

*Patrimoine
Musical
Français*

EDITION CRITIQUE

M. - A. Charpentier

MOTETS POUR CHŒUR, VOL. 8

motets à six voix, deux dessus instrumentaux et basse continue

Annuntiate superi [H. 333]

Litanies de la Vierge [H. 83]

Miserere mei Deus [H. 193]

Canticum Zachariæ [H. 345]

Bonum est confiteri Domino [H. 195]

monumentales
I. 5. 8



*Patrimoine
Musical
Français*

M. - A. Charpentier

MOTETS POUR CHŒUR, VOL. 8

motets à six voix, deux dessus instrumentaux et basse continue

Annuntiate superi [H. 333]

Litanies de la Vierge [H. 83]

Miserere mei Deus [H. 193]

Canticum Zachariæ [H. 345]

Bonum est confiteri Domino [H. 195]

Édition de Théodora Psychoyou

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
sont soutenues par
le Ministère de la Culture et de la communication
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),
le Sénat,
le Conseil Régional d'Ile-de-France
et le Conseil Général des Yvelines

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

© 2008 - Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 033

N° ISMN : M-707034-33-0
Dépôt légal : juin 2008
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

À la mémoire de H. Wiley Hitchcock (1923-2007)

TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION

<i>Composition du volume</i>	V
<i>L'écriture à six voix chez Charpentier et la Musique de M^{lle} de Guise</i>	VI
<i>La « version de Guise » et les reprises amendées</i>	XVI
<i>Les sources</i>	XIX
<i>Notes pour l'interprétation</i>	XXXV
<i>Principes d'édition</i>	XXXVIII

INTRODUCTION (English translation)

<i>The works presented in this volume</i>	XLI
<i>Charpentier's six-part motets for M^{lle} de Guise</i>	XLII
<i>The 'Guise version' and later amendments</i>	LI
<i>The sources</i>	LIV
<i>Notes for performance</i>	LXVIII
<i>Editorial Procedure</i>	LXX

TEXTES & TRADUCTIONS / TEXTS & TRANSLATