précisés les motets dont au moins une source musicale nous est parvenue) :

1<sup>er</sup> regroupement (1<sup>re</sup> période?) :

*Amavit eum Dominus, Descende caelitus, Et valde mane, Memorare o piissima virgo Maria, O Christi pietas, O flamma quae semper lucet, Quid mihi est in caelo, Splendor aeternae gloriae, Transfige dulcissime Jesu*

2<sup>e</sup> regroupement (2<sup>e</sup> période?) :

*O vena vitae, Sancti spiritus*

3<sup>e</sup> regroupement (3<sup>e</sup> période?) :

*Domine quinque talenta, Trade amanti*

4<sup>e</sup> regroupement (4<sup>e</sup> période?) :

*Euge serve bone, O dulcissime Jesu*

Sans pouvoir affiner davantage ces regroupements – des subdivisions restent possibles, un texte orphelin pouvant toujours cacher un nouvel ajout – ni proposer de réelle datation, on peut néanmoins constater que les deux tiers des élévations de Robert disponibles au quartier d'avril 1678 ont intégré le répertoire de la Chapelle dès les premières années de l'activité du sous-maître.

Deux des élévations conservées n'ont pas leurs textes dans le livre de *Motets et élévations* du quartier d'avril 1678. Ces motets sont donc à l'évidence entrés au répertoire de la Chapelle au plus tôt pour le quartier d'octobre 1678, au plus tard pour celui d'avril 1683, qui marque la fin de l'activité de Robert à la Chapelle. Ils constituent donc les témoins d'une dernière phase de production :

5<sup>e</sup> période (1678-1683) :

*Adoro te devote, Memorare dulcissime Jesu*

71. Nous remercions vivement M<sup>me</sup> Hélène Charnassé qui nous a permis la consultation de cet ouvrage.

72. Lionel Sawkins, « Chronology and evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV », *art. cit.*

73. Pour cette première série de textes, les recueils conservés de *Motets et élévations* de Du Mont et l'unique exemplaire connu de Robert sont conçus de manière un peu différente : ordre *a priori* aléatoire pour Du Mont, alphabétique pour Robert.

## LES TEXTES LITTÉRAIRES

À la Chapelle du roi, alors que les « motets » à grand chœur, destinés à exalter la piété royale, s'appuient le plus souvent sur des psaumes ou de vastes poèmes néo-latins, les « élévations », prévues pour des moments plus intimes de l'office – élévation lors de la messe basse du roi, saluts du Saint-Sacrement, antiennes des vêpres chantées devant le souverain, etc. – utilisent des textes empreints d'une spiritualité plus intérieure<sup>74</sup>. Comme Du Mont<sup>75</sup>, Robert a utilisé pour ses élévations des textes de longueurs et d'origines variées: textes issus de la Bible ou de la patrologie latine, textes méditatifs d'origine médiévale, centonisés ou paraphrasés – probablement par des compilateurs contemporains –, ou encore des poésies néo-latines contemporaines, nouvellement composées. Plusieurs textes se retrouvent dans le corpus liturgique; ceux empruntés au Propre du temps concordent d'ailleurs avec le calendrier liturgique des mois d'avril, mai et juin (Pâques, fête des saints Jean et Paul, Fête-Dieu ou Corpus Christi), qui forment l'un des deux quartiers que le sous-maître avait en charge à la Chapelle<sup>76</sup>, comme on le verra dans le détail ci-dessous (la liturgie de la Chapelle du roi se conformant *a priori* au rite romain et non au parisien<sup>77</sup>, nous en précisons chaque fois les domiciliations au Bréviaire romain).

## Les textes des motets conservés

Trois textes sont empruntés à la Bible (et plus particulièrement au Nouveau Testament), sans modification:

*Domine quinque talenta*

Évangile selon saint Matthieu, chap. 25, verset 20 (1<sup>re</sup> partie de la parabole des talents).

Domiciliation liturgique: au Bréviaire romain, Commun d'un Confesseur non pontife, aux 1<sup>res</sup> et 2<sup>des</sup> Vêpres: 1<sup>re</sup> antienne, au psaume 109, *Dixit Dominus*; aux Laudes: 1<sup>re</sup> antienne, au psaume 92, *Dominus regnavit*. Ce texte est également employé aux Matines, comme verset avant la 2<sup>de</sup> leçon, à la suite de *Euge serve bone* (répons de la 1<sup>re</sup> leçon).

*Euge serve bone*

Évangile selon saint Matthieu, chap. 25, versets 21, 23 (2<sup>de</sup> partie de la parabole des talents).

Domiciliation liturgique: au Bréviaire romain, Commun d'un Confesseur non pontife, aux 1<sup>res</sup> et 2<sup>des</sup> Vêpres: 2<sup>e</sup> antienne, au psaume 110, *Confitebor tibi Domine*; et aux Laudes: 2<sup>e</sup> antienne, au psaume 99, *Jubilate Deo*. Ce texte est également employé aux Matines, comme répons de la 1<sup>re</sup> leçon – où il est suivi par *Domine quinque talenta*, employé comme verset avant la 2<sup>de</sup> leçon –, ou encore aux Laudes du Commun d'un Confesseur pontife (antienne à *Benedictus*, notamment).

Si ces deux textes ont une domiciliations liturgique identique (Commun d'un Confesseur non pontife), on notera que, selon la chronologie que l'on peut établir à partir des *Motets et élévations* de 1678, les motets correspondants appartiennent à deux périodes différentes, et furent donc conçus indépendamment l'un de l'autre<sup>78</sup>.

*Et valde mane*

Évangile selon saint Marc, chap. 16, versets 2-4 (évangile de Pâques).

Ce texte, qui décrit la visite au Tombeau au matin du troisième jour, est une référence directe à la Résurrection, et donc au temps de Pâques, qui tombait durant le quartier d'avril dont Robert avait la charge. Cette référence est d'ailleurs soulignée par le titre de l'œuvre dans l'une des sources musicales (recueil Christin; voir p. XLVII): « *Canticum resurrectionis* ».

Ce passage de l'Évangile est utilisé, partiellement, au dimanche de Pâques, sous forme d'antiennes, au Bréviaire romain: le verset 2 (« Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto jam sole, alleluia. ») à Laudes (antienne à *Benedictus*<sup>79</sup>); le verset 4 (« Et respicientes viderunt revolutum lapidem: erat quippe magnus valde, alleluia. ») à Vêpres (antienne à *Magnificat*<sup>80</sup>).

74. À la Chapelle, le terme d'« élévation » ne renvoie pas tant à la destination liturgique des textes qu'au moment de l'office au cours duquel ces motets étaient exécutés, voire à leur charge spirituelle et méditative même.

75. Sur les textes des motets de Du Mont, voir notamment Håvard Skaadel, *Musical-rhetorical devices in the small 'concertato' motets of Henry Du Mont (ca. 1610-1684): Conventions and modernity in a mid-17<sup>th</sup>-century musical aesthetic of proportions and emotional representation*, University of Oslo, Faculty of Humanities, Section of Musicology, 2005, p. 31-40.

76. L'autre étant celui d'octobre, obtenu le 5 août 1669 après la nouvelle répartition du service annuel de la Chapelle entre lui et Du Mont, après les démissions de Thomas Gobert et Gabriel Expilly: voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont, op. cit.*, p. 122.

77. Voir Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique*, Wavre, Mardaga (« Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2<sup>e</sup> éd. revue et mise à jour, [2010], p. 97-98.

78. Ils sont d'ailleurs clairement dissociés dans les sources musicales (voir p. XXXVI-XXXVII).

79. Voir Michel de Marolles, *Bréviaire romain*, partie d'été, p. 674.

80. *Ibid.*, p. 675.

Deux textes proviennent plus directement du corpus liturgique :

*Amavit eum Dominus*

Domiciliation liturgique : au Bréviaire romain, Commun d'un Confesseur pontife, 2<sup>des</sup> Vêpres (antienne à *Magnificat*).

On trouve également ce texte dans le Commun d'un Confesseur non pontife, comme répons au 2<sup>nd</sup> Nocturne (5<sup>e</sup> leçon), ou, de manière expurgée, comme verset aux 1<sup>res</sup> Vêpres et aux Matines, répons aux Laudes, etc.

*Sancti spiritus*

Domiciliation liturgique : au Bréviaire romain, fête des saints Jean et Paul (26 juin), aux Laudes (antienne au psaume 66, *Deus misereatur nostri*) et aux 2<sup>des</sup> Vêpres (antienne au psaume 112, *Laudate pueri Dominum*).

Deux textes appartiennent au vaste corpus des Pères de l'Église, dont les écrits sont généralement emprunts d'une grande spiritualité à laquelle les compositeurs européens du XVII<sup>e</sup> siècle furent particulièrement sensibles :

*Adoro te devote*

Hymne au Saint-Sacrement, attribuée à saint Thomas d'Aquin (ca 1224-1274).

Domiciliation liturgique : au Bréviaire romain, office de la Fête-Dieu ou Corpus Christi (8<sup>e</sup> dimanche après Pâques), ou toute autre adoration ou salut du Saint-Sacrement. Dans le Missel romain, ce texte constitue également l'une des *Gratiarum actiones post missam*.

*Transfige dulcissime Jesu*

Prière de saint Bonaventure (Giovanni da Fidanza, 1221 ?-1274). Le texte mis en musique par Pierre Robert n'en reprend que la première partie, sans modification.

Dans le Missel romain, la prière de saint Bonaventure, comme le texte précédent, figure (intégralement) parmi les *Gratiarum actiones post missam*.

Deux motets – *Splendor æternæ gloriæ* et *Memorare dulcissime Jesu* – s'appuient sur de très beaux textes méditatifs d'origine médiévale, centonisés et/ou paraphrasés par des auteurs anonymes.

Le texte du motet *Splendor æternæ gloriæ* est un centon-paraphrase très fin réalisé à partir d'extraits des chapitres XXI et XXIII du livre III du *De imitatione Christi*, attribué au moine d'origine allemande Thomas a Kempis (1380 ?-1471 ?)<sup>81</sup>. Cet ouvrage, qui fixa durablement les traits et les accents de la *devotio moderna* et constitue l'un des monuments de la spiritualité chrétienne, connut une extraordinaire vogue au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment à travers plusieurs traductions<sup>82</sup>, et inspira de nombreux compositeurs européens. Le texte du *Splendor æternæ gloriæ* fait en quelque sorte écho aux recommandations du moine, qu'une mise en regard analytique permet de mieux apprécier :

Robert, *Splendor æternæ gloriæ* :

Splendor æternæ gloriæ,  
Solamen peregrinantis animæ,  
illumina cor meum claritate interni luminis,

Thomas a Kempis, *De imitatione Christi*, III<sup>83</sup> :

O Jesu splendor æternæ gloriæ,  
solamen peregrinantis animæ, [...]  
Usquequo tardat venire Dominus meus ?  
Veniat ad me pauperculum suum, et lætum faciat:  
Mittat manum suam, et miserum eripiat de omni  
angustia [...]  
Miser sum, et quodammodo incarceratus, et compeditus  
gravatus ; donec luce præsentia tuæ me reficias, ac  
libertati dones, vultumque amicabilem demonstres.  
(XXI, 4)

Ne elongeris a me, Deus meus in auxilium meum  
respice.

Domine Deus meus, ne elongeris a me, Deus meus, in  
auxilium meum respice<sup>84</sup> (XXIII, 5)

81. Longtemps attribué à Jean de Gerson (1363-1429).

82. En France, la plus célèbre est sans doute celle, en vers, de Pierre Corneille, parue pour la première fois en 1656.

83. Nous avons consulté l'édition suivante : *Thomæ a Kempis, canonici regularis, Ordinis Sancti Augustini, De Imitatione Christi, libri quatuor, recensiti ad finem autographi anni M. CCCC. XLI. Cum Vita ejusdem Thomæ, per Heribertum Rosweydam Societatis Jesu*, Paris, Jean Cusson, 1660, p. 101-103 (chap. XXI), 106-108 (chap. XXIII).

84. Ce verset provient du Psaume 70, *In te Domine speravi* (verset 12) ; dans le *De imitatione Christi*, il débute l'« Oratio contra cogitationes mala ».

Veni, veni, mi Jesu, in cor meum, veni, veni; quia sine te nulla erit læta dies.	Veni, veni: quia sine te nulla erit læta dies aut hora, quia tu lætitia mea, et sine te vacua est mensa mea. (XXI, 4)
Quis mihi det pennas ad volandum ad te, amator purissime.	[...] quis mihi det pennas veræ libertatis, ad volandum pausandum in te? (XXI, 3) // amator purissime [...] ( <i>ibid.</i> , mais plus haut dans le chapitre)
Commoveat te suspirium meum	Moveat suspirium meum, et desolatio multiplex in terra. (XXI, 3)
et de valle lachrymarum eripe me, quia tu solus es lætitia mea, et sine te languet anima mea.	quia multa mala in hac valle miseriarum occurrunt, quæ me sæpius conturbant, et contristant et obnubilant, sæpius impediunt, et distrahunt, alliciunt et implicant, ne liberum accessum habeam ad te, et ne jucundis fruar amplexibus, præsto semper cum beatis spiritibus. ( <i>ibid.</i> , mais plus haut dans le chapitre)

Le titre du motet de Robert dans l'une des sources musicales conservées (source C: voir p. XLVII), « *Canticum sacrum Animæ ad Deum anhelantis* » (« chant sacré de l'âme soupirant vers Dieu »), souligne bien l'inspiration de ce texte <sup>93</sup>.

D'inspiration eucharistique, le texte du motet *Memorare dulcissime Jesu* résulte d'une centonisation tout aussi complexe, réalisée à partir de deux textes différents. Tandis que la seconde partie est librement empruntée à deux passages du *De imitatione Christi* de Thomas a Kempis, les termes de la première partie se retrouvent dans l'oraison « *Summe sacerdos* », attribuée à saint Ambroise (340-397) ou à Jean de Fécamp (ca 990-1078), qui constitue la cinquième des « *Orationes Sancti Ambrosii ante missam singulis hebdomadæ diebus distributæ* » incluses par Pie V dans le Missel romain :

Memorare dulcissime Jesu, quæ sit nostra substantia: descendisti de cælo, ut salvos faceres nos; aufer a nobis iniquitates nostras, et ignem sancti Spiritus in nobis clementer accende.

[cf. *Orationes Sancti Ambrosii ante missam...*, Feria V, « *Summe sacerdos* » :

Tu enim misereris omnium, Domine, et nihil odisti eorum quæ fecisti. *Memorare quæ sit nostra substantia*; quia tu Pater noster es, quia tu Deus noster es, ne irascaris satis, neque multitudinem viscerum tuorum super nos contineas. Non enim in justificationibus nostris prosternimus preces ante faciem tuam, sed in miserationibus tuis multis. *Aufer a nobis iniquitates nostras, et ignem Sancti Spiritus in nobis clementer accende*. Aufer cor lapideum de carne nostra, et da nobis cor carneum, quod te amet, te diligat, te delectetur, te sequatur, te perfruatur. Oramus, Domine, clementiam tuam, ut sereno vultu familiam tuam, sacri tui Nominis officia præstolantem, aspicere digneris; et nullius sit irritum votum, nullius vacua postulatio, tu nobis preces suggere, quas ipse propitius audire et exaudire delecteris.]

O Deus meus, erige cor meum ad te in cælum, et ne dimittas me vagari super terram.

[cf. Thomas a Kempis, *De imitatione Christi*, IV (« De devota exortatione ad sacram Corporis Christi communionem »), XVI (« Quod necessitates nostras Christo aperire debemus et ejus gratiam postulare »), 2 :

Ecce sto ante te pauper et nudus, gratiam postulans et misericordiam implorans: refice esurientem mendicum tuum, accende frigiditatem meam igne amoris tui, illumina cæcitatem meam claritate præsentiae tuæ. Verte mihi omnia terrena in amaritudinem, omnia gravia et contraria in patientiam, omnia infima et creata in contemptum et oblivionem. *Erige cor meum ad te in cælum, et ne dimittas me vagari super terram.*]

Dilata me in amore, ut cantem amoris canticum, sequar te dilectum meum in altum, deficiat in laude tua anima mea, jubilans ex amore.

[cf. Thomas a Kempis, *De imitatione Christi*, III (« De interna consolatione »), V (« De mirabili affectu divini amoris »), 6 :

*Dilata me in amore, ut discam interiora cordis degustare, quam suave sit amare et in amore liquefieri et natere. Teneat amore, vadens supra me præ nimio fervore et stupore. Cantem amoris canticum, sequar te Dilectum meum in altum. Deficit in laude tua anima mea jubilans ex amore.*]

Le texte obtenu par ce collage semble avoir eu quelque succès à la fin du règne de Louis XIV. Outre l'exemple de Robert, que l'on peut dater des années 1678-1683, les trois autres motets repérés sur ce texte sont tous d'origine française et chronologiquement proches: il s'agit de deux œuvres, de Jean-Baptiste Gouffet et anonyme, copiées dans un recueil de motets manuscrits

conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (F-Lym), Rés. FM 133971, que l'on peut dater du tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle; ainsi que d'une élévation de Guillaume Minoret<sup>85</sup>, dont le texte figure dans les deux exemplaires conservés de *Motets et élévations* (1705, 1710) du sous-maître, mais dont aucune source musicale n'a pour lors été retrouvée.

Deux textes enfin peuvent être rattachés au vaste corpus des poètes néo-latins: *O flamma quæ semper lucet* et *Descende cælitus*. Bien que son origine précise n'ait pu être déterminée, le premier poème, d'une grande force expressive, s'appuie à l'évidence sur des thèmes empruntés à saint Augustin, notamment ceux de la lumière divine éclairant l'âme du fidèle et du feu excitant son amour et sa foi, chers à la sensibilité du temps. On peut établir un parallèle singulier, tant sur le plan de l'inspiration générale que d'un double point de vue sémantique et lexical, entre ce texte et celui du motet de Du Mont, *Quid est hoc*<sup>86</sup>, lui-même largement emprunté au chapitre xxxiv des *Soliloquia animæ ad Deum* de saint Augustin. *O flamma quæ semper lucet* en est presque une amplification, apportant des réponses collectives, quasi communautaires, aux interrogations solitaires du locuteur (emploi du singulier dans *Quid est hoc*, du pluriel dans *O flamma quæ semper lucet*):

Du Mont, *Quid est hoc* :

Quid est hoc quod sentio?  
 Quis est ignis qui inflammat cor meum?  
 Quæ est lux quæ mentem irradiat?  
 O lux quæ semper lucet, illumina me!  
 O utinam arderem ex te!  
 Ignis sancte quam dulciter ardes, quam secrete lucet!  
 Quam desideranter aduris?  
 Quando veniet dies lætitiæ et exultationis, in qua  
 ingrediar in locum tabernaculi admirabilis, usque ad  
 domum Dei: ut videam videntem me facie ad faciem,  
 et satiatur desiderium meum?

(d'après saint Augustin, *Soliloquia animæ ad Deum*,  
 chap. xxxiv, « Consideratio divine majestatis »)

Robert, *O flamma quæ semper lucet* :

O flamma quæ semper lucet,  
 O ignis qui semper ardes,  
 O flamma illumina nos,  
 O ignis accende nos,  
 Mens nostra in tenebris est,  
 Cor nostrum in sordibus est,  
 Illa vanitate seducitur,  
 Illud amore subducitur,  
 Illa lucis egens,  
 Illud caloris indigens,  
 Tu ergo qui flamma lucens,  
 Tu ergo qui ignis ardens,  
 Accende lumen sensibus,  
 Infunde amorem cordibus,  
 Da flammam quæ semper luceat,  
 Da ignem qui semper ardeat.  
 O lux beatissima,  
 O amor dulcissime, quando mentem irradias, quando  
 cor nostrum visitas,  
 Pellis mentis caliginem, et cor reple dulcedine, fac  
 nos lucere in opere et ardere desiderio.

Le 2<sup>e</sup> vers, « O ignis qui semper ardes », lui-même extrait du même chapitre xxxiv des *Soliloquia*, souligne encore la parenté entre les deux poèmes. Les similitudes lexicales sont telles qu'un seul mot peut être modifié: « O lux quæ semper lucet » (Du Mont) // « O flamma quæ semper lucet » (Robert). Les parentés sémantiques permettent au second d'exacerber ou d'expliciter, souvent de manière plus lyrique, le sens métaphorique du premier: « Quæ est lux quæ mentem irradiat? » // « O amor dulcissime, quando mentem irradias »; « Ignis sancte quam dulciter ardes, quam secrete lucet » // « Tu ergo qui flamma lucens, / Tu ergo qui ignis ardens »; on pourra encore mettre en rapport les vers 1-3 du second avec les vers 4-5 du premier, etc. Dans *O flamma*, la référence à saint Augustin n'est cependant pas la seule. Ainsi, deux vers – « Accende lumen sensibus, / Infunde amorem cordibus » – se retrouvent dans l'hymne *Veni creator Spiritus*, parfois attribuée à saint Ambroise, chantée à la Pentecôte et à l'office du Saint-Esprit; de même, « O lux beatissima » provient de la séquence *Veni Sancte Spiritus*, également pour la Pentecôte. Ces liens autorisent donc à voir en ce texte une référence voire une adresse au Saint-Esprit. Notons également que la fin du texte – « O amor dulcissime... et cor reple dulcedine » – s'inspire de la première strophe de l'hymne *Amor Jesu dulcissime*<sup>87</sup>: « Amor Jesu dulcissime, / Quando cor nostrum visitas, / Pellis mentis caliginem, / Et nos reple dulcedine »; cette hymne peut elle-même être rapprochée du *Jubilus rhythmicus de Nomine Jesu* de Bernard de Clairvaux (1090-1153), poème utilisé

85. Sous-maître de la Chapelle du roi de 1683 à 1714.

86. Ce texte apparaît pour la première fois dans les *Motets et élévations de M. Du Mont... 1666*, date probable de son entrée au répertoire de la Chapelle. Il nous en reste une mise en musique, publiée dans les *Motets à II, III, et IV parties* du compositeur (Paris, Christophe Ballard, 1681, n° 35); voir l'édition de ce recueil par Laurence Decobert, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2008. Le motet *O flamma quæ semper lucet* de Robert datant également d'une des toutes premières périodes de sa production pour la Chapelle, les deux motets seraient ainsi relativement contemporains.

87. Pour les Laudes de la fête de la Transfiguration (6 août), selon le Bréviaire romain.



par Henry Du Mont dans quatre de ses *Motets à II, III et IV parties* de 1681<sup>88</sup>. Plus que les centons ou paraphrases précédents, *O flamma quæ semper luces* semble donc bien élaboré comme la plupart des poésies néo-latines contemporaines, souvent inspirées, de près ou de loin, de textes préexistants, compilés et retravaillés en des textes nouveaux, spécifiques à la spiritualité du temps et optimisés pour être mis en musique. L'auteur le plus représentatif de cette démarche est sans doute Pierre Perrin, qui composa de nombreux textes pour la Chapelle du roi, dont certains furent publiés dans ses *Cantica pro Capella regis* (Paris, Robert Ballard, 1665). Nombre de ses textes furent mis en musique par des compositeurs de la cour (Expilly, Du Mont, Robert, Lully, Minoret, etc.), mais aussi d'autres musiciens, comme Daniel Danielis, Marc-Antoine Charpentier ou Sébastien de Brossard. Bien qu'il s'en soit défendu<sup>89</sup>, Perrin lui-même a volontiers paraphrasé les auteurs anciens de la patrologie ou de la *devotio moderna*, et notamment saint Augustin, Bernard de Clairvaux, Thomas à Kempis, etc., ou s'est inspiré de leurs écrits<sup>90</sup>. *O flamma quæ semper luces*, qui reste néanmoins anonyme, relève bien de cette démarche.

Seul le texte du motet *Descende cælitus* appartient de manière sûre à cet important corpus de poésies néo-latines. Le texte figure en effet dans un important recueil manuscrit (123 f.) de « paroles de musique » du poète Pierre Perrin (1620-1675), dans la section des « Cantiques et Chansons latines pour l'Église » dont il constitue la 25<sup>e</sup> pièce :

XXV. *Alia cantilena gratia*

dans

*Recueil / de Paroles de Musique / de M<sup>r</sup> Perrin / Con<sup>te</sup> du Roy en les Conseils, Introduteur des / Ambassadeurs près feu Monseig<sup>r</sup> le Duc d'Orleans / & / Contenant / Plusieurs Airs, Chansons, Récits, Dialogues / Pieces de concert, Paroles à boire, Serenades, / Paroles de musique pour des Mascarades / Et des Ballets, Comédies en musiques, / Paroles françoises pour la devotion, / Cantiques et Chansons / Latines / Dedié A Monseigneur Colbert*

ms. autogr. [1666], in-8°, 230 x 170 mm, f. 120<sup>v</sup>

F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 2208

Ce recueil autographe, relié aux armes de son dédicataire, Jean-Baptiste Colbert, peut être daté de janvier-juillet 1666<sup>91</sup>. Pour de nombreuses pièces, le nom d'un compositeur est mentionné. Dans le cas du *Descende cælitus*, ce n'est pas le nom de Pierre Robert mais celui de « Sablières » : Jean Granouillet, sieur de Sablières (1627-*ca* 1700), qui fut dès 1652 au service de Philippe, duc d'Anjou et futur duc d'Orléans, dont il allait devenir Intendant de la Musique en 1669. La pièce de Sablières est perdue, mais la disposition typographique du poème, qui présente quatre énoncés du vers initial (« Descende cælitus... »), suggère une structure musicale en rondeau, adoptée par Sablières ou proposée par Perrin. La pièce de Robert, quant à elle, se contente d'une seule redite du vers initial, à la fin du motet. Ces variantes permettent de supposer que celui-ci a mis en musique une version remaniée du poème, ou à l'inverse qu'il s'est appuyé sur une version antérieure à celle copiée par Perrin dans son manuscrit. Dans ce dernier cas néanmoins, il serait curieux que Perrin n'eût pas mentionné le nom du sous-maître de la Chapelle du roi, caution non négligeable à un moment où il s'appliquait à composer pour la Chapelle des « paroles de musique » d'inspiration gallicane destinées à exalter l'image religieuse du souverain. Le motet appartenant à la première période de production du sous-maître (voir p. XXI), ces remarques permettent ainsi d'en estimer la composition aux années 1666-1670. Tout comme *O flamma quæ semper luces*, ce poème, librement inspiré de la séquence de la Pentecôte *Veni Sancte Spiritus* (« Veni, Sancte Spiritus, et emitte cælitus... Flecte quod est rigidum, etc. »), fait clairement référence au Saint-Esprit<sup>92</sup>.

### Les textes des motets perdus

Achevons ce chapitre par quelques remarques sur les textes des motets perdus, soient six des quinze textes figurant dans les *Motets et élévations de M. Robert... 1678*. Ces six textes sont intégralement reproduits en ANNEXE III, p. 143-144.

88. *Jesu rex admirabilis* (n° 18), *Jesu dulcedo cordium* (n° 19), *Desidero te millies* (n° 29) et *Nil canitur suavius* (n° 33) ; voir l'édition de Laurence Decobert, *op. cit.*

89. *Cantica pro capella regis*, Paris, Robert Ballard, 1665, avant-propos, f. 5<sup>v</sup>-6 : « [...] loin d'imiter j'ay évité les traces des anciennes & modernes Odes ou Chansons Grecques & Latines ».

90. Des emprunts à ces auteurs ont été clairement mis en évidence par Håvard Skaadel, *op. cit.*, p. 408 *sqq.* (notamment : p. 411, 415, 417-418).

91. Voir Lionel Sawkins, « Chronology and evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV », *art. cit.*, p. 43 ; voir aussi Louis E. Auld, *The « Lyric Art » of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1986, Part 3, p. II (texte du *Descende cælitus* transcrit p. 177) ; 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. Jean Duron, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris, Klincksieck, 1997, p. 138-141.

92. Ce que du reste confirme le titre du motet dans la source musicale C (recueil La Barre) : « Mottet du S<sup>t</sup> Esprit » : voir p. XXXV et XLVIII.

Parmi eux figurent deux textes à la Vierge. Le premier d'entre eux, *Memorare o piissima virgo Maria*, est une prière attribuée à Bernard de Clairvaux, plusieurs fois mis en musique en France à cette époque<sup>93</sup>. *O vena vitæ*, d'origine inconnue, est également une prière à la Vierge (« cælestis mater gratiæ », « mater orphanorum », protectrix afflictiorum », etc.), librement et partiellement inspirée du *Cantique des cantiques*: le fragment « innixa super dilectum suum, deliciis affluens » rappelle en effet le verset 5 du chapitre VIII (« Quæ est ista quæ ascendit de deserto, deliciis affluens, innixa super dilectum suum ? »).

*O Christi pietas* est une prière pour le roi réalisée à partir de l'antienne à Magnificat pour la fête de saint Nicolas<sup>94</sup> et adaptée à Louis, roi de France, et à ses pouvoirs thaumaturges (« cunctosque languidos sanat », « guérisseur des faibles et des aveugles ») ; nous soulignons les passages modifiés :

fête de saint Nicolas, antienne à Magnificat :

*Motets et élévations de M. Robert... 1678 :*

O Christi pietas omni prosequenda laude qui sui famuli Nicolai merita longe lateque declarat nam ex tumba ejus oleum manat cunctosque languidos sanat.

O Christi pietas omni prosequenda laude qui sui famuli Ludovici merita longe lateque declarat nam ejus carne virtus emanat cunctosque languidos sanat.

*Quid mihi est in cælo* résulte pour une large part d'un savant assemblage de fragments des psaumes 72, *Quam bonus Israel Deus*, et 85, *Inclina aurem tuam*, encadrant un passage d'origine non identifiée mais qui semble, là encore, librement inspiré de saint Augustin (*Meditationes et Soliloquia*) :

Quid mihi est in cælo, et à te quid volui super terram, Deus cordis mei, et pars mea Deus in æternum. Tu fortitudo mea, tu firmamentum, tu refugium meum. O cordis mei vita, O bonitas infinita, O lux mea, O spes, O salus mea, lux spei meæ, spes salutis meæ miserere mei Domine, quoniam ad te clamavi tota die. Inclina aurem tuam et exaudi me. Deduc me Domine in via tua. Lætetur cor meum ut timeat nomen tuum, Deus cordis mei, et pars mea Deus in æternum.

psaume 72, verset 25<sup>95</sup>  
psaume 72, verset 26, 2<sup>nd</sup> stique  
d'après saint Augustin ?

psaume 85, verset 3  
psaume 85, verset 1, 1<sup>er</sup> stique  
psaume 85, verset 11, fragment du 1<sup>er</sup> stique  
psaume 85, verset 11, 2<sup>nd</sup> stique  
(reprise du 2<sup>nd</sup> stique du verset 26 du psaume 72)

Enfin, l'origine des deux derniers textes, *Trade amanti* et *O dulcissime Jesu* (« O dulcissime Jesu, o suavissime Jesu, o amantissime Jesu, inebria cor meum torrente dulcedinis tuæ... »), n'a pas pu être précisée. Il s'agit probablement de poésies méditatives, peut-être dues à des poètes contemporains, toutes deux d'une inspiration comparable à celle de *Splendor æternæ gloriæ* et *O flamma quæ semper lucet*.

#### LES SOURCES MUSICALES DES ÉLÉVATIONS DE PIERRE ROBERT

Sur les quinze élévations dont les textes sont imprimés dans les *Motets et élévations de M. Robert... 1678*, neuf nous sont parvenues. Par ordre alphabétique :

<i>Amavit eum Dominus</i>	D, Hc, bc
<i>Descende cælitus</i>	Bt, 2 Dvn, bc
<i>Domine quinque talenta</i>	Hc, T, bc
<i>Et valde mane</i>	D, Hc, T, Bt, bc (ou D, Hc, Bt, bc ; ou 2 Hc, T, Bt, bc)
<i>Euge serve bone</i>	Hc, T, bc
<i>O flamma quæ semper lucet</i>	2 Hc, bc
<i>Sancti spiritus</i>	2 Hc, bc
<i>Splendor æternæ gloriæ</i>	Hc, T, Bt, bc (ou Bd, Hc, Bt, bc ; ou D, T, Bt, bc)
<i>Transfige dulcissime Jesu</i>	D, Hc, Bt, bc

93. Henry Du Mont, par exemple, l'a mis deux fois en musique pour la Chapelle du roi (*Motets à deux voix*, Paris, Robert Ballard, 1668, n° 9 ; *Motets pour la Chapelle du roy*, Paris, Christophe Ballard, 1686, n° 14).

94. Bréviaire romain, et Bréviaire parisien de 1680.

95. Le texte des *Motets et élévations de M. Robert... 1678* omet « enim » (« Quid enim mihi... »).

S'ajoutent à cette liste les deux élévations dont les textes ne figurent pas dans les *Motets et élévations* de 1678, dont on peut donc situer la composition – ou du moins l'entrée au répertoire – entre juillet 1678 et décembre 1682 ou juin 1683, fin du dernier quartier de Pierre Robert avant sa retraite :

<i>Adoro te devote</i>	D, Bd, Bt, 2 Dvn, bc
<i>Memorare dulcissime Jesu</i>	D, T, Bt, bc

La musique de ces onze élévations nous est parvenue à travers cinq collections différentes, d'importance et de provenances diverses, certaines sources étant en outre postérieures à l'activité de Robert à la Chapelle du roi.

### Les recueils de la bibliothèque du roi

Les sources les plus importantes sont deux recueils manuscrits émanant de la Musique du roi, copiés du vivant du compositeur. Ces deux manuscrits, apparentés puisqu'ils renferment les dix mêmes élévations – soit la quasi-totalité du corpus connu –, sont tous deux conservés au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pc, ancien fonds du Conservatoire; et F-Pn).

#### *Le recueil Fossard*

Exclusivement consacré aux élévations de Robert, le premier de ces recueils a été très proprement copié en partition par François Fossard (1642-1702), qui fut Petit Violon du roi, Symphoniste de la Chapelle, copiste du roi et gardien de sa bibliothèque de musique durant une quarantaine d'années, de 1665 environ à sa mort<sup>96</sup>. Malgré l'absence d'armes sur la reliure, ce recueil, vierge de toute annotation ou correction, provient des collections royales :

[Recueil Fossard]  
*Elevations / de M<sup>r</sup> Robert*  
 partition, ms. [entre 1678 et 1688], in-fol., 440 x 290 mm, [4] f. de garde, [II]-76 p.<sup>97</sup> (+ 44 p. vides à la fin)  
 F-Pc/ Rés. F 925

Copie de François Fossard.  
 Reliure en veau marbré; au dos: «ELEVA / TIONS / DE M. / ROBERT».  
 Titre pris au titre courant; p. [I]: «Table / Des elevations de / Monsieur Robert [...]».  
 Provenance: Bibliothèque de la Musique du roi.  
 Ancienne numérotation du Conservatoire: n° 3918.

Le recueil est copié sur trois papiers différents, réglés à la main :

- f. de garde [1-3]: filigrane «A[croix]R», non identifié;
- f. de garde [4] et p. [I-IV], 1-[80]: filigrane au raisin, cartouche circulaire avec «B[coeur]Colombier» (Benoît Colombier, 16.-1685)<sup>98</sup>;
- de la p. [81] à la fin (section sans musique notée): filigrane «B[croissant]Richard» (Benoît Richard, ca 1648-1710)<sup>99</sup>.

Le papier de Colombier correspond à la section portant un titre courant (légèrement coupé après massicotage): «Elevations / de M<sup>r</sup> Robert». Les cahiers utilisant le papier de Richard sont reliés à la suite. Le premier feuillet de garde inférieur (après la dernière page de papier à musique; celui-ci devait être de papier Colombier, d'après le plan de reliure) a été grossièrement découpé.

96. Fossard était copiste pour le roi depuis 1665, avant de s'associer à André Danican Philidor, peut-être dès 1680: voir Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Société française de musicologie, Klincksieck, 1995, p. xxvi, et «Fossard et la musique italienne au XVII<sup>e</sup> siècle», *Recherches sur la Musique française classique*, XXIX (1998), p. 31; Laurence Decobert, «La 'Collection Philidor' de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris», *Revue de Musicologie*, 92/2 (2007), p. 270.

97. Les p. 18, 28, 38, 42 et 56 sont vides.

98. Voir Edward Heawood, *Watermarks, Mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Hilversum, The Paper Publications Society (*Monumenta Chartæ Papyraceæ Historiam illustrantia*), 1950, n° 2429 (exemple daté de 1655); Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, J. Telford, 1995, pl. 104, n° 958 (exemple daté de 1655); notice biographique p. 190: Gaudriault date ce papier des années 1650-1685 (mort de Colombier), mais signale qu'on le retrouve dans des documents jusqu'en 1722.

99. Voir Raymond Gaudriault, *op. cit.*, pl. 137, n° ANG7, 832 (exemple daté de 1699); notice bibliographique p. 261 (dates signalées: 1675, 1677, 1685, 1697, 1699, 1703, 1708).

Contient :

- p. 1-8	<i>Splendor aeternæ gloriæ</i>
- p. 9-12	<i>Euge serve bone</i> <sup>100</sup>
- p. 13-17	<i>Amavit eum Dominus</i>
- p. 19-27	<i>Et valde mane</i>
- p. 29-34	<i>Transfige dulcissime Jesu Domine</i>
- p. 35-37	<i>Domine quinque talenta</i>
- p. 39-41	<i>Sancti spiritus</i>
- p. 43-48	<i>Descende cælitus</i>
- p. 49-55	<i>O flamma quæ semper lucet</i>
- p. 57-76	<i>Adoro te devote</i> <sup>101</sup>

Il s'agit très probablement du volume signalé dans l'inventaire de la bibliothèque de la Musique du roi établi en 1765, conservé aux Archives nationales (F-Pan) : *Inventaire général des effets existants à la Bibliothèque Musique à Versailles, Fin X<sup>ve</sup> 1765*, F-Pan/ O\*1 3245. L'item correspondant au volume de motets de Robert se trouve p. 46, parmi les « Livres des Motets de différents auteurs, ou Musique Latine pour la chapelle du roy » (titre de la rubrique à la table), reliés « en veau » (sous-rubrique) : « Robert Partition manuscrit *id.* »<sup>102</sup>. Dans l'*Inventaire*, p. 45, le titre de la rubrique sous laquelle est listé le volume de motets de Robert a été rayé et remplacé par : « Partitions et parties séparées de motets mis à la bibliothèque en 1761 et 1762 »<sup>103</sup>.

Ce recueil a été daté des années 1690-1702 par Laurence Decobert<sup>104</sup>. La comparaison entre cette copie et celle réalisée par Philidor en 1688, décrite ci-dessous et globalement plus fautive (voir comparaison détaillée des deux recueils, p. xxxvi-xxxix), incite cependant à penser que la première ne peut être postérieure à la seconde. Sans doute légèrement antérieur mais aussi musicalement plus fiable que le recueil Philidor, le recueil Fossard a ainsi été choisi comme source principale pour la présente édition.

#### *Le recueil Philidor*

Les dix mêmes motets que ceux réunis par Fossard figurent, dans un ordre différent, dans un recueil anthologique daté de 1688 et copié en cinq parties séparées par André Danican Philidor (1652-1730), qui seconda Fossard dans sa tâche de Bibliothécaire du roi à partir de 1684, avant de prendre lui-même la direction des ateliers de copie à la mort de son collaborateur, en 1702 :

[Recueil Philidor]

*Table / de plusieurs petits Motets, et Elevations / de Messieurs / Carissimi, de Lully, Robert, Danielis / Et Foggia / A 2. 3. et 4. voix, et quelques unes avec des violons. / Recüeillis / Par Philidor l'Aisné Ordinaire de la Musique / du Roy / En 1688.*

parties séparées en 5 volumes, ms. (1688), 220 x 295 mm

F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6

Les différentes parties séparées, variables selon les effectifs des différents motets, sont réparties dans les 5 volumes suivants :

- *Premier Dessus*
- *Second Dessus*
- *Dessus de violon et Second Dessus vocal*
- *Basse tailles [sic]*
- *Basses continue [sic]*

Titre pris à la partie de *Basses continue* ; le titre est identique pour chaque volume, mise en page mise à part.

Copie d'André Danican Philidor ; quelques traces de corrections (de texte, principalement) d'une autre main.

100. « bonæ » à la table.

101. « A dorote devote » à la table.

102. Voir aussi André Tessier, « Un catalogue de la bibliothèque de la Musique du Roi à Versailles », *Revue de Musicologie*, XII/39 (août 1931), p. 182, n° 685.

103. Selon André Tessier, *art. cit.*, p. 181, note 2 : « Très probablement, ces volumes, parmi lesquels sont de nombreuses copies de Philidor (omises dans l'inventaire R. [*i.e.* l'inventaire de la collection Philidor de l'ancien fonds du Conservatoire de Paris, dressé par l'abbé Roze au début du XIX<sup>e</sup> siècle], étaient, avant cette époque, conservés à la Chapelle ».

104. « La 'Collection Philidor' de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris », *Revue de Musicologie*, 92/2 (2007), p. 308.

Plusieurs pages collées, coupées, nombreuses pages vierges; comporte des fragments musicaux ajoutés au crayon, notamment entre les pages collées ou sur les espaces vierges (musique instrumentale, musique sacrée et pièces spirituelles en français).

Reliures en maroquin rouge, aux armes de Louis XIV, avec dentelles et tranches dorées.

Provenance (probable): Bibliothèque de la Musique du roi.

Aux feuillets liminaires du *Premier Dessus*: notes manuscrites et copies de lettres (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle) relatives au contenu et à l'intérêt du recueil, traces d'échanges épistolaires entre le critique et musicographe Charles-Mathieu Domergue<sup>105</sup> et Franz Gehring, professeur de l'Université de Bonn (lettres à Domergue, 8 et 13 janvier 1870), et François-Joseph Fétis, conservateur de la Bibliothèque impériale. Le recueil a ensuite appartenu à Louise B. M. Dyer et Henry Prunières (ex-libris aux feuillets de garde), avec une note dédicatoire manuscrite de la première au second, datée du 2 juillet 1930, et un carton de la main d'Henry Prunières décrivant succinctement le manuscrit; c'est probablement de cette époque que datent les nombreuses annotations de jeu et corrections portées au crayon, qui s'ajoutent aux quelques corrections plus anciennes précédemment décrites.

Contient 72 motets à 2, 3 et 4 voix avec ou sans symphonie, dus à plus de compositeurs que ne le laisse entendre le titre: on y trouve effectivement des motets de Giacomo Carissimi (24), Jean-Baptiste Lully (10), Pierre Robert (10), Daniel Danielis (13) et Francesco Foggia (9), mais aussi de Maurizio Cazzati (2), Carlo Cecchelli (1), Bonifazio Graziani (1), Domenico Ferrari (1) et Giovanni Maria Pagliardi (1)<sup>106</sup>. Les motets sont regroupés par compositeurs présumés: Carissimi, Lully, Robert, Danielis, Foggia. Chaque partie s'ouvre, après la page de titre, par les tables respectives des motets de chaque compositeur, avec indication de leurs effectifs. La pagination est de type tabulaire (pagination de chaque pièce identique dans chaque partie).

Le tableau suivant dresse le détail des 10 élévations de Pierre Robert ainsi que leur répartition tabulaire dans les volumes de parties séparées (au titre courant de la section, dans toutes les parties: «Elevations de / M<sup>r</sup> Robert»):

Incipit	Pagination tabulaire	Premier Dessus	Second Dessus	Dessus de violon et Second Dessus vocal	Basse tailles	Basses continue
<i>Splendor aeternae gloriae</i>	126-127	ut <sup>3</sup>	ut <sup>4</sup>		fa <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup>
<i>Et valde mane</i>	128-129	sol <sup>2</sup>	ut <sup>3</sup>		fa <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup>
<i>Transfige dulcissime Jesu</i>	130-131	sol <sup>2</sup>	ut <sup>3</sup>		fa <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup>
<i>Sancti spiritus</i>	131	ut <sup>2</sup>	ut <sup>3</sup>			fa <sup>3</sup> <sup>107</sup>
<i>Adoro te devote</i> <sup>108</sup>	132-134	sol <sup>2</sup>	ut <sup>1</sup>	sol <sup>1</sup> (2) [Dvn 1 et Dvn 2, en regard]	fa <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup>
<i>Euge serve bone</i>	134-136 <sup>109</sup>	ut <sup>3</sup>	ut <sup>4</sup>			fa <sup>3</sup>
<i>Amavit eum Dominus</i>	138-139	sol <sup>2</sup>	ut <sup>3</sup>			fa <sup>3</sup>
<i>Domine quinque talenta</i> <sup>110</sup>	139	ut <sup>3</sup>	ut <sup>4</sup>			fa <sup>3</sup>
<i>Descende caelitus</i>	140-141			sol <sup>1</sup> (2) [Dvn 1 et Dvn 2, en regard]	fa <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup>
<i>O flamma quae semper lucet</i>	142-144	ut <sup>3</sup>	ut <sup>3</sup>			fa <sup>3</sup>

105. Domergue est par ailleurs l'auteur de la première description critique du recueil, dans *Le Bibliographe musical, paraissant tous les deux mois avec le concours d'une réunion d'artistes et d'érudits*, 2<sup>e</sup> année, numéro 8 (mars 1873), Paris, Librairie musicale ancienne et moderne, Potier de Lalaine, 1873, p. 143-147. Il y sollicite (p. 144) des recherches préalables à la mise en vente de l'ouvrage.

106. Les motets de ces cinq derniers compositeurs italiens ainsi que deux des motets de Foggia figurent par erreur dans la section consacrée au motets de Carissimi; ils ont été réattribués à leurs véritables auteurs par Andrew J. Jones dans *The Motets of Carissimi*, Ph.D. diss., Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, vol. I, p. 61 et vol. II, p. 165-166. Pour une table détaillée de l'ensemble du recueil Philidor, voir Catherine Cessac, *L'Œuvre de Daniel Danielis (1635-1696): Catalogue thématique*, Paris, CNRS-Éditions (« Sciences de la musique – Références »), 2003, p. 212-213 (indique par erreur que les reliures sont aux armes du comte de Toulouse).

107. Portées vides; seules les clés sont copiées en début des cinq portées jugées nécessaires pour noter la partie.

108. « Adorate devote » à la table.

109. Le motet commence à la fin de la p. 134 (« 136 » au départ du motet). Pas de p. 135 ni de p. 137 (une indication de tabulation « 135 » est cependant indiquée à la fin du motet *Adoro te devote* dans les parties de *Premier Dessus*, *Second Dessus* et *Basse tailles*; la p. 137 n'est indiquée dans aucune partie).

110. Dans toutes les parties, ce motet est décrit à la fin de la table, après *O flamma quae semper lucet*; dans la table de la partie de *Second dessus*, il est lui-même suivi par la description du *Sancti spiritus*, également mal placée.

Ce recueil, dont on notera la prédilection pour des œuvres de compositeurs italiens ou réputées d'inspiration italianisante (Lully, Danielis), constitue l'une des plus importantes anthologies de motets et élévations des collections royales du XVII<sup>e</sup> siècle français. On pourra s'étonner de la présence des motets de Robert, le plus « français » de ces compositeurs – Lully étant d'origine italienne, et Danielis, originaire du pays de Liège, de tradition musicale ultramontaine: considérait-on les élévations de Robert comme italianisantes (comme les petits motets de Lully ou de Danielis), ou leur présence dans cette anthologie était-elle au contraire destinée à représenter le « style français » ?

On a pu avancer que cette anthologie pouvait refléter une part du répertoire chanté à la Chapelle du roi, peut-être par les castrats italiens arrivés à la cour à la fin des années 1670<sup>111</sup>. Dans ce cas, l'absence de motets du confrère de Robert à la Chapelle du roi, Henry Du Mont, reconnu comme italianisant, pourrait surprendre. Son œuvre était cependant largement diffusée par le biais de l'édition, et l'on pouvait éventuellement puiser dans ses recueils de motets imprimés, notamment ceux à l'usage de la Chapelle du roi<sup>112</sup>. Rapellons aussi que le sous-maître était mort en 1684, et il est fort possible qu'on avait alors renoncé à chanter ses motets à la Chapelle. Dans l'anthologie de 1688, Pierre Robert est donc le seul sous-maître de la Chapelle du roi à être représenté, à un moment où lui-même n'était plus en poste depuis cinq ans: lui et Du Mont avaient été remplacés en 1683 par quatre nouveaux sous-maîtres, Lalande, Minoret, Goupillet et Collasse, dont aucun n'apparaît ici. Notons néanmoins que Robert et Lully sont les deux seuls « anciens » musiciens de la cour (le premier avait quitté la Chapelle en 1683, le second, surintendant de la Musique de la Chambre, était mort en 1687) dont les œuvres pouvaient alors encore résonner à la Chapelle: leurs motets à grand chœur imprimés en 1684 « par exprès commandement de Sa Majesté »<sup>113</sup> figuraient encore au répertoire de la Chapelle, comme en témoignent les livrets conservés de *Motets et élévations* (ou « Livres du roi ») des sous-maîtres recrutés en 1683 et devaient le rester jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. Peut-être la présence de ces deux auteurs dans l'anthologie de Philidor témoigne-t-elle de la même faveur pour leurs « élévations ». Pour autant, si ce recueil témoigne d'un répertoire qu'aura apprécié Louis XIV et qui aura pu être chanté, du moins partiellement, à la Chapelle du roi, il est cependant peu probable que cette source, soignée sur le plan calligraphique mais très fautive d'un point de vue musical et sans aucune correction contemporaine significative<sup>114</sup>, servit à des exécutions<sup>115</sup>.

Il subsiste d'ailleurs un doute quant à l'appartenance de ce recueil à la Bibliothèque de la Musique du roi. Si l'ouvrage a fait partie ou du moins était destiné aux collections royales, comme le laissent supposer les reliures aux armes de Louis XIV, Philidor était néanmoins en sa possession en 1729. Il est en effet très précisément décrit et prisé dans un catalogue établi à cette date à Dreux (ville où Philidor devait mourir l'année suivante), avant la mise aux enchères des nombreux livres de musique de sa collection<sup>116</sup>:

« Plus 5 gros Volumes, in-quarto, en partie[s] séparez sçavoir: un 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> volume de Dessus vocales, un 3<sup>e</sup> volume d'une Basse-Taille, un 4<sup>e</sup> volume de Dessus de violons, et un 5<sup>e</sup> volume d'une Basse-continuë. Le tout de plusieurs petits Mottets de M<sup>rs</sup>. Carissimi, De Lully, Robert, Danielis et Fogia à 2 et 3 voix, et quelques uns avec des Violons sçavoir: 32 de Carissimi, 10 de M<sup>r</sup>. de Lully, 10 Élévations de M<sup>r</sup>. l'abbé Robert Maître de Musique de la Chapelle du Roy, 13 petits Mottets de M<sup>r</sup>. Danielis, et 7 Del Seigneur Fogia. Le tout au nombre de 72 petits Mottets. Ces 5 volumes sont copiez sur le plus beau papier au grand raisin, et reliez très proprement en maroquin rouge, dorez sur tranche avec des Festons d'or, et les armes du Roy, cy... 240 lt. »<sup>117</sup>

111. Voir par exemple Denis Herlin, « La constitution d'une mémoire musicale: la collection Philidor », *art. cit.*, p. 242.

112. *Motets à deux voix*, Paris, Robert Ballard, 1668, et *Motets à II, III et IV parties*, Paris, Christophe Ballard, 1681.

113. *Motets pour la Chapelle du roy de M<sup>r</sup> l'abbé Robert* (24 motets), et *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du roy par M<sup>r</sup> de Lully* (6 motets).

114. On ne constate que quelques rares corrections de texte et de prosodie, d'une autre main, dans les motets *Euge serve bone, Et valde mane, Adoro te devote*; ces corrections sont détaillées dans les NOTES CRITIQUES afférentes. Nous ne parlons bien sûr pas ici des nombreuses corrections et annotations de jeu ajoutées au cayan au XX<sup>e</sup> siècle.

115. En 1873, Charles-Mathieu Domergue avait déjà émis ces réserves: « Les soins apportés à la copie qui est d'une bonne écriture du temps, le choix des morceaux et le luxe de la reliure indiquent que cet ouvrage était destiné au service de la Chapelle du roi; il est probable cependant qu'il n'a pas été employé à cet usage, car nous avons relevé quelques incorrections, quelques légères lacunes qu'on se fût empressé de faire disparaître à l'exécution », *Le Bibliographe musical, art. cit.*, p. 143.

116. Sur l'histoire du recueil, voir Denis Herlin, « La constitution d'une mémoire musicale: la collection Philidor », *Le Prince et la musique: les passions musicales de Louis XIV*, dir. Jean Duron, Wavre, Mardaga (« Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2009, p. 241-242.

117. *Catalogue général de tous les Vieux Ballets du Roy & Opéras tant de M<sup>r</sup>. de Lully que de plusieurs Compositeurs Modernes, qui ont esté représentés sous le Règne de Louis 14, et de Louis 15, tant à la Cour qu'à Paris par la Musique du Roy et celle de l'Académie Royale Copié[s] et mis en ordre en Partition par M<sup>r</sup>. Philidor Ordinaire de la Musique du Roy et Garde des Livres de Musique de Sa Majesté. Fait à Dreux l'an 1729*, Avignon, Bibliothèque municipale, Ms. 1201; le recueil de motets y est décrit f. 29<sup>v</sup>. Cité par Denis Herlin, *art. cit.*, p. 241.

Denis Herlin cite l'inventaire après décès de l'épouse de Philidor, dressé le 12 novembre 1714, qui mentionne en effet que le musicien conservait chez lui « des livres de musique dont la plus grande partie appartient au Roy et l'autre à la famille et dont n'a été fait aucun inventaire de la réquisition dudit sieur Danican Philidor père qui a déclaré que ladite prisée ne pouvoit se faire sans le consentement du Roy »<sup>118</sup>.

#### Autres sources

Trois autres collections importantes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> renferment des élévations de Pierre Robert.

#### *La collection Sébastien de Brossard*

Deux motets figurent dans l'ancienne collection que Sébastien de Brossard, légua à la Bibliothèque royale entre 1724 et 1726<sup>119</sup> et qui se trouve aujourd'hui au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn).

Il s'agit en premier lieu de l'unique source d'un onzième motet, *Memorare dulcissime Jesu*, copié par une main anonyme dans une anthologie qui constitue le « Tome I » de la « Collection de Partitions » de Brossard :

[coll. S. de Brossard – *Manuscrits. Musique d'église pour le matin : Motets, Collection de partitions, tome I*]  
partition, ms. [avant 1696]<sup>120</sup>, 270 x 220 mm (sauf f. 19-44<sup>v</sup> : 260 x 210 mm), 257 f.  
F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup>

Provenance : collection Sébastien de Brossard, n° 719, puis Bibliothèque royale (1724-1726).  
Deux papiers différents ; quatre mains de copistes, dont Sébastien de Brossard<sup>121</sup>.  
Brossard, *Catalogue*<sup>122</sup>, p. 303 : « Manuscrits / In 4° / Motets / Collection de Partitions / Tome I. »

Relié au XIX<sup>e</sup> siècle à partir des indications de collation de Brossard (numérotation des cahiers et pagination succincte, se limitant généralement à la première et dernière page de chaque cahier), ce recueil réunit 61 motets de divers auteurs, français et italiens pour l'essentiel : Nicolas Bernier (2), André Campra (2), Marc-Antoine Charpentier (3), Nicolas Clérambault (5), François Couperin (1), Daniel Danielis (17), Gaspard Le Roux (3), Adrien Liverloz (1), Jacques-François Lochon (6), Michel Pignolet de Montéclair (2), Pierre Robert (1), Giovanni Bassani (2), Giovanni Carisio (1), Giacomo Carissimi (1), Silvestro Durante (1), Francesco Foggia (1), Baldassare Graziani (1), Giovanni Vincenti (1)<sup>123</sup>.

Ce recueil rassemble 49 cahiers que Brossard a pris soin de numéroter en bas à droite et qui, selon Jean Duron, « représentaient donc pour lui une véritable collection »<sup>124</sup>. Il est ainsi fort probable que ce recueil résulte d'une commande de Brossard, pour constituer l'essentiel d'une anthologie qu'il aura lui-même complétée. Le motet *Memorare dulcissime Jesu* de Robert, qui constitue la 35<sup>e</sup> pièce de cette collection<sup>125</sup>, prend curieusement place au sein de la section la plus italienne du recueil, puisqu'elle comprend des motets de Vincenti (1), Carissimi (1), Graziani (1) et Bassani (2) respectivement, tous copiés par la même main<sup>126</sup> et sur un même papier (filigrane : « P[œur]C » [= Pierre Cusson ?]) : il débute au verso du f. 133 (fin du motet de Vincenti), qui commence le cahier 24 ; à la fin du cahier, au verso du f. 136, commence le motet *Salve amor noster* de Carissimi.

118. Denis Herlin, *art. cit.*, p. 242.

119. Voir *La collection Sébastien de Brossard, 1655-1730 : Catalogue (département de la Musique, Rés. Vm<sup>8</sup> 20)*, éd. Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 2-4.

120. Daté par Jean Duron dans son introduction à Daniel Danielis, *Celeste convivium*, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Anthologies » ; III. 2), 2001, p. x-xi.

121. Voir Catherine Cessac, *L'Œuvre de Daniel Danielis, op. cit.*, p. 213-214.

122. Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique [...]*, ms. autogr. (1724-1725), F-Pn/ Rés. Vm<sup>8</sup> 20 ; éd. Yolande de Brossard, *op. cit.*

123. Pour une description complète de ce recueil, voir Yolande de Brossard, *op. cit.*, p. 426-428 et Catherine Cessac, *L'Œuvre de Daniel Danielis, op. cit.*, p. 213-214 ; c'est à ce dernier ouvrage que nous empruntons la liste des compositeurs identifiés, qui corrige ou complète certaines des attributions de Sébastien de Brossard. Voir aussi l'introduction de Jean Duron à son édition du *Celeste convivium* de Daniel Danielis, *op. cit.*, p. xi.

124. Voir Daniel Danielis, *Celeste convivium, op. cit.*, p. xi. Selon Jean Duron, un 50<sup>e</sup> cahier – le 15<sup>e</sup> – était perdu en 1725.

125. Au départ : « M<sup>e</sup> Robert » de la main du copiste, et « Partitions. tome I. n° 35° », de la main de Brossard ; *Catalogue des livres de musique théorique et pratique [...]*, *op. cit.*, p. 303 : « 35° Robert. Memorare dulcissime a 3. CTB. et org. ».

126. On retrouve fréquemment cette main dans la collection de Brossard, notamment dans ce même « Tome I » : f. 5-43, 48-79 (premières mesures), 129<sup>v</sup>-208<sup>v</sup>, 214-257<sup>v</sup> ; elle est dénommée « main A » par Catherine Cessac dans *L'Œuvre de Daniel Danielis, op. cit.*, p. 213. Voir aussi les cotes F-Pn/ Vm<sup>7</sup> 69 et Vm<sup>7</sup> 70 (cantates et airs de Paolo Lorenzani, Theobaldo di Gatti et anonymes).

La collection de Brossard nous transmet également une source supplémentaire du motet *Splendor aeternae gloriae*, copiée par le collectionneur lui-même, et qui constitue le « n° III » du « Tome II<sup>d</sup> » de ses collections théoriques :

*Motet du S<sup>t</sup> Sacrement Pour 3 voix et une basse continue* : / Par mr. Robert.

dans

[coll. S. de Brossard – *Manuscrits. Théoriciens, Collections (Mélanges), tome II*]

partition, ms. [ca 1695], 380 x 255 mm, [3] f.

F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1176

Provenance : collection Sébastien de Brossard, n° 612, puis Bibliothèque royale (1724-1726).

Copie de Sébastien de Brossard.

Filigrane : écu de type français, à trois annelets entourés d'une couronne de laurier (dit « écu aux trois O »)<sup>127</sup>, avec monogramme « IAD » (ou « FAD »), non identifié.

Au départ, de la main de Brossard : « Meslanges / Tomo. II<sup>o</sup>. / n° III<sup>o</sup> ».

À la suite du *Splendor aeternae gloriae* de Robert sont copiés deux fragments : les douze premières mesures du *Sancti spiritus* de Guillaume Minoret (« Motet de M<sup>r</sup> Minoret / m<sup>c</sup> de la musique du roy »), pour dessus, haute-contre et basse continue<sup>128</sup> ; ainsi que les douze premières mesures des deux parties de violon d'un motet non identifié d'Alessandro Melani (« Motet / de / Melani »), pour taille, deux violons et basse continue. Seul le fragment de Minoret est copié par Brossard ; celui de Melani est d'une autre main, avec corrections de Brossard sur la portée de 2<sup>nd</sup> violon.

Dans sa collection, Sébastien de Brossard n'a pas classé ce motet de Robert parmi les partitions mais parmi les ouvrages théoriques, dans le « Tome II<sup>d</sup> » des *Collections (Mélanges)*, qui contient « plusieurs traittez manuscrits touchant la musique, la composition, les contrepoints simples et doubles *etca* et plusieurs autres pièces qu'on n'a pas pu mettre ailleurs »<sup>129</sup>. Dans son *Catalogue*, p. 285, à la fin de ce « Tome II<sup>d</sup> », Brossard a également listé un ensemble d'œuvres religieuses de Pierre Bouteiller (13 motets et une messe, n°s 741 et 742), un *Tu Deum* de Philipp Friedrich Bötdecker (n° 613), son propre *Retribu servo tuo* (n° 614) ainsi que la partition de ses six cantates spirituelles (n° 915) ; à la fin de la description de ce dernier volume, il indique : « je n'ay mis au reste cet article et les 3 précédents dans ces meslanges que parceque, les ayant trouvez après coup, je ne pouvois les placer ailleurs commodément ». Ayant lui-même replacé les œuvres de Bouteiller parmi sa collection de motets manuscrits, on doit donc considérer le motet de Robert comme étant le premier article des « 3 précédents », « trouvez après coup ». Cette dernière mention est difficile à éclaircir. Il est impossible que Brossard ait rangé ces manuscrits après la rédaction de son *Catalogue*, en 1724 et 1725 (pour l'abbé Bignon, secrétaire de la Bibliothèque royale, à laquelle il destinait sa collection), puisqu'ils s'y trouvent décrits. Le papier de grand format utilisé par Brossard pour cette copie, non listé dans la classification établie par Jean Duron, semble très exceptionnel dans la collection<sup>130</sup> : peut-être Brossard, en triant ses papiers pour la Bibliothèque royale, a-t-il ajouté « après coup » cette partition isolée, qu'il aura rangée ici en raison de son format, qui correspond peu ou prou à celui des ouvrages théoriques classés dans cette section de sa collection, mais aussi à son propre *Retribu servo tuo* et à ses cantates spirituelles.

La copie reste difficile à dater, mais il est possible que Brossard la réalisât lors de son premier voyage à Paris, en 1695<sup>131</sup>. Le collectionneur décrit ainsi le motet de Robert dans son *Catalogue*, p. 284 : « III<sup>o</sup> Motet du S<sup>t</sup> Sacrement qui commence par *Splendor Paternae gloriae* [*sic* pour « *Splendor aeternae gloriae* »]<sup>132</sup> à 3 voix un dessus, une haute contre et une basse taille avec une b. continue mis en musique par M<sup>r</sup> Robert maistre de musique de la chapelle du Roy Louis XIV. C'est le seul motet de ce stile que j'aye veu de cet auteur ». Cette dernière mention de Brossard pourrait indiquer qu'il s'agit du seul petit motet de Robert qu'il connaissait alors : dans ce cas, sa copie du *Splendor aeternae gloriae*

127. Apparenté au n° 1039 décrit dans Raymond Gaudriault, *op. cit.*, pl. 113 (daté de 1710), qui correspond à un papier d'Antoine Delotz, marchand-papetier à Riom dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle (voir Gaudriault, *op. cit.*, p. 197-198). Sur l'utilisation de la marque aux trois annelets (ou « écu aux trois o »), voir Raymond Gaudriault, *op. cit.*, p. 158-159 ; cette marque était fréquemment employée en Auvergne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup>.

128. La seule source complète connue, conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. FM 133721, f. [15<sup>v</sup>-16<sup>v</sup>], est notée pour haute-contre, taille et basse continue.

129. Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique [...]*, *op. cit.*, p. 280 ; voir Yolande de Brossard, *op. cit.*, p. 388.

130. Jean Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : catalogue thématique*, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris, Klincksieck, 1995, p. CIX-CXVI.

131. Nous tenons à remercier Jean Duron pour les discussions que nous avons eues autour de la datation de cette source.

132. Cette sorte de confusion est assez rare chez Brossard pour être soulignée ici : il ne faut en effet pas confondre le texte mis en musique par Pierre Robert, *Splendor aeternae gloriae* (sur les sources littéraires, voir p. XXIII-XXIV), avec l'hymne *Splendor paternae gloriae*, attribuée à saint Ambroise.



pourrait donc bien être antérieure à celle du recueil F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup> décrit précédemment (1696 au plus tard), qui comprend la source unique du *Memorare dulcissime Jesu* et faisait partie de sa collection.

En tout état de cause, cette version du *Splendor aeternae gloriae* comporte d'importantes variantes par rapport à la version Fossard-Philidor, la plus évidente étant l'effectif, ici pour « bas-dessus ou taille » (ut<sup>1</sup>), haute-contre (ut<sup>3</sup>) et basse-taille (fa<sup>3</sup>), avec une basse continue abondamment chiffrée. La copie comporte en outre de nombreuses ratures, notamment dans les chiffrages de la basse continue. Pour une comparaison détaillée, voir plus loin, p. xxxix-xl. Au vu de ces variantes, on peut supposer que Brossard s'est basé sur une autre version (transmise par Robert lui-même?) que celle que l'on trouve dans les recueils Fossard et Philidor, ou qu'il s'est constitué « sa » version, opérant, comme il en était coutumier, ses propres aménagements.

*Le recueil Christin de la Bibliothèque municipale de Lyon*

Quatre des pièces présentes dans les recueils Fossard et Philidor – *Et valde mane, Euge serve bone, Sancti spiritus, Splendor aeternae gloriae* – figurent dans un recueil de motets ayant appartenu au compositeur et collectionneur Jean-Pierre Christin (1683-1755), qui fonda avec Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) le Concert de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon en 1713. Conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (F-Lym), ce recueil provient précisément du fonds de l'Académie des Beaux-Arts<sup>133</sup>, qu'il intégra après que Christin eut légué à l'institution sa bibliothèque personnelle, le 30 août 1750<sup>134</sup>:

[Recueil Christin]

*Cantica sacra / Variorum Auctorum / 2, 3, 4 vocum / cum basso continuo*

partition, ms. [entre 1701 et 1712], 350 x 226 mm, [102] f.<sup>135</sup>

F-Lym/ Rés. FM 133721

Titre pris à la page de titre du recueil, f. [1].

Copie anonyme ; table, probablement de la main du copiste, f. [1<sup>v</sup>].

Filigrane : écu à cinq annelets avec couronne à trois fleurs de lys, surmonté d'une aiguière ; cartouche avec initiales « AN » ; papier réglé à la main.

Re liure en veau brun.

Provenance : Lyon, bibliothèque de Jean-Pierre Christin (*Catalogue de la musique donnée par M<sup>r</sup> Christin*<sup>136</sup>, n° 5), puis Académie des Beaux-Arts ; signature de Jean-Pierre Christin (1683-1755) à la page de titre et à la tabl ; ex-libris ms. à la table : « Ce livre appartient à M<sup>r</sup> [l'abbé] / Christin [au séminaire des bons / Enfants] » ; les mentions entre crochets ont été rayées par Christin. Le « séminaire des Bons-Enfants » désigne peut-être le séminaire lazariste dépendant du chapitre de l'église Saint-Honoré à Paris, où Christin aura pu faire copier ou se procurer ce manuscrit, ou tout simplement résida lors de son séjour dans la capitale, entre 1701 ou 1702 et 1712<sup>137</sup> (d'où la datation proposée pour ce manuscrit).

Ce recueil contient 12 petits motets, de Giovanni Carisio (1), Giacomo Carissimi (2), Guillaume Minoret (1), Pierre Robert (4), Joseph-François Salomon (1) et anonymes (3), ainsi que 3 grands motets de Jean-

133. Sur l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, ses fondateurs et la constitution de la bibliothèque musicale de l'institution, voir Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, Masson, 1932, p. 94 et suivantes; repr. Genève, Minkoff, 1971. Voir également Bénédicte Hertz, *Le Grand motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713-1773) : étude des partitions et du matériel conservés à la bibliothèque municipale de Lyon*, thèse de musicologie, sous la direction de Pierre Saby, Université Lumière Lyon 2, 2010.

134. *Catalogue de la Musique / donnée par M<sup>r</sup> Christin au Concert de l'académie des Beaux arts*, F-LYM / GG 156, pièce n° 17 (catalogue établi le 24 août 1757).

135. Le recueil comporte une pagination-foliotation originale très partielle, et compte 196 pages selon une pagination ajoutée *a posteriori*, très fautive. Il est décrit, avec des erreurs (dimensions, collation) dans Pierre Guillot, *Patrimoine des bibliothèques de France. Volume I: Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1985, p. 64-65. La description donnée ici a été établie avec l'aide précieuse de Pierre Guinard, conservateur du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon, que nous remercions.

136. *Catalogue de la Musique / donnée Par M<sup>r</sup> Christin*, *op. cit.*, rubrique « Motets » ; le volume y est décrit succinctement : « Par différents auteurs. Un Recueil Manuscrit » ; le numéro est par ailleurs reporté sur la première page du volume, dans la marge du motet *Splendor aeternae gloriae*. Jean-Pierre Christin possédait un second volume de motets manuscrits (n° 11 du *Catalogue* : « Par différents auteurs français & italiens Un recueil Manuscrit »), conservé également à la Bibliothèque municipale de Lyon, sous la cote Rés. FM 28329, et intitulé : *Motets a I, II & III voix choisies [sic] des meilleurs auteurs tant italiens que français*. Ces deux volumes sont tout aussi sommairement listés dans Léon Vallas, *La musique à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tome I: La Musique à l'Académie*, Lyon, Éditions de la Revue musicale de Lyon, 1908, p. 167 : « Différents auteurs 2 vol. mss. in f° ».

137. Voir Léon Vallas, *Un siècle de musique à Lyon*, *op. cit.*, p. 98-99. Sur Christin, voir aussi Jacques Pernetty (Pernetty), *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les Lyonnais dignes de mémoires*, Lyon, frères Duplain, 1757, t. II, p. 381-388. Jacques Pernetty (*ibid.*, p. 382), décrit ainsi le séjour parisien de Christin : « Le long séjour qu'il y fit le perfectionna dans la Musique, pour laquelle il semblait être né : la beauté de sa voix, sa facilité à jouer de plusieurs instruments, l'associèrent à cette assemblée connue sous le nom des Mélophilètes ; ils avoient des concerts un jour de chaque semaine chez M<sup>r</sup> le Président de Lubert. Il acquit dans cette ville des connoissances dans tous les genres qu'il aimait [...] ».

Baptiste Lully<sup>138</sup>. Les motets de Robert sont les 1<sup>re</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> pièces du recueil ; nous en donnons ci-dessous la situation réelle dans le recueil, en faisant abstraction de la pagination-foliotation fautive ajoutée<sup>139</sup> :

- f. [2-6 <sup>v</sup> ]	<i>Splendor aeternae gloriae</i>
- f. [9-12 <sup>v</sup> ]	<i>Et valde mane</i>
- f. [15 <sup>v</sup> -16 <sup>v</sup> ]	<i>Sancti spiritus</i>
- f. [25 <sup>v</sup> -27 <sup>v</sup> ]	<i>Euge serve bone</i>

Réalisé par un copiste anonyme, peut-être à la demande de Jean-Pierre Christin lors de son séjour parisien (1701-1712)<sup>140</sup>, ce manuscrit est particulièrement peu soigné et très fautif. De très nombreuses ratures, hésitations, corrections, décalages, erreurs de clés, etc., rendent en outre la lecture très difficile (voir FAC-SIMILÉ, p. CXXXII-CXXXIII). Les erreurs touchent tous les paramètres : copie musicale proprement dite, graphie et placement du texte, etc. De très nombreux décalages semblent par ailleurs indiquer que le copiste a rencontré des difficultés lors de la mise en partition, peut-être réalisée à partir de parties séparées. Pour les quatre motets de Robert, la ligne de basse – la basse ou basse-taille chantantes et la basse continue étant le plus souvent copiées sur une même portée – est chiffrée pour les motets *Splendor aeternae gloriae* et *Euge serve bone*, non chiffrée pour *Et valde mane* et *Sancti spiritus*. Réalisé après la mort de Pierre Robert, ce recueil constitue l'une des sources les plus tardives de ses motets.

*Le recueil La Barre (University Library, Berkeley)*

Enfin, un recueil manuscrit conservé à l'University Library de Berkeley (US-BE) donne une version, incomplète, du motet *Descende caelitus* :

[Recueil La Barre]  
*Mottets / de / differens / Autheurs.*  
 partition, ms. [après 1718], 192 x 255 mm, 354 p.  
 US-BE / Ms. 773

Couverture cartonnée recouverte de vélin<sup>141</sup> ; tranches rouges.  
 Filigrane : papier français au raisin, cartouche ovale avec initiales «AR» et «RC»<sup>142</sup>.

Copié par certain La Barre «organiste» dont l'identité n'a pu être précisée, ce recueil étudié par Alan Curtis<sup>143</sup>, contient 43 motets<sup>144</sup>, pour la plupart à voix seule et basse continue, de Nicolas Bernier (20), Sébastien de Brossard (6), Jean-François Lochon (3), La Barre lui-même (2), André Campra (1, attribué à «Lochon» dans le manuscrit), Henry Du Mont (1), Charles (?) Hébert (1), Michel-Richard de Lalande (1), Pierre Robert (1) ; 7 motets restent non identifiés.

Le motet *Descende caelitus* de Pierre Robert, anonyme dans la source, est la 41<sup>e</sup> pièce du recueil : p. 301-305, «Mottet du S' Esprit».

On notera que cette anthologie fait logiquement la part belle aux compositeurs contemporains (fin XVII<sup>e</sup>-début XVIII<sup>e</sup> siècle) – Bernier essentiellement, mais aussi Brossard<sup>145</sup>, Lochon, Campra, etc. –, tout en proposant deux motets plus anciens, de Robert et de Du Mont, anciens sous-maîtres de la Chapelle du roi, morts depuis plusieurs années ; un seul sous-maître contemporain du recueil est représenté : Michel-Richard de Lalande, avec son *Miserere* à voix seule S87<sup>146</sup>.

138. *De profundis, Miserere mei Deus, Benedictus* (la page de titre mentionne par erreur : «De profundis / Miserere / Exaudiat / à grand chœur de / Mr de Lully» ; la table annonce correctement le *Benedictus*).

139. Voir note 135.

140. Une comparaison de ce manuscrit avec les partitions autographes de Christin conservées à la Bibliothèque municipale de Lyon montre qu'il ne peut être l'auteur de cette copie. Nous remercions à nouveau Pierre Guinard, conservateur du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon, pour ses remarques précieuses.

141. Dimension de la couverture : 203 x 266 mm. Nous remercions Dr. John Shepard, directeur de la Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, pour ces précisions.

142. Voir John A. Emerson, *Catalog of Pre-1900 Vocal Manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, p. 223-225.

143. Voir Alan Curtis, «Musique classique française à Berkeley. Pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, La Barre, etc.», *Revue de Musicologie*, LVI/2 (1970), p. 123-164 (particulièrement p. 145-146, notice «De La Barre MS 9»).

144. Dont un, de Bernier (*Benedictus qui venit*), copié deux fois dans le manuscrit.

145. Voir Jean Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730)*, op. cit., p. 512.

146. Voir Lionel Sawkins, *Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 370-374.

Du *Descende cœlitus* de Robert, cette source ne donne que la basse chantante (en clé de fa<sup>4</sup>) et la basse continue (chiffrée), en partition, sans violons; néanmoins, elle s'appuie bien sur une version avec instruments, comme le suggère le «Prélude» initial (ici donc à la seule basse continue). Selon Alan Curtis, qui s'est appuyé sur la date inscrite par La Barre lui-même au départ d'un de ses motets (p. 118), le recueil manuscrit ne serait pas antérieur à 1718: pour ce qui concerne le *Descende cœlitus*, il s'agirait donc de la source la plus tardive d'une élévation de Pierre Robert. Bien qu'incomplète, cette version, du moins pour les parties comparables (basse chantante et basse continue), ne propose que d'infimes variantes par rapport aux deux autres sources de ce motet, Fossard et Philidor (pour une comparaison détaillée, voir p. XLII-XLIII). On peut ainsi supposer que le copiste aura eu accès à une version proche de celle copiée par les copistes du roi une trentaine d'années plus tôt.

## COMPARAISON DES SOURCES

## Les recueils Fossard et Philidor

*L'organisation des recueils*

Les recueils copiés par Fossard et Philidor présentent une évidente parenté, puisqu'ils proposent exactement les mêmes motets, toutefois dans un ordre différent. Les deux classements, qui peuvent d'abord sembler aléatoires, obéissent néanmoins à des critères raisonnés.

Le recueil Fossard propose un regroupement des motets selon leurs tonalités (*sol* mineur – *la* mineur – *sol* Majeur/mineur – *ut* Majeur – *sol* mineur), constituant ainsi cinq petites sections de deux motets chacune. On notera que les deux plus longues pièces (*Splendor aeternæ gloriæ* et *Adoro te devote*) sont placées en ouverture et en conclusion du recueil. Les trois motets sur des textes issus de la patrologie latine (*Splendor aeternæ gloriæ*, *Transfige dulcissime Jesu* et *Adoro te devote*) sont répartis en début, milieu et fin de recueil, qu'ils semblent ainsi rythmer. Notons enfin que Fossard sépare nettement les motets *Euge serve bone* et *Domine quinque talenta* – pourtant dans le même ton et parents de par leur texte (parabole des talents, Évangile de saint Matthieu) et leur domiciliation liturgique (antiennes pour les Vêpres d'un Confesseur non pontife) –, chacun se retrouvant dans une section différente, de part et d'autre de la prière de saint Bonaventure (*Transfige dulcissime Jesu*), peut-être placée au centre du recueil en raison de son ambiguïté modale (*sol* Majeur/mineur) :

<i>Splendor aeternæ gloriæ</i>	<i>sol</i> m	centon, d'après Thomas a Kempis
<i>Euge serve bone</i>	<i>sol</i> m	parabole des talents, Matthieu 25, 21 (et 23); Vêpres d'un Confesseur non pontife
<i>Amavit eum Dominus</i>	<i>la</i> m	Vêpres d'un Confesseur pontife
<i>Et valde mane</i>	<i>la</i> m	Évangile de Pâques, Marc 16, 2-4
<i>Transfige dulcissime Jesu</i>	<i>sol</i> M/m	Prière de saint Bonaventure, après la communion
<i>Domine quinque talenta</i>	<i>sol</i> m	parabole des talents, Matthieu 25, 20; Vêpres d'un Confesseur non pontife
<i>Sancti spiritus</i>	<i>ut</i> M	Vêpres de saint Jean et Paul, martyrs
<i>Descende cœlitus</i>	<i>ut</i> M	poésie néo-latine, Pierre Perrin
<i>O flamma quæ semper lucet</i>	<i>sol</i> m	poésie néo-latine?
<i>Adoro te devote</i>	<i>sol</i> m	Hymne au Saint-Sacrement, saint Thomas d'Aquin

La section consacrée aux élévations de Robert dans l'anthologie de Philidor semble également parfaitement agencée et équilibrée. On peut en effet distinguer deux sections symétriques, qui suivent chacune le même ordonnancement tonal que dans le recueil Fossard (*sol* – *la* – *sol* – *ut* – *sol*) :

<i>Splendor aeternæ gloriæ</i>	<i>sol</i> m	centon, d'après Thomas a Kempis
<i>Et valde mane</i>	<i>la</i> m	Évangile de Pâques, Marc 16, 2-4
<i>Transfige dulcissime Jesu</i>	<i>sol</i> M/m	Prière de saint Bonaventure, après la communion
<i>Sancti spiritus</i>	<i>ut</i> M	Vêpres de saint Jean et Paul, martyrs
<i>Adoro te devote</i>	<i>sol</i> m	Hymne au Saint-Sacrement, saint Thomas d'Aquin
.....		
<i>Euge serve bone</i>	<i>sol</i> m	parabole des talents, Matthieu 25, 21 (et 23); Vêpres d'un Confesseur non pontife
<i>Amavit eum Dominus</i>	<i>la</i> m	Vêpres d'un Confesseur pontife
<i>Domine quinque talenta</i>	<i>sol</i> m	parabole des talents, Matthieu 25, 20; Vêpres d'un Confesseur non pontife
<i>Descende cœlitus</i>	<i>ut</i> M	poésie néo-latine, Pierre Perrin
<i>O flamma quæ semper lucet</i>	<i>sol</i> m	poésie néo-latine?

Notons que l'ensemble s'ouvre par le même motet (*Splendor aeternae gloriae*) que dans le recueil Fossard. De même, les antiennes *Euge serve bone* et *Domine quinque talenta* se trouvent également séparées, mais pour des raisons différentes que dans le recueil Fossard, Philidor ayant clairement fait le choix de ne pas regrouper deux motets de même tonalité ; elles sont néanmoins données dans le même ordre et forment ici avec *Amavit eum Dominus* un ensemble d'antiennes parentes de par leur domiciliation liturgique (vêpres d'un Confesseur, pontife ou non pontife). Pour le reste, Philidor aura certainement dû composer avec les contraintes de mise en page par une alternance de pièces courtes et longues, à petits et moyens effectifs, etc.

#### *Le texte musical et littéraire*

Sur le plan musical, les deux sources comportent les mêmes nombreuses erreurs ou imprécisions, communes (notes, altérations) ou plus problématiques, telles que des décalages mélodiques ou rythmiques, des lacunes (basse continue non copiée dans le *Sancti spiritus*, même fragment lacunaire dans *Transfige dulcissime Jesu*, mes. 19-22), etc. Deux motets, *Descende caelitus* et *Adoro te devote*, tous deux avec symphonie, sont particulièrement fautifs, ce qui révèle le caractère parfois approximatif du travail de Fossard et de Philidor<sup>147</sup>. Il serait vain de détailler toutes ces erreurs ici : nous renvoyons le lecteur aux NOTES CRITIQUES, p. 105-122). Notons néanmoins que l'*Adoro te devote*, motet le plus développé du corpus, est aussi le plus problématique sur le plan musical, tant les deux sources comportent d'erreurs de copie. Outre de nombreuses erreurs manifestes de notes (parmi les plus évidentes : mes. 3.1, bc ; mes. 8.1, Dvn 1 ; mes. 52.3, Bd ; mes. 102.2-3, Dvn 1 ; mes. 450.3, bc ; mes. 155.3, bc ; mes. 183.2-3, Dvn 2) et d'altérations, les deux sources comportent deux mêmes décalages problématiques : décalage du Bd, aux mesures 75-82 ; aux mesures 235-238, une mesure de silence oubliée dans le Dvn 2 le fait entrer une mesure trop tôt (le rétablissement se fait à la mesure 239).

Au niveau du texte chanté, on note de nombreuses imprécisions grammaticales (« purissimæ » au lieu de « purissime », « que » au lieu de « quæ », agglutination ou désagglutination de mots, comme « super lucratus » au lieu de « superlucratus », « omni potentia » au lieu de « omnipotentia », etc.), ou des erreurs qui procèdent peut-être d'une mauvaise lecture d'un manuscrit antérieur, de réels contresens voire des absurdités grammaticales ou sémantiques que les textes donnés dans les *Motets et élévations de M. Robert... 1678* aident à éclaircir. Par exemple, dans *O flamma quæ semper lucet* : « amoris indigens » au lieu de « caloris indigens », ou « mor dulcedinis » au lieu de « amor dulcissime », etc. ; dans *Adoro te devote* : « carnem facie » au lieu de « cernens facie » (erreur partiellement corrigée dans le recueil Philidor), etc. Toutes ces erreurs, tant musicales que textuelles, ont été relevées et commentées dans les NOTES CRITIQUES, p. 105-122, ou en notes de bas de page dans le corps de la partition pour les cas ambigus.

Si, pour le texte comme pour la musique, toutes les erreurs, ambiguïtés et imperfections présentes dans le recueil Fossard se retrouvent dans le recueil Philidor, ce dernier comporte de nombreuses fautes supplémentaires, dont certaines pourraient témoigner d'une lecture imprécise du premier, ou de la source qui leur aura à tous deux servi de modèle. C'est dans les textes latins que Philidor se révèle le plus déficient. Nous ne signalerons ici que les exemples les plus significatifs<sup>148</sup>. Ainsi, dans l'*Adoro te devote*, « fallitur », correct dans les *Motets et élévations* et dans la source Fossard, devient « falliter » (Philidor), mes. 53, « diligere » (*Motets et élévations*, Fossard) est noté « deligere » (Philidor), mes. 115 et suivantes ; « stilla » (*Motets et élévations*, Fossard) devient « stella » (Philidor), mes. 193 et suivantes. Dans *O flamma quæ semper lucet*, le mot « seducitur » (*Motets et élévations*) est de graphie confuse dans la copie de Fossard, qui le note en deux mots séparés, le second étant lui-même noté de manière ambiguë : « sed ucitur » ou « sed veitur », devient clairement « sed veitur » sous la plume de Philidor. La forme latine la plus proche serait « sed vehitur » (« mais il est transporté »), de peu de sens dans le contexte littéraire<sup>149</sup>. Quant à la forme verbale « subducitur », légèrement en amont dans le motet, elle est laissée en blanc dans les deux sources, ce qui constitue un nouveau signe de leur étroite parenté. Le motet *Splendor aeternae gloriae* révèle d'autres déficiences du même type : « claritate interni luminis » dans les *Motets et élévations* devient « claritatis interni luminis » sous la plume de Fossard et « claritatis aeterni luminis », incohérent, chez Philidor<sup>150</sup>.

147. Voir p. xxviii-xxix et xxix-xxxii, respectivement.

148. *Idem*.

149. Voir TEXTES & TRADUCTIONS, p. cxi.

150. On remarquera une troisième forme d'erreur, « claritate aeternae luminis », dans la copie de Brossard ; en fin de compte, le texte n'est correct que dans la version proposée dans le recueil Christin.

À l'inverse, les deux sources présentent des spécificités et variantes communes, à nouveau principalement dans les textes. Par exemple, dans le motet *O Flamma quæ semper lucet*, le fragment « quando mentem irradias » dans Fossard et Philidor, est légèrement différent dans les *Motets et élévations*: « quando nobis irradias ». Dans le motet *Splendor æternæ gloriæ*, la phrase « Commoveat te suspirium meum » des *Motets et élévations* présente une forme passive dans les recueils Fossard et Philidor: « Commoveatur suspirio meo », grammaticalement correcte bien que sémantiquement discutable (le texte de Thomas a Kempis donne quant à lui « Moveat te suspirium meum »)<sup>151</sup>. Mais c'est sans doute dans le motet *Descende cælitus* que l'on note les plus importantes variantes par rapport au texte donné dans les *Motets et élévations* de 1678, qui lui-même est conforme au poème dans le *Recueil de Paroles de Musique* de Pierre Perrin, F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 2208<sup>152</sup>:

<i>Motets et élévations de M. Robert... 1678</i> <i>et Recueil de Paroles de Musique de M<sup>r</sup> Perrin</i> :	recueils Fossard et Philidor:
« indunde amorem »	« infunde virtutes »
« te manet amoris »	« te manet Authoris »
« avelle »	« velle »

Si ces variantes sont plausibles sur le plan sémantique, la répétition de l'adverbe « cælitus » (littéralement, « venant des cieux ») dans le vers initial (« Descende cælitus, descende cælitus ») est à l'évidence une nouvelle erreur commune aux deux sources musicales principales, Fossard et Philidor: de peu de sens, elle supprime surtout la rime du poème original de Perrin (« Descende cælitus, descende gratia/ In te miserorum spes et fiducia »). La troisième source musicale, tardive, de ce motet (recueil La Barre) confirme les variantes des sources Fossard et Philidor, à l'exception de celle touchant ce premier vers, dans ce cas conforme au texte des *Motets et élévations* de 1678 et du manuscrit de Perrin: « Descende cælitus, descende gratia ». Ces variantes par rapport aux textes imprimés de 1678 – qui pour certaines ne constituent pas de réelles erreurs –, pourraient suggérer qu'après cette date Robert a pu opérer sur ses œuvres des modifications littéraires et peut-être musicales, dont témoigneraient les versions copiées par Fossard et Philidor. De telles divergences entre les livrets de *Motets et élévations* et les pièces musicales *a priori* correspondantes ne sont en effet pas rares<sup>153</sup>.

Signalons enfin deux lacunes plus problématiques. Dans le *Sancti spiritus*, la copie du motet semble inachevée, aucune des deux sources ne comportant de basse continue. Si les exemples de motets à une, deux ou trois voix sans basse continue ne sont pas rares à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup><sup>154</sup>, La table du recueil Philidor confirme bien la présence théorique d'une basse continue: « Sancti spiritus à 2. hautes contres, et la basse continuë ». Dans la source Fossard, la portée, marquée « Basse continue », a bien été préparée, avec ses clés (fa<sup>4</sup>), mais laissée vide (ailleurs, une courte lacune du texte confirme du reste que Fossard n'a pas achevé la copie de ce motet). La lacune de la basse continue est d'autant plus évidente à l'examen de l'écriture vocale, en récits alternés, les deux voix ne se rejoignant réellement que pour la courte section finale. Dans le *Transfige dulcissime Jesu* enfin, le passage « medullas ac viscera animæ meæ », figurant dans les *Motets et élévations*, n'apparaît dans aucune des deux sources musicales. Cette absence est suspecte, « medullas ac viscera animæ meæ » n'étant ni plus ni moins que le complément d'objet de « Transfige », (« transperce »), attendu depuis 18 mesures. Le 'vide' musical aux trois voix, à l'endroit même où pourrait se chanter ce fragment (mes. 19-22), sur une basse continue peu mélodique, confirme la lacune. Le texte des *Motets et élévations* est quant à lui conforme à la prière de saint Bonaventure. Au vu de ces constatations, nous proposons dans cette édition une restitution de cette lacune musicale.

#### *Spécificités de la source Philidor*

Bien que très fortement apparentée à la copie de Fossard, la source Philidor, outre sa présentation matérielle différente et les erreurs supplémentaires signalées ci-dessus, présente elle-même quelques particularités intéressantes.

151. La version donnée dans les recueils Brossard et Christin est conforme à celle des *Motets et élévations de M. Robert... 1678*.



152. Voir p. xxvi.

153. On peut par exemple le constater dans les deux recueils de motets pour la Chapelle du roi de Du Mont: les *Motets à deux voix* de 1668 et les *Motets à II, III et IV parties* de 1681; sur ce phénomène dans ce dernier recueil, voir l'édition de Laurence Decobert, *op. cit.*, p. xxix.

154. Principalement dans les répertoires destinés à des religieuses (voir notamment les corpus de motets de Marc-Antoine Charpentier, Guillaume-Gabriel Nivers, Louis-Nicolas Clérambault).

D'une part, elle comporte davantage de signes d'ornements simples (+), placés assez généralement – et de manière assez classique – sur les formules cadentielles<sup>155</sup>: les parties séparées étant potentiellement destinées à une éventuelle exécution, il est logique que celles-ci comportent davantage d'informations à l'usage des interprètes. Dans cette même optique, nous avons choisi, pour cette édition principalement établie à partir du recueil Fossard, de faire apparaître en plus petit corps tous les ornements figurant dans le recueil Philidor.

D'autre part, Philidor respecte généralement la répartition et la longueur des ligatures de croches et doubles croches et des liaisons, mis à part quelques rares différences, le plus souvent non significatives<sup>156</sup>, qui relèvent plus d'habitudes ou de réflexes de copie que de réelles variantes de phrasé ou d'articulation<sup>157</sup>. Sur le plan rythmique, notons également que toutes les finales sont notées différemment dans les deux sources :

- Fossard: 
- Philidor: 

La source Philidor présente enfin deux variantes de plus grande importance, au niveau de l'effectif et de la répartition des voix :

- dans le motet *Et valde mane*, à 4 voix dans la source Fossard, les voix de haute-contre et de taille, qui ne chantent jamais ensemble, sont recentrées dans la source Philidor sur une seule et même partie, uniformément notée en clé d'ut<sup>3</sup>, et ce malgré l'écart important des tessitures (voir FAC-SIMILÉ, p. CXXVI-CXXVII) ; cette 'simplification' a peut-être une raison plus pratique que réellement musicale, Philidor n'ayant en effet prévu pour son anthologie que trois fascicules pour les parties vocales ;
- dans le motet *Sancti spiritus*, la disposition des deux voix – deux hautes-contre, notées en clé d'ut<sup>3</sup> dans les deux sources – est inversée ; compte tenu des tessitures et registres, elle est d'ailleurs plus logique chez Philidor, qui a peut-être souhaité corriger une erreur de copie de Fossard<sup>158</sup>.

Cette divergence dans la disposition des voix dans le *Sancti spiritus*, et plus généralement les nombreuses erreurs de copie, imprécisions et décalages pourraient indiquer que les deux copies ont été réalisées d'après des parties séparées, peut-être même celles qui ont servi aux chœurs de la Chapelle du roi. Dans ce cas, leurs copies respectives auront pu être réalisées en parallèle. Nous pensons néanmoins que les deux copies ont été réalisées l'une après l'autre, Fossard ayant pu mettre en partition le corpus en usage pour la messe du roi à la fin de la carrière du sous-maître, Philidor ayant réalisé les parties séparées à partir de la copie de Fossard, en intégrant le corpus de l'ancien sous-maître de la Chapelle du roi dans une anthologie, on l'a dit, très italianisante.

### Comparaison des versions Fossard-Philidor avec les autres sources

#### *Le motet Splendor æternæ gloriæ*

Le *Splendor æternæ gloriæ*, pour lequel quatre sources musicales nous sont parvenues, est le petit motet de Robert qui semble avoir été le mieux diffusé dans les milieux musicaux du temps. Les variantes les plus significatives entre ces quatre sources laissent d'ailleurs supposer que ce motet a connu plusieurs états, qui ont eux-mêmes pu se modifier au gré de la circulation de l'œuvre. Outre les inévitables variantes mélodiques, rythmiques, les sources proposent pour ce motet différentes propositions d'effectifs vocaux, notées ou simplement indiquées comme alternatives :

155. C'est le cas tout particulièrement dans les deux parties de dessus de violon du motet *Descende calitus*.

156. Essentiellement: suppression des liaisons redondantes de la copie Fossard, ou inversement, ajout de liaisons absentes de Fossard.

157. Les cas ambigus, qui peuvent constituer d'éventuelles variantes prosodiques, sont systématiquement décrits dans les NOTES CRITIQUES.

158. On notera également l'hésitation du copiste dans la source Christin, qui a commencé à copier le motet selon la disposition proposée dans la source Fossard, pour finalement adopter celle que l'on trouve dans la source Philidor: voir aussi p. XL-XLI.

	version notée :	proposition alternative :
Fossard/Philidor :	haute-contre, taille, basse-taille	
Brossard :	bas-dessus, haute-contre, basse-taille	taille, haute-contre, basse-taille
Christin :	haute-contre, taille, basse-taille	dessus, taille, basse-taille

La concordance musicale des voix entre les trois versions notées s'établit ainsi :

Fossard / Philidor :	Brossard :	Christin :
ut <sup>3</sup>	= ut <sup>3</sup>	= ut <sup>3</sup> (« Altum vel superius »)
ut <sup>4</sup>	= ut <sup>1</sup> (« Bas dessus ou Taille »)	= ut <sup>4</sup> (« Tenor »)
fa <sup>3</sup>	= fa <sup>3</sup>	= fa <sup>3</sup>
fa <sup>3</sup>	= fa <sup>3</sup>	= fa <sup>3</sup>

Dans la version de Brossard, proposée en ANNEXE I dans cette édition (p. 124-133), la disposition des deux voix supérieures est donc inversée, induisant une architecture contrapuntique un peu différente (voir FAC-SIMILÉ, p. CXXVI-CXXVII). On sait que Brossard n'hésitait pas à retoucher voire adapter les œuvres qui intégraient sa bibliothèque : est-ce lui qui a pris l'initiative de noter ce motet dans cet effectif, jugeant que la partie de taille originale pouvait convenir à une voix de bas-dessus, qu'il copie en clé d'ut<sup>1</sup> et déplace selon sa nouvelle fonction dans le contrepoint ? A-t-il eu sous les yeux une version qui proposait elle-même cette solution alternative ? Quoi qu'il en soit, les lignes mélodiques restent malgré tout très proches de la version Fossard-Philidor, à l'exception de quelques formules de type ornemental, que Brossard aura pu lui-même aménager. Comme souvent chez lui, la basse continue est abondamment chiffrée (mais, ce qui est assez rare chez lui, de manière fréquemment fautive ou hésitante). Ce type de variantes étant assez habituel de la part du compositeur-collectionneur, celui-ci a donc pu se fonder sur une source proche de celle utilisée par Fossard et Philidor, en y opérant ses propres aménagements.

Dans la version du recueil Christin, l'effectif et la disposition des voix sont identiques à la version Fossard-Philidor (haute-contre, taille, basse-taille). Néanmoins, la source propose un effectif vocal alternatif : dessus, taille, basse-taille. Comparable à celle proposée par Brossard, cette proposition se fait toutefois selon une combinaison différente : c'est ici la partie de haute-contre, partie supérieure de la polyphonie, qui est transposable pour une voix plus aiguë (« Altum vel superius »), ce qui, à l'inverse de la proposition de Brossard, n'entraîne pas de renversement contrapuntique. Indépendamment de cette proposition alternative, la version Christin comporte de très nombreuses erreurs de copie ou hésitations, qui rendent la lecture particulièrement difficile (voir FAC-SIMILÉ, p. CXXXII-CXXXIII). Elle propose en outre de très nombreuses variantes mélodiques et rythmiques par rapport aux sources Fossard, Philidor et Brossard, tout particulièrement dans la ligne de basse continue, chiffrée, mais de manière différente et plus parcimonieuse que celle de Brossard. Notons en outre que les mesures 40-42 ont été copiées deux fois, sans doute par erreur : la reprise, techniquement plausible mais musicalement peu satisfaisante, n'est du reste pas prise en compte dans le décompte total des mesures inscrit par le copiste à la fin du motet. Au vu du nombre et de la nature de ces variantes, détaillées dans les NOTES CRITIQUES, p. 105-122, il semble évident que le copiste s'est appuyé sur une version quelque peu différente de celle transmise par Fossard et Philidor. Rappelons enfin la variante de texte, signalée plus haut (voir p. XXXVIII) : « commoveatur suspirio meo » dans les sources Fossard et Philidor, au lieu de « commoveat te suspirium meum » dans les *Motets et élévations*, mais également les sources Brossard et Christin. C'est donc cette dernière leçon que nous avons choisie pour notre édition.

*Les trois autres motets présents dans le recueil Christin*

Outre le *Splendor aeternae gloriae* dont il vient d'être question, le recueil Christin de la Bibliothèque municipale de Lyon nous transmet également trois motets présents dans les sources Fossard et Philidor.

- le motet *Et valde mane*

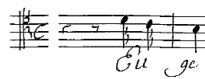
Comme pour le *Splendor aeternae gloriae*, les différences les plus significatives entre les trois sources conservées de ce motet résident dans la disparité des effectifs proposés. La version de Fossard propose un effectif général à 4 voix « mixtes » (D, Hc, T, Bt) et basse continue, alors même que dans le motet, ces 4 voix ne chantent jamais ensemble : les mesures 1-46 sont à 3 voix D, T, Bt et bc ; les mesures 47 à la fin, à 3 voix D, Hc, Bt et bc.

Sous l'effectif à trois voix « mixtes » (D, Hc, Bt) et basse continue donné par Philidor, se cache en fait la même version que celle de Fossard, mais avec réunion des parties de Hc et T – qui ne chantent donc jamais ensemble – sur la même partie, notée en ut<sup>3</sup> (Hc).

Bien qu'étant, comme chez Fossard, à 4 voix et basse continue, la version du recueil Christin, proposée en ANNEXE II dans cette édition (p. 134-142), propose une disposition vocale sensiblement différente, exclusivement réservée aux voix d'hommes (Hc 1, Hc 2, T, Bt), qui s'accompagne d'une répartition totalement différente des lignes mélodiques. Ainsi, d'une manière générale, la partie de dessus (D) de Fossard et Philidor se trouve répartie entre les trois parties supérieures (Hc 1, Hc 2 et T) dans la source Christin; la partie de haute-contre (Hc) de Fossard (= Hc chez Philidor) est répartie entre les deux parties supérieures (Hc 1 et Hc 2); la partie de taille (T) de Fossard (= Hc chez Philidor), entre les deux parties médianes (Hc 2 et T). Seule la basse-taille, logiquement, reste inchangée. Signalons enfin une courte contrepartie (mes. 87.2-88.2), à la partie de Hc 1, qui n'apparaît ni chez Fossard ni chez Philidor. On notera cependant les mentions ambiguës de l'effectif dans la source: « 4 vocum cum b. continuo » au départ du motet, mais « à 3 voix h. T. B. » à la table du recueil, elle-même probablement de la main du copiste: au moment de réaliser la table, celui-ci se sera peut-être fié, un peu rapidement, au nombre de portées vocales, qui n'excèdent jamais trois, ou encore à la mention « a 3 », inscrite en haut de la cinquième page du motet. Associées aux nombreuses autres différences musicales et de notation (notes, rythmes, prosodie, ornementation, etc.), ces variantes significatives indiquent que le copiste de la source Christin s'est à l'évidence appuyé sur une version différente de celle des copistes du roi.

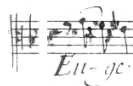
- le motet *Euge serve bone*

Par rapport à celle copiée par Fossard et Philidor, la version proposée dans le recueil Christin ne comporte pas de différences significatives, mis à part quelques variantes rythmiques à la basse continue, par ailleurs chiffrée. On notera néanmoins, entre les trois sources, une variante prosodique intéressante sur l'interjection d'origine grecque « euge »: la syllabe « eu- » est uniformément notée avec deux doubles croches conjointes, mais diversement notées selon les sources. Pour cette syllabe « eu- », Fossard les propose détachées, supposant a priori une diphthongaison:



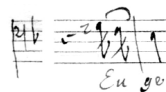
mes. 2.4-3.1, taille  
(F-Pc/ Rés. F 925, p. 9)

Dans la source Philidor, mais pour deux occurrences seulement (haute-contre, mes. 8 et 11), les deux doubles croches ont été liées (mais non ligaturées), par une autre main cependant:

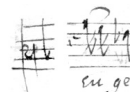


mes. 8.2-3, haute-contre  
F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, volume de *Premier Dessus*, p. 135

La source Christin suit la même option que Philidor, mais de manière systématique, à toutes les occurrences (pour la comparaison, nous donnons les deux occurrences précédentes):



mes. 2.4-3.1, taille  
F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [25<sup>v</sup>]



mes. 8.2-3, haute-contre  
*ibid.*, f. [26]

On peut assez difficilement admettre l'interprétation ornementale de la seconde double croche, à la manière d'un *coulé* ou d'un *accent*<sup>159</sup>. Ces différences témoignent bien plutôt des nuances de

159. Voir Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 297.



prononciation du latin que l'on pouvait rencontrer en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle. Selon Patricia Ranum<sup>160</sup>, la prononciation du latin n'aurait pas évolué de manière significative entre les années 1660 et au moins le deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux sources apportent néanmoins deux témoignages intéressants sur la prononciation de ce son [eu] dans la seconde moitié du règne de Louis XIV<sup>161</sup>. Dans sa *Nouvelle méthode pour apprendre la langue latine*, ouvrage pédagogique extrêmement répandu, paru en 1644 mais maintes fois réédité jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le janséniste Claude Lancelot s'appliquait à décrire la prononciation des anciens :

« L'EU se prononçoit aussi presque de même que nous faisons dans Eudoxia, Eucharistia, Euripus, en ne joignant pas tout-à-fait les deux lettres, mais les divisant le moins du monde, & le plus délicatement qu'il est possible, en pesant plus sur l'U que sur l'E. »<sup>162</sup>

Ce témoignage peut être mis en balance avec celui de Gilles Vaudelin qui, dans ses *Instructions chrétiennes* [*sic*] parues en 1715, propose une autre solution :

« EU. l'e et l'u qui n'a pas de point, prend ensemble le son d'Eu comme euge, europa, eugenieus, neuter, pneuma. [...] excepté seü, heü. »<sup>163</sup>

On voit donc coexister, au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, au moins deux nuances de prononciation, dont les sources musicales du motet *Euge serve bone* de Robert et leur notation un peu ambiguë se font en quelque sorte l'écho. L'interprète pourra donc chanter ce son [eu] en une seule et même syllabe sur la première double croche – la seconde double croche, sur cette même syllabe, formant donc une sorte de hiatus [eu-eu] –, ou utiliser les deux doubles croches pour glisser délicatement du *e* sur le *u* de manière à produire une diphtongue, tout en veillant à ne pas en faire deux syllabes réelles.

- le motet *Sancti spiritus*

Pour ce motet, la version du recueil Christin, bien que plus tardive que les recueils Fossard et Philidor – et même postérieure à la mort de Robert –, s'impose exceptionnellement ici comme source principale face à la source Fossard. La raison principale est qu'elle est la seule à donner pour ce motet une basse continue (non chiffrée), les sources Fossard et Philidor étant toutes deux, sur ce point, lacunaires. Ensuite, les deux voix de hautes-contre sont inversées entre la source Fossard et la source Christin : cette dernière paraît plus cohérente que la première, où Hc 1 chante toujours au-dessous de Hc 2. Notons cependant que le copiste de la source Christin a copié, pour les deux premières mesures ainsi que le premier temps de la troisième, la partie de Hc 2 sur la portée de Hc 1 ; il a ensuite rayé ce départ en précisant « tacet » pour les mesures rayées et « ici incipit » à la mesure 2, au départ de la Hc 1, s'apercevant sans doute de l'incohérence de la source qu'il avait sous les yeux (la source Fossard?). Philidor a également rectifié l'incohérence de la source Fossard en intervertissant les parties et en les copiant dans le volume correspondant à la fonction polyphonique de chaque voix : la voix de Hc 1 se trouve dans le volume de *Premier Dessus*, celle de Hc 2 dans le volume de *Second Dessus*. Ces spécificités mises à part, les variantes, mélodiques ou rythmiques entre les trois sources restent minimales. On notera cependant une disparité prosodique dans la cadence finale, sans doute plus correcte dans la version Fossard-Philidor, qui propose en outre une reprise, un peu curieuse, des mesures 10-68, soit la presque totalité du motet ; cette reprise n'apparaît pas dans la source Christin, ni dans la musique, ni dans le décompte des mesures (« 68 ») inscrit à la fin de la pièce.

*Le motet* Descende cælitus

C'est d'un point de vue textuel que la confrontation des trois sources musicales de ce motet (Fossard, Philidor, La Barre) avec les deux sources littéraires révèle les variantes les plus importantes :

160. Voir Patricia M. Ranum, *Méthode de prononciation latine dite « vulgaire » ou « à la française »*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 53 (notamment).

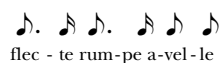
161. Nous remercions vivement Olivier Bettens qui a attiré notre attention sur ces deux témoignages.

162. Claude Lancelot, *Nouvelle méthode pour apprendre la langue latine, contenant les règles des genres, des déclinaisons, des prétérits, de la syntaxe, de la quantité, & des accents latins [...]*, Dixième édition, Paris, Nicolas Pepie, 1709, p. 632.

163. Gilles Vaudelin, *Instructions chrétiennes, mises en orthographe naturelle pour faciliter au peuple la lecture de la science du Salut*, Paris, Jean-Baptiste Lemesle (1715), p. 146 (l'orthographe phonétique a été translittérée).

Sources musicales		Sources littéraires	
Fossard/ Philidor	La Barre	<i>Motets et élévations... 1678</i>	Perrin (ms. Colbert <sup>164</sup> )
Descende cælitus, descende cælitus	Descende cælitus, descende gratia	Descende cælitus, descende gratia,	Descende cælitus, descende Gratia,
In te miserorum, spes et fiducia,	In te miserorum, spes et fiducia,	In te miserorum spes et fiducia,	In te miserorum, Spes et fiducia !
Infunde amorem, expelle vitia,	Infunde amorem, expelle vitia,	Infunde virtutes, expelle vitia,	Descende &c.
Flecte rumpe avelle,	Flecte rumpe avelle,	Flecte, rumpe, velle,	Infunde virtutes, expelle vitia,
Da posse da velle,	Da posse da velle,	Da posse da velle,	Descende &c
Te manet amoris omnipotentia	Te manet amoris omnipotentia	Te manet authoris omnipotentia,	Flecte rumpe velle,
Descende cælitus, descende cælitus.	Descende cælitus descende gratia.	Descende cælitus, descende gratia.	Da posse da velle,
			Te manet Authoris omnipotentia,
			Descende cælitus, descende Gratia !

On notera la cohérence structurelle des versions musicales avec le texte donné dans les *Motets et élévations*, notamment dans la structure en rondeau simple (ABCA), différente dans le manuscrit autographe de Perrin (rondeau ABACA). Les variantes littéraires que l'on note dans les sources musicales (« descende cælitus » au lieu de « descende gratia » – dans les sources Fossard et Philidor seulement – ; « avelle » au lieu de « velle » ; « amoris » au lieu de « authoris ») pourraient révéler de nouvelles erreurs de copie, d'autant que parfois elles modifient le sens et troublent la prosodie. Ainsi, à la mesure 51, le mot « avelle » des sources musicales oblige à une élision, nécessaire pour le respect du mètre musical :



On a évoqué plus haut (voir p. XXXVIII) la question du vers initial, incohérent sur le plan sémantique et poétique (problème à la rime) dans les sources Fossard et Philidor. Le mot « amorem » (« infunde amorem »), quant à lui, sémantiquement cohérent, ne se trouve que dans les trois sources musicales (« infunde virtutes » dans les sources littéraires) : la variante a donc probablement été voulue. Notons cependant que l'on trouve cette expression, « infunde amorem », dans le texte du motet *O flamma quæ semper lucet* (mes. 3-41), copié à la suite du *Descende cælitus* dans les deux sources musicales : il n'est donc pas exclu qu'il y ait eu une confusion de la part de Fossard et Philidor, qui auront peut-être cru résoudre par cette analogie une imprécision graphique de la source originale du *Descende cælitus*. Au vu de ces constatations, nous avons néanmoins choisi de conserver le texte tel qu'il apparaît dans toutes les sources musicales, en adoptant toutefois, pour le premier vers (et sa redite finale), la leçon, plus cohérente, de la source La Barre (« Descende cælitus, descende gratia »).

La source La Barre, incomplète (les deux parties de violons manquent), propose quelques variantes d'ordre plus musical, qui touchent essentiellement la gestion rythmique de la basse continue (chiffree) par rapport à la prosodie de la basse-taille – partie qui comporte en outre de nombreux ornements supplémentaires.

\*

La liste ci-dessous dresse, pour chacune des élévations, la hiérarchie des sources établie à la lumière de ces comparaisons. Les motets sont classés dans l'ordre adopté pour cette édition, selon leur effectif.

#### MOTETS À 2 VOIX ET BASSE CONTINUE

##### AMAVIT EUM DOMINUS

effectif: D, Hc, bc.

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 13-17

164. F-Pn [Mss]/ Ms. fr. 2208: voir p. xxvi.

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 138

Parties :  
- *Premier Dessus* [Dessus]  
- *Second Dessus* [Haute-contre]  
- *Basses continue* [sic] [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*) : « Amavit eum Dominus à 2. voix. 1. dessus, et 1. haute contre, avec la basse continuë ».

*O FLAMMA QUÆ SEMPER LUCES*

effectif: 2 Hc, bc.

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 49-55

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 142

Parties :  
- *Premier Dessus* [Haute-contre 1]  
- *Second Dessus* [Haute-contre 2]  
- *Basses continue* [sic] [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*) : « O flamma! à 2. hautes contres de voix, et la basse continuë ».

*SANCTI SPIRITUS*

effectif: 2 Hc, bc.

A.  
*Canticum SS. 2. vocum / Robert*  
dans  
[Recueil Christin]  
F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [15<sup>v</sup>-16<sup>v</sup>] (pagination moderne, fautive : p. 26-28)

À la table du recueil, f. [1<sup>v</sup>] : « Sancti spiritus à 2 voix de haute contre de mr. Robert » ; décompte des mesures à la fin : « 68 ».

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 39-41

C.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 131

Parties :  
- *Premier Dessus* [Haute-contre 1]  
- *Second Dessus* [Haute-contre 2]  
- *Basses continue* [sic] [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*) : « Sancti spiritus à 2. hautes contres, et la basse continuë ».

*DOMINE QUINQUE TALENTA*

effectif: 2 Hc, T, bc.

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 35-37

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 139

Parties:  
- *Premier Dessus* [Haute-contre]  
- *Second Dessus* [Taille]  
- *Basses continue* [*sic*] [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*): «Domine quinque talenta à 2. voix. 1. haute contre, et 1. taille avec la B. C.».

*EUGE SERVE BONE*

effectif: 2 Hc, T, bc.

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 9-12

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 136-137

Parties:  
- *Premier Dessus* [Haute-contre]  
- *Second Dessus* [Taille]  
- *Basses continue* [*sic*] [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*): «Euge serve bone à 2. voix. 1. haute contre, et 1. taille avec la basse continué».

C.  
*Canticum pro confessore 2 vocum cum b. cont. / Robert.*  
dans  
[Recueil Christin], F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [25<sup>v</sup>-27<sup>v</sup>] (pagination moderne, fautive: p. 46-50)

À la table du recueil, f. [1<sup>v</sup>]: «Euge serve bone à 2 voix h. T. de mr. Robert»

## MOTETS À 2 ET 4 VOIX ET BASSE CONTINUE

*TRANSFIGE DULCISSIME JESU*

effectif: D, Hc, Bt, bc.

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 29-34

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 130

Parties :  
- *Premier Dessus* [Dessus]  
- *Second Dessus* [Haute-contre]  
- *Basse tailles [sic]* [Basse-taille]  
- *Basses continue [sic]* [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*) : « Transfige, dulcissime Jesu à 3. voix, dessus, haute contre, et basse taille ».

*MEMORARE DULCISSIME JESU*

effectif: D, T, Bt, bc.

Ce motet ne nous est transmis que par une unique source musicale :

[sans titre]  
dans  
[coll. Sébastien de Brossard – *Motets, Collection de partitions, tome I*], F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup>, p. 282-287] (*i.e. f.* [133<sup>v</sup>-136])

Au départ: « M<sup>r</sup> Robert » de la main du copiste (anonyme) ; de la main de Brossard, au départ: « Partitions. tome I. n<sup>o</sup> 35<sup>o</sup> » ; foliotation ajoutée *a posteriori*.  
Brossard, *Catalogue*, p. 303: « 35<sup>o</sup> Robert. Memorare dulcissime a 3. CTB. et org. »

*SPLENDOR ÆTERNÆ GLORIÆ*

effectif: Hc, T, Bt, bc (ou Bd, Hc, Bt, bc ; ou D, T, Bt, bc).

A.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 1-8

B.  
[sans titre]  
dans  
[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 126-127

Parties :  
- *Premier Dessus* [Haute-contre]  
- *Second Dessus* [Taille]  
- *Basse tailles [sic]* [Basse-taille]  
- *Basses continue [sic]* [Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*) : « Splendor æternæ gloriæ à 3. voix. haute contre, taille, et basse ».

C.  
*Motet du S<sup>t</sup> Sacrement Pour 3 voix et une basse continue : / Par mr. Robert.*  
dans  
[coll. Sébastien de Brossard – *Mélanges, tome II*], F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1176

Au départ, de la main de Brossard: « Meslanges / Tome. II<sup>o</sup>. / n<sup>o</sup> III<sup>o</sup> ».  
Brossard, *Catalogue*, p. 284: « III<sup>o</sup> Motet du S<sup>t</sup> Sacrement qui commence par *Splendor Paternæ gloriæ [sic]*, pour « Splendor æternæ gloriæ » à 3 voix un dessus, une haute contre et une basse taille avec une b. continue mis en musique par M<sup>r</sup> Robert maistre de musique de la chapelle du Roy Loüis XIV. C'est le seul motet de ce stile que j'aye veu de cet auteur. »

Cette version est intégralement retranscrite en annexe (ANNEXE I, p. 124-133).

D.

*Canticum / sacrum / Animæ ad / Deum / Anhelantis / 3. voc. / cum b. cont. / auct. D. Robert.*

dans

[Recueil Christin], F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [2-6<sup>v</sup>] (pagination moderne, fautive: p. 1-8)

À la table du recueil, f. [1<sup>v</sup>]: «Splendor æternæ gloriæ à 3 voix h. T. B. de mr. Robert»; au départ du motet, dans la marge droite: «N<sup>o</sup> 5» (= numéro de la pièce dans le recueil); décompte des mesures à la fin du motet: «119».

*ET VALDE MANE*

effectif: D, Hc, T, Bt, bc (ou D, Hc, Bt, bc; ou 2 Hc, T, Bt, bc).

A.

[sans titre]

dans

[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 19-27

B.

[sans titre]

dans

[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 128-129

Partie:

- <i>Premier Dessus</i>	[Dessus]
- <i>Second Dessus</i>	[Haute-contre]
- <i>Basse tailles [sic]</i>	[Basse-taille]
- <i>Basses continue [sic]</i>	[Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*): «Et valde mane à 3. voix. dessus, haute contre et basse taille».

C.

*Canticum Resurrectionis 4 vocum cum b. continūo. / Robert.*

dans

[Recueil Christin], F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [9-11<sup>v</sup>] (pagination moderne, fautive: p. 13-20)

À la table du recueil, f. [1<sup>v</sup>]: «Et valde mane una sabatorum, à 3 voix [sic] h. T. B. de mr. Robert»; décompte des mesures à la fin du motet: «99».

Cette version est intégralement retranscrite en annexe (ANNEXE II, p. 134-142).

## MOTETS AVEC SYMPHONIE

*DESCENDE CÆLITUS*

effectif: Bt, 2 Dvn, bc.

A.

[sans titre]

dans

[Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 43-48

B.

[sans titre]

dans

[Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 140-141

Parties:

- <i>Dessus de violon et Second Dessus vocal</i>	[Dessus de violon 1 & 2]
- <i>Basse tailles [sic]</i>	[Basse-taille]
- <i>Basses continue [sic]</i>	[Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*): «Descende cælitus à voix seule basse taille, 2. dessus de violons, et la B. C.».

C.  
*Mottet du S' Esprit.*  
 dans  
 [Recueil La Barre], US-BE/ Ms. 773, p. 301-305

ADORO TE DEVOTE

effectif: D, Bd, Bt, 2 Dvn, bc.

A.  
 [sans titre]  
 dans  
 [Recueil Fossard], F-Pc/ Rés. F 925, p. 57-76

B.  
 [sans titre]  
 dans  
 [Recueil Philidor], F-Pn/ Rés. Vmb ms. 6, p. 126-127

Parties:

- <i>Premier Dessus</i>	[Dessus]
- <i>Second Dessus</i>	[Bas-dessus]
- <i>Basse tailles [sic]</i>	[Basse-taille]
- <i>Dessus de violon et Second Dessus vocal</i>	[Dessus de violon 1 & 2]
- <i>Basses continue [sic]</i>	[Basse continue]

À la table (partie de *Basses continue*): « Adorate [sic] devote à 2. dessus, et 1. basse taille de voix, et 2. dessus de violons ».

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

**Le langage de Pierre Robert**

Comme l'a souligné Jean Lionnet dans son édition des *Cantica sacra* de Du Mont, « vouloir définir le langage, ou le style d'un compositeur du XVII<sup>e</sup> siècle est toujours une opération hasardeuse »<sup>165</sup>, à un moment – la première moitié du règne de Louis XIV – où se construit véritablement un nouveau « style français », auquel chaque musicien contribuait en apportant ses propres propositions, selon sa formation et son expérience. Ce sont néanmoins ces différentes propositions qu'il est intéressant d'observer afin de mieux comprendre l'évolution de la musique française au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La musique de Pierre Robert, qui travailla avec Du Mont à développer pour la Chapelle du roi le genre du motet, est à ce titre un exemple intéressant. Nous nous risquons donc ici à donner quelques remarques et pistes de lecture, qui aideront peut-être à mieux comprendre les gestes musicaux et les intentions du compositeur, et guider les musiciens dans leur interprétation de ces motets.

*Contrepoint et prosodie*

Sur le plan structurel, le contrepoint de Robert, dense mais toujours élégant et distribué de manière égale entre les différentes parties, est construit sur une alternance de carrures souvent très libres et presque émancipées de tout carcan métrique, de petites cellules aux contours mélodiques et rythmiques plus francs mais sans développement particulier, ainsi que des sections plus résolument contrapuntiques, elles-mêmes oscillant entre contrepoint imitatif et contrepoint plus vertical. Dans le premier cas, les lignes mélodiques sont parcourues d'effets déclamatoires (nombreux intervalles expressifs) soulignés par un régime rythmique prosodique et contrasté, avec cependant peu de changements de mesure, paradoxalement (on reviendra plus loin sur ce point, p. XLIX). Les cellules plus franches créent à l'intérieur d'un motet des sortes de micro-structures, qui découlent d'une intention rhétorique (comme la mise en valeur de certains mots: voir par exemple l'insistance rythmique sur le mot « te diligere » dans *Adoro te devote*, mes. 115-122). Quant au troisième type d'écriture, il est appliqué à des sections plus ou moins longues, et vise à

165. Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Monumentales » ; II. 3. 1), 1996 ; éd. revue et augmentée par Jean-Yves Hameline et Thomas Leconte, 2008, p. xxxv.

souligner des images importantes quant à leur portée spirituelle ; l'un des exemples les plus impressionnants est sans doute la section finale du motet *Adoro te devote*, «Visu sim beatus tuæ gloriæ» (mes. 231-249), qui se déploie dans un contrepoint magnifique et serein («Fay [...] / Qu'un jour mon œil perçant le bandeau de la foy, / Voye visiblement tes beautez invisibles»), à la fois complexe et limpide.

Robert reste toujours très proche du texte et de sa scansion, et sa ligne musicale en suit au plus près les inflexions. Le chant se déploie de manière très contrastée, dans une alternance de lignes étirées, parfois très longues mais souvent statiques dans leur dessin mélodique (emploi de notes répétées, par exemple), et de lignes plus disjointes, tourmentées d'intervalles souvent larges et expressifs : notons la prédilection de Robert pour les intervalles descendants de quinte, de sixte, voire de septième, ou encore de la quarte diminuée descendante – qui marque en fait une arrivée sur la tierce majeure, précédée d'un « accent » (échappée mélodique de type ornemental). Le régime rythmique général est très syllabique, au plus près de la prosodie : le compositeur y montre un souci extrême du mètre latin liturgique, qu'il connaît parfaitement de par sa formation et son activité au sein des maîtrises de Paris, Senlis et Chartres. Sa musique révèle en effet une conscience poussée des « quantités » (syllabes longues et brèves) qui entraîne des carrures parfois irrégulières et surprenantes, dictées par le seul texte littéraire, sa valeur sémantique et rhétorique ou encore sa portée spirituelle (voir par exemple la première intervention vocale, magnifique, du motet *Adoro te devote*, mes. 21-35). Alternent ainsi, dans chaque motet, des sections déclamatoires, parfois brèves, de structure libre, et des sections plus définies sur le plan rythmique et mélodique, qui impriment davantage de mouvement. Ce type de contrepoint donne lieu à de fréquents jeux rythmiques, parfois très complexes, comme dans les grands développements finaux des motets *Et valde mane* (« Alleluia ») et *Memorare dulcissime Jesu* (« jubilans ex amore »).

#### *Métrique et signes de mesure*

Les élévations de Robert comportent peu de changements de mesure, ce qui peut sembler paradoxal pour un contrepoint dicté par le souci prosodique. Parfois, un seul signe métrique est utilisé pour tout le motet, ce qui entraîne, du moins en apparence, de fréquents décalages structurels ainsi que des « jeux » rythmiques souvent syncopés et parfois déroutants. Dans ce cas, l'indication de mesure initiale donne une unité métrique de base, à 2 ou à 3, sans se soucier de souligner la structuration métrique du discours musical ; le mot, seul, est le mètre, ce qui entraîne des carrures irrégulières, fluctuantes mais parfaitement raisonnées sur le plan prosodique et, par conséquent, rhétorique.

Au cours d'un motet, une nouvelle indication de mesure intervient généralement au moment d'un changement de rythme ou d'énergie, pour indiquer une respiration, clarifier la structure : la nouvelle indication, qui peut être identique à la précédente, marque souvent le passage d'une section récitative à une section plus contrapuntique (voir par exemple les nombreuses transitions et changements d'énergie dans le motet *Adoro te devote* : mes. 21-48 // 49-62 // 63-69 // 70-73 // 74-106, etc.).

Certaines indications métriques peuvent d'ailleurs surprendre sur le plan prosodique. L'un des exemples les plus frappants se trouve sans doute dans la symphonie introductive du motet *Descende cælitus*, indiquée à **3**, mais dont le début semble davantage structuré à **C** ou **♩**. L'indication **3** s'explique pourtant par le soin que Robert accorde toujours à la scansion du texte latin : ici, ce sont les syllabes longues de « *cælitus* » et de « *gratia* » qui structurent, par anticipation, la « prosodie » des violons, dans une inflexion générale ternaire basée sur le rythme pointé ♩. ♩. La structure binaire ne se cale réellement qu'à la cadence de la première section (mes. 24-25).

Dans les *Motets pour la Chapelle du roy* de Robert, publiés en 1684 par Christophe Ballard, on trouve fréquemment l'indication  $\frac{C}{4}$ . Intermédiaire entre le **C** et le  $\frac{4}{4}$ , cette indication, que nous n'avons rencontrée que dans les motets à grand chœur du sous-maître, semble le plus souvent employée dans des passages dont la fréquence harmonique est à la blanche, mais avec un flux prosodique à la noire. Les élévations ne comportent pas ce signe de mesure particulier, que ce soit dans les sources principales Fossard et Philidor ou les copies de la collection Brossard. Il apparaît néanmoins, une seule fois, dans le recueil Christin : *Euge serve bone*, mes. 55 ; dans cette source, toute la section finale du motet (mes. 55-74) se fait ainsi sous ce régime mixte à  $\frac{C}{4}$ . Plusieurs autres passages notés en **C** dans les élévations pourraient d'ailleurs se concevoir sous ce régime mixte, comme par exemple les nombreuses sections en **C** de l'*Adoro te devote* (mes. 1-48, 70-73, 107-129, 193-217, 218-249).



Toutes ces caractéristiques confèrent ainsi à la musique de Robert une énergie étonnamment fluide et contrastée, conditionnée par une déclamation très libre et dynamique, sans cesse tempérée par des passages plus statiques.

#### *L'ornementation*

Très déclamatoire, le langage de Robert est aussi très riche sur le plan ornemental, et utilise un vocabulaire très proche de celui que l'on retrouve dans les « doubles » des airs profanes, pratiqué par des compositeurs-chanteurs du temps comme Michel Lambert, Bertrand de Bacilly, Joseph Chabanceau de La Barre ou Sébastien Le Camus, et théorisé par Jean Millet<sup>166</sup> : le vocabulaire ornemental de Robert est en effet composé des mêmes passages, accents ou autres ports-de-voix (« roulades », « reste du son » et « avant-son » selon Millet), formules plus ornementales que réellement mélismatiques, rythmiques ou contrapuntiques. Placées tant sur des termes rhétoriquement forts que sur les mots de liaisons, ces formules participent au discours et soulignent la scansion dont elles suivent et renforcent les inflexions, selon des réflexes caractéristiques des années 1660-1670. On notera néanmoins quelques situations où le mélisme devient un élément plus constitutif, voire structurel, du contrepoint, soulignant d'une manière différente la ligne mélodique dans des passages plus architecturaux : c'est par exemple le cas des « roulades » de la basse-taille sur « expelle » dans *Descende cœlitus* (mes. 39-41, 46-47), ou sur « ad volandum » dans *Splendor æternæ gloriæ* (mes. 75-77), dans lesquelles on pourra voir une influence plus italienne.

À ce langage ornemental subtil s'ajoutent des signes d'agrèments plus systématiques (le plus souvent notés sous la forme assez habituelle +), peut-être plus modernes aussi, quasiment inexistant dans la copie de Fossard mais très nombreux dans les parties séparées de Philidor – bien que notés de manière hétérogène entre les parties (notamment dans les cadences) –, et que l'on retrouve pour beaucoup dans les sources tardives (Brossard et Christin). Le motet *Memorare dulcissime Jesu*, tardif et absent des sources Fossard et Philidor, est sans conteste celui qui propose le plus de ces agrèments (voir FAC-SIMILÉ, p. CXXXIV-CXXXV). Ceux-ci sont non seulement plus nombreux que dans les autres sources mais sont aussi uniformément notés d'une autre manière, par le signe ♯; d'après le contexte, celui-ci suppose probablement des treblements comparables à ceux signalés par le signe +, plus habituel. L'unique copie de ce motet étant anonyme (voir p. XXXII), il est impossible de dire si ces très nombreux ornements sont de Robert ou ont été ajoutés. Notons simplement que les autres pièces du recueil dont provient ce motet présentent une ornementation plus sobre et moins abondante.

#### *Le langage harmonique*

Le langage harmonique de Robert est également riche et mobile, en dépit de l'apparent statisme qui peut frapper au premier abord. L'architecture tonale générale est certes peu complexe, le compositeur construisant plus son discours sur de permanentes incertitudes majeur/mineur, généralement au relatif, que sur un plan tonal élaboré. Il n'affirme dans un même motet que peu de franches modulations, mais ponctue son propos de nombreux emprunts furtifs qui viennent colorer le contrepoint et le nuancer de différents « climats ». Cette irisation du discours se fait également par l'emploi de fréquents chromatismes et de fausses relations. L'une des principales caractéristiques du langage harmonique de Robert tient également dans son goût pour certains accords ou enchaînements hardis. Il fait notamment un usage fréquent de sixtes « superflues » (augmentées) en situation cadentielle (en fait, un retard de la sixte, 7 6♯) : voir notamment *Domine quinque talenta*, mes. 38; *Splendor æternæ gloriæ*, mes. 37; *Adoro te devote*, mes. 187, 211, 233. D'usage ancien et procédant plus de règles contrapuntiques qu'harmoniques, cet enchaînement est régulièrement employé en France au milieu et dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les petits motets – notamment chez Du Mont<sup>167</sup> –, mais aussi dans le répertoire profane<sup>168</sup>. Dans deux cas, Robert va cependant plus loin en faisant entendre avec la sixte superflue la sixte majeure (*Adoro te devote*, mes. 187 et mes. 233), association magnifique parfaitement justifiée dans le contexte contrapuntique.

166. *La belle méthode ou l'art de bien chanter [...]*, Lyon, Jean Grégoire, 1666. L'auteur, « Chanoine Surchante en l'Insigne Église Métropolitaine de Besançon », y donne de précieuses et concrètes instructions pour l'ornementation des chants. Son recueil s'achève par des airs sérieux et deux exemples intéressants (et rares) de motets à deux voix ornés « composés par l'Auteur » (*Ave verum corpus* et *Vanitas vanitatum*).

167. Par exemple, dans les *Motets à deux voix*, Paris, Robert Ballard, 1668 : *Quis mihi det Domine* (n° 11), mes. 36; *In lectulo meo* (n° 14), mes. 21; *Ave verum corpus* (n° 16), mes. 42; *Non amo te* (n° 18), mes. 27; dans les *Motets à II, III et IV parties*, Paris, Christophe Ballard, 1681 : *Venite ad me* (n° 24), mes. 48; *Nil canitur suavius* (n° 33), mes. 108.

168. Voir par exemple les premiers volumes de la collection de *Livre d'airs de différents auteurs* publiés par Ballard entre 1658 et 1694. Nous remercions Jean Duron de nous avoir signalé ces exemples.

Ce contrepoint riche et intriqué se déploie sur une basse résolument fonctionnelle, aux lignes et rythmes généralement simples, avec peu de motifs en imitation. Selon la pratique de l'époque, la basse, non chiffrée dans les copies Fossard et Philidor, suit le plus souvent fidèlement la ligne de basse-taille vocale (mis à part lorsque celle-ci est l'unique voix récitante), simplifiant quelques répétitions prosodiques, assez rarement cependant au regard des usages constatés dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Ceci pourrait résulter de réflexes anciens de lecture de la basse continue sur la partie de basse vocale, tels que les décrivait Jacques de Gouy dans ses *Airs à 4 parties* (Paris, Robert Ballard, 1650). En ce sens, les copies de la collection Brossard et les recueils Christin et La Barre, sources plus tardives – voire posthumes – et peut-être quelque peu arrangées – particulièrement la copie de Brossard du *Splendor aeternae gloriae* –, offrent une notation plus moderne (avec basse chiffrée pour certains motets), mais postérieure de vingt à trente ans à la période de composition.

Dans ses élévations, Robert réussit donc un intéressant compromis entre mélodie, vocalité, exigence déclamatoire, rhétorique et rigueur contrapuntique, qui témoigne à la fois de sa formation, assez traditionnelle, et de sa capacité à s'approprier des éléments plus modernes, dans une synthèse originale. Comparé au style de Du Mont, plus « architectural », l'écriture de Robert privilégie ainsi une expression plus lyrique, d'inspiration à la fois italienne, proche d'un style déclamatoire et *recitativo*, mais aussi typiquement française, fortement inspirée par l'esthétique et les moyens expressifs et ornementaux caractéristiques de l'art du « beau chant » français.

## Les effectifs

### *Les registres vocaux*

Comme Du Mont, Robert montre dans ses élévations une prédilection pour les ensembles à 2 (cinq motets) ou 3 voix (quatre motets, dont un avec symphonie), les effectifs à voix seule et 4 voix n'étant employés chacun qu'une seule fois (respectivement: *Descende calitus*, avec symphonie, et *Et valde mane*). Dans une bonne moitié du corpus, c'est aux voix d'hommes que va sa préférence – assez logique, compte tenu des effectifs essentiellement masculins de la Chapelle du roi –, dans des dispositions très habituelles à l'époque :

- en trio : haute-contre (ut<sup>3</sup>), taille (ut<sup>4</sup>) et basse-taille (fa<sup>3</sup>) (un motet)
- en duo : deux hautes-contre (ut<sup>3</sup>, ut<sup>3</sup>) ; ou haute-contre (ut<sup>3</sup>) et taille (ut<sup>4</sup>) (deux motets chacun)

On notera cependant que pas moins de cinq motets convoquent une voix aigüe (*Amavit eum Dominus*, *Transfige dulcissime Jesu*, *Memorare dulcissime Jesu*, *Et valde mane*), parfois deux (*Adoro te devote*), effectif qui se justifie par la présence, à la Musique de la Chapelle, de voix d'enfants, mais aussi de sopranoistes adultes (« dessus mués ») et, à partir de la fin des années 1670, de castrats italiens, recrutés sur ordre du roi.

Plus étonnant est l'usage d'effectifs peu habituels pour l'époque. Si les motets pour dessus (sol<sup>2</sup>), bas-dessus (ut<sup>1</sup>) et basse-taille ou basse (fa<sup>3</sup> ou fa<sup>4</sup>, respectivement) ne sont pas rares dans les années 1670-1680<sup>169</sup>, la combinaison dessus (sol<sup>2</sup> ou ut<sup>1</sup>), taille (ut<sup>4</sup>) et basse-taille ou basse (fa<sup>3</sup> ou fa<sup>4</sup>), telle qu'elle apparaît dans le *Memorare dulcissime Jesu* ou dans l'alternative proposée pour le motet *Splendor aeternae gloriae* dans le recueil Christin, est exceptionnelle en France. Nous ne pouvons guère en citer que deux autres exemples, un peu plus tardifs : *Transfige dulcissime Jesu* et *Adoro te devote*, deux élévations pour des messes (respectivement: *Missa «Ferte rosas»*, Paris, Christophe Ballard, 1691 et *Missa «Date lilia»*, *ibid.*, 1692) de Pierre Menault<sup>170</sup> maître de la Musique de la collégiale de Dijon, qui concourut au printemps 1683 pour l'un des quatre postes de sous-maître de la Chapelle du roi et dont la musique présente par ailleurs d'intéressantes parentés stylistiques avec celle de Pierre Robert. Soulignons enfin l'effectif à deux voix, dessus (sol<sup>2</sup>), haute-contre (ut<sup>3</sup>) et basse continue, utilisé dans le motet *Amavit eum Dominus*, qui semble lui aussi assez rare à cette époque, puisque nous n'avons pu en trouver que quatre exemples dans le corpus du petit motet imprimé ; chronologiquement : *Non defrauderis* de Du Mont (*Cantica sacra*, Paris, Robert Ballard, 1652) ; les secondes Leçons des Jeudi et Vendredi saints de Jean-Baptiste Geoffroy (*Musica*

169. Voir par exemple Louis-Nicolas Blondel, *Motets à deux, trois et quatre parties*, Paris, Robert Ballard, 1671, et Henry Du Mont, *Motets à II, III et IV parties*, Paris, Christophe Ballard, 1681.

170. Voir l'édition de Michel Cuvelier : Pierre Menault, *Messes pour Saint-Étienne de Dijon*, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (« Anthologies » ; I. 1), 1993.

*sacra*, Paris, Robert Ballard, 1661) ; et *Laudate Dominum* de Louis-Nicolas Blondel (*Motets à deux, trois et quatre parties*, Paris, Robert Ballard, 1671).

#### *Les effectifs alternatifs*

On a vu, lors de la comparaison des sources musicales, que certaines d'entre elles proposaient des effectifs alternatifs. Cette pratique, courante en Italie, notamment dans la musique sacrée concertante de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, était également fréquente en France, comme en témoignent par exemple tous les recueils de petits motets d'Henry Du Mont, des *Cantica sacra* (1652) aux *Motets à II, III et IV parties* (1681). Deux motets de Robert sont ici concernés : *Splendor æternæ gloriæ* et *Et valde mane*. Ces deux cas présentent cependant deux situations différentes : soit l'effectif alternatif se limite à des changements de registres (*Splendor æternæ gloriæ*), sans retouches significatives des lignes mélodiques ; soit ces changements de registres impliquent aussi des modifications et une redistribution des lignes mélodiques dans l'architecture contrapuntique, entraînant parfois des variantes structurelles (*Et valde mane*).

Pour le motet *Splendor æternæ gloriæ*, les sources proposent trois dispositions différentes, qui supposent cependant pas moins de cinq combinaisons vocales possibles :

Fossard/ Philidor :	haute-contre (ut <sup>3</sup> ), taille (ut <sup>4</sup> ), basse-taille (fa <sup>3</sup> )
Brossard :	bas-dessus ou taille (ut <sup>1</sup> ), haute-contre (ut <sup>3</sup> ), basse-taille (fa <sup>3</sup> )
Christin :	haute-contre ou dessus (ut <sup>3</sup> , « Altum vel Superius »), taille (ut <sup>4</sup> , « Tenor »), basse(-taille) (fa <sup>3</sup> , « Bassus »)

L'effectif proposé par Brossard est assez exceptionnel. Nous n'avons trouvé dans le corpus du petit motet français imprimé qu'un unique exemple apparenté. Il s'agit du motet *O quam suavis es* de Du Mont, publié dans ses *Motets à II, III et IV parties* (Paris, Christophe Ballard, 1681, n° 22), qui propose les combinaisons suivantes :

combinaison vocale notée :	haute-contre (ut <sup>3</sup> ), taille (ut <sup>4</sup> ), basse (fa <sup>4</sup> )
proposition alternative :	haute-contre, dessus, basse

La proposition de Christin est encore plus rare, car on n'en trouve aucun exemple dans le corpus du petit motet imprimé. On notera néanmoins que cet effectif alternatif est le même que celui du *Memorare dulcissime Jesu*, souligné plus haut comme peu courant.

On peut se demander quelles modalités de transposition et d'adaptation adopter pour ce motet : doit-on faire la transposition « au ton naturel », et donc par simple changement de registre, à l'octave, ou par changement de clés, comme le suggère par exemple Du Mont dans ses *Cantica sacra* (1652)<sup>171</sup> ? Pour la proposition de la source Christin, une transposition simple, dans le même ton et donc dans un rapport d'octave entre la voix notée (haute-contre) et la voix alternative (dessus), impliquerait pour la seconde une tessiture assez tendue dans l'aigu, jusqu'au *si*<sup>4</sup>. L'effectif alternatif serait donc rendu plus confortable par une transposition du motet au moins un ton plus bas. Cette transposition reviendrait au système préconisé par Henry Du Mont dans ses *Cantica sacra*, qui fonctionne par simple changement de clé de lecture : une partie notée pour haute-contre (*altus*), en clé d'ut<sup>3</sup>, pouvant effectivement être chantée par un dessus (*superius*) : dans ce cas, cette partie alternative devra être lue en clé de sol<sup>2</sup>. Selon ce système, la partie initiale de haute-contre se trouve bien chantée à une distance de septième par le dessus, et le motet se trouve transposé un ton plus bas. On notera néanmoins que la proposition de Brossard, qui transpose de manière explicite la partie de taille originale (ut<sup>4</sup>) pour un bas-dessus (ut<sup>1</sup>), se fait « au ton naturel ».

Le motet *Et valde mane*, quant à lui, peut se chanter de trois manières différentes :

Fossard :	à 4 voix : dessus (sol <sup>2</sup> ), haute-contre (ut <sup>3</sup> ), taille (ut <sup>4</sup> ), basse-taille (fa <sup>3</sup> )
Philidor :	à 3 voix : dessus (sol <sup>2</sup> ), haute-contre (ut <sup>3</sup> ), basse-taille (fa <sup>3</sup> )
Christin :	à 4 voix : haute-contre 1 (ut <sup>3</sup> , « 1 <sup>um</sup> Altus »), haute-contre 2 (ut <sup>3</sup> , « 2 <sup>um</sup> Altus »), taille (ut <sup>4</sup> , « Tenor »), basse(-taille) (fa <sup>3</sup> , « Bassus »)

On a vu (p. xxxix) que la proposition de Philidor résultait d'une contraction, en une même partie, de la haute-contre et de la taille de Fossard, les deux voix ne chantant jamais en même temps. Philidor fait donc un motet à 3 voix d'un « faux » motet à 4 voix. Quant à la proposition de

171. Options mises en évidence par Jean Lionnet, dans son édition du recueil, *op. cit.*, p. xxv.

Christin, inédite et sans équivalent dans le corpus imprimé, elle sous-tend une architecture contrapuntique fortement remaniée (voir p. XL-XLI), confirmant qu'il s'agit bien d'une autre version et non véritablement d'une simple proposition d'effectif alternatif.

Comme le souligne Nathalie Berton-Blivet, cette grande variabilité des effectifs et l'adaptabilité du répertoire selon sa destination ou le contexte d'exécution, constitue l'une des caractéristiques du petit motet français, et il n'est « pas rare que l'auteur propose ou suggère de changer la distribution vocale et/ou instrumentale de ses œuvres »<sup>172</sup>. Dans ses petits motets, Du Mont, est particulièrement coutumier de ce procédé, offrant aux musiciens la possibilité d'interpréter la plupart de ses œuvres selon diverses combinaisons alternatives aux effectifs notés<sup>173</sup>. Il est ainsi tout à fait légitime d'envisager des effectifs alternatifs pour les autres motets de Robert à partir des pratiques contemporaines (entre crochets sont précisés les principaux exemples justificatifs) :

effectif noté (voix/clés) :	proposition alternative :
- dessus (sol <sup>2</sup> ), haute-contre (ut <sup>3</sup> )	dessus, dessus
[cf. Blondel, <i>Motets à deux, trois et quatre parties</i> , Paris, Robert Ballard, 1671 : <i>Laudate Dominum</i> <sup>174</sup> ]	
	OU taille, haute-contre
	[cf. la copie incomplète du <i>Sancti spiritus</i> de Minoret commencée par Brossard, à la fin de sa version du <i>Splendor aeternae gloriae</i> de Robert, F-Pn/ Vm <sup>1</sup> 1176 (voir p. XXXIII) ; la seule source complète connue de ce motet, F-Lym/ Rés. FM 133721, f. [44-46], est notée pour haute-contre et taille ; dans la source de Brossard, la taille devient un dessus.
- haute-contre (ut <sup>3</sup> ), haute-contre (ut <sup>3</sup> )	dessus, dessus (ou bas-dessus)
[nombreux témoins dans Du Mont, <i>Motets à deux voix</i> , 1668 <sup>175</sup> ]	
- haute-contre (ut <sup>3</sup> ), taille (ut <sup>4</sup> )	dessus, bas-dessus
[combinaison fréquente ; nombreux témoins dans Du Mont, <i>Motets à deux voix</i> , 1668 <sup>176</sup> ; quelques-uns dans ses <i>Motets à II, III et IV parties</i> , 1681 <sup>177</sup> ]	
- dessus (sol <sup>2</sup> ), taille (ut <sup>4</sup> ), basse(-taille) (fa <sup>3</sup> ou fa <sup>4</sup> )	haute-contre, taille, basse(-taille)
[cf. l'effectif alternatif du <i>Splendor aeternae gloriae</i> dans la source Christin]	
- dessus (sol <sup>2</sup> ), bas-dessus (ut <sup>1</sup> ), basse-taille (fa <sup>3</sup> )	haute-contre, taille, basse(-taille)
[cf. Du Mont, <i>Motets à II, III et IV parties</i> , 1681, <i>Ave Regina caelorum</i> (n° 11), <i>Stella caeli</i> (n° 14), <i>O procelsum</i> (n° 15), <i>Per feminam mors</i> (n° 21)]	
	OU taille, bas-dessus, basse(-taille)
	[cf. Du Mont, <i>Motets à II, III et IV parties</i> , 1681, <i>O bone Jesu</i> (n° 16 ; la proposition est inversée : effectif principal Bd, Ht, B / effectif alternatif Bd, D, B)]

Ces usages permettent ainsi d'envisager les combinaisons suivantes, moyennant quelques octavations ponctuelles (les voix sont données dans l'ordre de concordance) :

172. Nathalie Berton-Blivet, *Catalogue du petit motet imprimé en France (1647-1789)*, Paris, Société française de musicologie, 2011, p. xv.
173. Voir le tableau dressé par Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684)*, op. cit., p. 449-455, dans lequel sont listées (colonne « Distribution »), pour chaque « motet à petit effectif », toutes les combinaisons possibles.
174. La proposition est inversée : l'édition de 1671 propose comme effectif vocal principal (noté) : 2 D (sol<sup>2</sup>, sol<sup>2</sup>) ; l'indication « Superius, vel Altus », dans le volume de *Contra*, permet de lui substituer la combinaison alternative suivante : D, Hc.
175. *Pavatum cor meum* (n° 13), *Gloriosissima Maria* (n° 15). Dans les deux cas la proposition est inversée : 2 D ou 2 Hc. On peut aussi assimiler à la même combinaison l'effectif de *Non amo te perfide* (n° 18), pour 2 Bd (ut<sup>1</sup>, ut<sup>1</sup>), ou Ht (haute-taille, en ut<sup>3</sup>) et T (ut<sup>3</sup>).
176. Hc, T ou D, Bd (effectif alternatif) : *Dic mihi o bone Jesu* (n° 5), *Ego enim quod accepi* (n° 7), *O dulcedo amoris* (n° 19), *Peccator ubi es* (n° 1), *Miserere mei Domine* (n° 2), *O gloriosa Mariae viscera* (n° 4), *O salutaris hostia* (n° 6). Ajoutons le *Quare tristis es* (n° 3), qui propose Ht au lieu de Hc. D, Bd (effectif noté) ou Hc, T (effectif alternatif) : *Quis mihi det Domine* (n° 11), *Quam pulchra es* (n° 12), *Domine in virtute* (n° 17), *Dignare Domine* (n° 21), *Veni creator* (n° 23), *Iste confessor* (n° 24). On peut ajouter ici le *Quemadmodum* (n° 22), qui propose 2 D au lieu de D, Bd.
177. *O nomen Jesu* (n° 1), *O gloriosa Domina* (n° 34).

	effectif noté (sources) :	effectif alternatif possible :
Motets à 2 voix :		
<i>Amavit eum Dominus</i>	dessus, haute-contre	dessus, dessus OU taille, haute-contre
<i>O flamma quæ semper lucet</i>	haute-contre, haute-contre	dessus, dessus
<i>Sancti spiritus</i>	<i>idem</i>	<i>idem</i>
<i>Domine quinque talenta</i>	haute-contre, taille	dessus, bas-dessus OU haute-contre, dessus
<i>Euge serve bone</i>	<i>idem</i>	<i>idem</i>
Motets à 3 voix :		
<i>Transfige dulcissime Jesu</i>	dessus, taille, basse-taille	haute-contre, taille, basse-taille
<i>Memorare dulcissime Jesu</i>	dessus, taille, basse	haute-contre, taille, basse
Motet avec symphonie :		
<i>Adoro te devote</i>	dessus, bas-dessus, basse-taille	haute-contre, taille, basse-taille

#### Les motets avec symphonie

Le petit corpus d'élévations de Pierre Robert compte deux motets avec symphonie : *Descende cælitus* et *Adoro te devote*, qui témoignent des deux périodes extrêmes de la production du sous-maître. Pour ces deux motets, la symphonie est conçue en trio, à deux « dessus de violon » selon la source Philidor de 1688 (la source Fossard ne précise pas l'instrumentation), notés en clé de sol<sup>1</sup> dans une écriture concertante faite de ritournelles, de passages en dialogue avec les voix ou tissant avec elles un savant contrepoint, alliant ainsi tradition contrapuntique française et virtuosité plus italienne.

Le *Descende cælitus*, que l'on peut dater des années 1666-1670 (voir p. xxvi), compte ainsi parmi les premiers exemples de motet français à voix seule et deux dessus de violon qui nous soient parvenus. Lorsqu'ils sont avec symphonie, les petits motets de cette époque sont en effet le plus souvent écrits à plusieurs voix, avec un seul dessus instrumental – généralement un dessus de viole –, dans un style plus contrapuntique que concertant, ou dialoguant avec les voix<sup>178</sup>. Les premiers motets français imprimés avec symphonie en trio apparaissent dans les *Motets à II, III et IV parties* de Du Mont (1681)<sup>179</sup>. Certains sont néanmoins antérieurs à l'édition, parfois d'une quinzaine d'années, et seraient donc contemporains du *Descende cælitus* de Robert. Parmi eux, cinq motets à voix seule avec symphonie en trio peuvent être datés des mêmes années<sup>180</sup> :

<i>Sub umbra noctis profundæ</i> (n° 24)	B, 2 Dvn, bc	(1666)
<i>Regina divina</i> (n° 25)	Hc, 2 Dvn, bc	(1669)
<i>Venite ad me</i> (n° 26)	T, 2 Dvn, bc	(1666)
<i>Ave Virgo gratiosa</i> (n° 27)	Hc ou D, 2 Dvn, bc	(1666)
<i>O tu qui es</i> (n° 36)	T, 2 Dvn, bc	(1666)

Cette période coïncide avec l'introduction de violons à la Chapelle du roi, peut-être dès le début des années 1660, comme le laissent entendre les *États de la France*<sup>181</sup>. Dans son *Cérémonial historique* de la Chapelle du roi, l'abbé Jérôme Chuperelle donne d'intéressantes informations sur l'évolution des effectifs de la Musique de la Chapelle dans la première moitié du règne personnel de Louis XIV, et tout particulièrement sur l'introduction des violons :

« Enfin ce grand prince trouvant un jour sa musique trop nuë, parce qu'il n'y avoit aucun instrument, l'envie lui vint d'abord, d'avoir un dessus de violon, pour lequel il ordonna aux maîtres de musique de sa chapelle de composer quelque chose, pour qu'il pût de son instrument accompagner un dessus, ou une haute-contre, ou une taille, ou enfin une basse-taille. Il n'eût pas plutost donné cet ordre, qu'il demanda lui-même à Monseigneur l'archevesque de Paris la

178. Voir Henry Du Mont, *Cantica sacra*, Paris, Robert Ballard, 1652 ; *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties*, Paris, Robert Ballard, 1657 ; *Motets à deux voix*, Paris, Robert Ballard, 1668. Louis-Nicolas Blondel, *Motets à deux, trois et quatre parties*, Paris, Robert Ballard, 1671 : contient un motet, *Venite exultemus*, avec un « dessus de viole ».

179. Du Mont indique pour les parties de dessus instrumentaux « dessus de viol. », laissant à l'interprète le choix entre la viole ou le violon le compositeur a lui-même précisé cette alternative dans l'avis « Au lecteur » de ses *Cantica sacra* de 1652, dont certains motets comportent « une partie pour le Dessus de Viole ou de Violon ». Dans ses *Motets à II, III et IV parties* de 1681, les parties sont notées en clé de sol<sup>1</sup> (clé habituelle du dessus de violon en France), alors qu'elles l'étaient en clé de sol<sup>2</sup> (dessus de viole) dans les trois recueils précédents.

180. Nous suivons ici la datation établie par Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684)*, op. cit., p. 449-455.

181. Voir à ce sujet Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684)*, op. cit., p. 100-101.

permission, de faire jouer dans sa chapelle un dessus de violon, pour accompagner les voix récitantes. D'abord qu'il l'eût obtenu, il fit chercher partout un habile homme, qu'il attacha à son service. Le maître en quartier ayant composé des morceaux exprès, pour faire entendre au roy l'effet que produisoit un dessus de violon accompagnant une voix récitante, Sa Majesté en fut si surprise et si contente, qu'elle ne s'en tint pas longtemps à cet unique instrument. Elle pria encore Monseigneur l'archevêque de lui permettre de perfectionner son corps de musique, et de mettre autant de voix et d'instrumens, qu'elle le jugeroit à propos, pour le rendre aussi parfait qu'il le pouvoit être. Elle prit un second dessus de violon, et une basse de violon, qui firent alors un si bel effet, qu'elle conçut après le dessein d'augmenter les voix de sa musique, et à proportion les symphonistes qu'il paya tous sur sa cassette. »<sup>182</sup>

Entré à la Musique de la Chapelle en 1702, Chuperelle avait pu recueillir des informations de ses collègues, dont certains avaient connu ces années 1660 et servaient à son arrivée<sup>183</sup>. Plus loin, il se fait d'ailleurs plus précis :

« comme il [Louis XIV] venoit régulièrement tous les jours entendre la messe dans sa chapelle, contre l'ordinaire de ses illustres prédécesseurs, il voulut qu'on y chantast des élévations ; et ce fut dans le tems que Sa Majesté demuroit encore à Saint-Germain-en-Layë, qu'elle prit la résolution d'avoir de [*sic*] deux dessus de violons, et d'ordonner à ses deux maîtres de musique, de travailler pour eux, après en avoir demandé la permission à l'ordinaire et avoir fait chercher dans Paris, comme on a déjà dit, ci-dessus, deux violons des plus habils. »<sup>184</sup>

Les « deux maîtres de musique » désignent à l'évidence Du Mont et Robert, à un moment où tous deux se partageaient les quatre quartiers de la charge, après les démissions successives de Thomas Gobert (1666 ou 1667) et de Gabriel Expilly (juillet 1668)<sup>185</sup>. La cour résidant habituellement à Saint-Germain-en-Laye à partir de 1666, cela confirmerait la chronologie. Comme certains motets du recueil de 1681 de Du Mont, le *Descende cælitus* de Robert constitue ainsi un intéressant témoin de l'évolution de la présence instrumentale à la Musique de la Chapelle, et plus particulièrement de l'introduction de dessus de violon et de l'adoption de la structure en trio.

Durant la décennie suivante, circulaient également, dans les cercles italianisants de la capitale<sup>186</sup>, des petits motets italiens à plusieurs voix avec deux violons, et certains compositeurs, tels Charpentier ou Danielis, commencèrent en France à pratiquer ce style. Composé entre 1678 et 1683, l'*Adoro te devote* à 3 voix et symphonie de Robert s'inscrit dans cette nouvelle « manière », qui deviendra particulièrement prisée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> notamment par des compositeurs comme Bernier, Brossard, Campra ou Couperin. L'effectif à 3 voix et symphonie en trio reste néanmoins rare dans les motets français des années 1678-1683 ; Du Mont lui-même n'en a laissé aucun exemple dans son recueil de 1681. On peut cependant rapprocher l'effectif de l'*Adoro te devote* de ceux de « motets de voyage » à l'usage d'un contingent réduit de la Musique de la Chapelle lors des déplacements du roi et de la cour entre Versailles et Fontainebleau, copiés par André Danican Philidor en 1697 dans un recueil conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles (Ms. Mus. 18). Six des huit motets du recueil présentent un effectif comparable à celui de l'*Adoro te devote*, à deux dessus (sol<sup>2</sup>, sol<sup>2</sup> ou ut<sup>1</sup>, ut<sup>1</sup>), basse-taille (fa<sup>3</sup>) ou basse-taille (fa<sup>4</sup>), deux violons et basse continue. On soulignera enfin les proportions du motet (249 mesures), imposantes pour l'époque, mais très comparables à celles des motets du recueil de 1697. Elles sont en tout cas assez rares pour une élévation, composition qui compte en moyenne entre 70 et une centaine de mesures, plus rarement au-delà<sup>187</sup>. Ces quelques observations confirment ainsi le caractère particulier de ce motet de Robert, pièce remarquable au milieu d'un corpus qui ne l'est pas moins.

182. Abbé Jérôme Chuperelle, *Cérémonial historique* (ca 1745), ms., Archives départementales de la Seine-Maritime, 28 F 45-48, t. I, p. 508-509.

183. Voir *Les États de la France (1644-1789) : la musique*, éd. Érik Kocévar, « Recherches » sur la Musique française classique, XXX (1999), Paris, Picard, 2003, p. 257-261.

184. Abbé Jérôme Chuperelle, *op. cit.*, t. II, p. 529-530.

185. Voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684)*, *op. cit.*, p. 121-122.

186. L'un des plus célèbres était le cercle de l'abbé Nicolas Mathieu, dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur ce cercle, voir Michel Le Moël, « Un foyer d'italianisme à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : Nicolas Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts », « Recherches » sur la Musique française classique, III (1963), p. 43-48 ; et Jean Duron, « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 107-108.

187. Voir dans les *Motets à II, III et IV parties* de 1681 de Du Mont : *Regina divina* (n° 25), 146 mesures ; *Nil canitur suavius* (n° 33), 150 mesures ; *Sit gloria Domini* (n° 6), 164 mesures ; *Quid est hoc* (n° 35), 175 mesures. Le petit motet le plus long de Du Mont est *Unde tibi* (n° 32), avec 217 mesures.

## PRINCIPES GÉNÉRAUX D'ÉDITION

Pour les *Motets des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires* comme les *Élévations pour la Chapelle du roi*, la présente édition se fonde sur les sources décrites précédemment, chaque pièce s'appuyant en premier lieu sur sa source principale A. D'une manière générale, les modifications de musique ou de texte faites par rapport à la source musicale principale sont signalées dans la partition par le signe:  $\sqcap \sqsupset$ ; ce signe indique systématiquement l'existence soit d'une note dans les NOTES CRITIQUES, p. 105-122, soit, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, d'un commentaire en bas de page; dans ce cas, le commentaire est signalé sous la forme: <sup>(1)</sup> ou  $\sqcap^{(1)}\sqsupset$  (selon la longueur du passage commenté).

Afin de rester au plus près des sources, nous avons choisi de respecter au mieux les usages anciens:

- la longueur et la répartition rythmique des ligatures anciennes ont été conservées telles qu'elles apparaissent dans la source principale choisie; les variantes constatées dans les sources complémentaires n'ont fait l'objet d'un commentaire dans les NOTES CRITIQUES que lorsqu'elles ont été jugées significatives et pouvaient impliquer une autre lecture, du phrasé notamment;
- tous les rythmes ont été laissés tels qu'ils apparaissent dans la source principale, sauf dans les cas où une occurrence similaire dans une autre source en confirmait une notation plus moderne;
- pour les *Élévations pour la Chapelle du roi*, les ornements étant peu nombreux dans le recueil Fossard, qui a majoritairement été choisi comme source A, ils ont été complétés par ceux du recueil Philidor, plus abondants, afin de guider les interprètes; dans ce cas, ils figurent en plus petit corps. Les variantes d'ornements repérées dans les autres sources sont systématiquement décrites dans les NOTES CRITIQUES;
- toujours pour cette section, la basse continue n'est jamais chiffrée dans les recueils Fossard et Philidor. En dépit de la complexité du langage harmonique de Robert, nous avons choisi de n'ajouter aucun chiffrage éditorial. En revanche, pour trois motets, nous avons fait figurer les chiffrages de sources complémentaires qui, bien que postérieures, peuvent apporter des précisions intéressantes:
  - . pour le motet *Descende cœlitus*: chiffrages de la source C (recueil La Barre);
  - . pour le motet *Euge serve bone*: chiffrages de la source C (recueil Christin);
  - . pour le motet *Splendor æternæ gloriæ*: chiffrages de la source D (recueil Christin).
- dans une démarche comparable, nous avons ajouté une partie de basse instrumentale à la version « à 5 et violon » du *Regina cœli lætare* des *Motets des Petits-Pères de Notre-Dame-des-Victoires*, en nous inspirant des pratiques de l'époque (voir p. XVIII);
- les armures anciennes ont été conservées, à l'exception des mesures 36-61 du motet *O flamma quæ semper lucet*: malgré l'armure en *sol*-tierce mineure (*si* ♭ à la clé), générale pour l'ensemble du motet, ce passage est très clairement en *sol*-tierce majeure, comme en témoignent les *si* 'diésés' [*i.e.* *si* bécarre] et les *fa* ♯, soigneusement notés dans les deux sources conservées, et qui écartent pour ce passage toute ambiguïté tonale; en outre, les deux copistes ont pris soin de préciser l'unique *si* ♭ de cette section, à la mesure 57; pour ces mesures 36-61, nous avons donc choisi de simplifier la notation en normalisant l'armure en *sol*-tierce majeure (*fa* ♯ à la clé).

Certains usages anciens ont été normalisés:

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par celles communément usitées aujourd'hui (les clés d'origine sont cependant clairement précisées en incipit au début de l'œuvre ou du mouvement):
  - . les dessus de violon, en clé de sol<sup>1</sup>, sont transcrits en clé de sol<sup>2</sup>;
  - . les dessus et bas-dessus vocaux, en clés de sol<sup>2</sup> et ut<sup>1</sup>, sont uniformément transcrits en clé de sol<sup>2</sup>;
  - . les hautes-contre vocales, en clé d'ut<sup>3</sup>, sont transcrites en clé de sol<sup>2</sup> octaviée;
  - . les tailles vocales, en clé d'ut<sup>4</sup>, sont transcrites en clé de sol<sup>2</sup> octaviée;

- . les basses-tailles et basses vocales, en clés de fa<sup>3</sup> et fa<sup>4</sup>, sont uniformément transcrites en clés de fa<sup>4</sup>;
  - . la basse continue, en clé de fa<sup>4</sup>, reste inchangée.
- le système d'altération, dans toutes les parties, y compris dans les chiffrages de basse continue, a été normalisé: l'usage de l'époque consistait à n'utiliser que deux signes d'altérations: le dièse et le bémol; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. De plus, dans les sources, le système d'altérations accidentelles suit l'usage ancien selon lequel les altérations sont répétées devant chaque note altérée, leur absence dans une même mesure impliquant généralement le retour au statut primitif de la note: nous avons substitué à ce système une notation conforme aux usages modernes qui veulent qu'une altération soit valable pour toutes les notes de même hauteur dans la même mesure et la même partie. Les modifications occasionnées par cette normalisation, les altérations de précaution écartant toute ambiguïté ainsi que celles manifestement oubliées par les copistes apparaissent en petits caractères; dans les cas où plusieurs solutions étaient possibles, l'altération donnée à titre de proposition figure au-dessus de la note concernée;
- la forme des liaisons anciennes, qui dans certaines sources ne différencie pas liaison rythmique et liaison de phrasé, est très aléatoire – car découlant généralement d'un geste du copiste – et n'a donc pas été jugée significative: toutes les liaisons ont donc été adaptées aux usages modernes. Les quelques liaisons qui dans la source musicale principale nous ont paru redondantes par rapport aux ligatures ont été supprimées dès lors qu'elles n'apparaissent pas dans les sources secondaires; ces suppressions sont systématiquement commentées en NOTES CRITIQUES. Toute liaison ajoutée par l'éditeur apparaît en lignes pointillées;
- les textes latins et leur ponctuation ont été normalisés conformément aux principes énoncés dans la section TEXTES & TRADUCTIONS, p. CIX-CXVI; comme pour la musique, toute modification effectuée dans les textes littéraires est signalée dans la partition par un appel renvoyant à un commentaire dans les NOTES CRITIQUES ou en bas de page. Nous avons cependant renoncé à relever les erreurs ponctuelles et non significatives qui nous semblaient résulter d'une inattention voire du geste du copiste (par exemple, dans le motet *O flamma quæ semper lucet*, Fossard note de manière aléatoire « que semper » ou « quæ semper »), pour nous concentrer sur les variantes et erreurs plus manifestes de vocabulaire ou de grammaire. Lorsqu'un passage de texte était absent de la source, il a été rétabli en caractères italiques.

Thomas Leconte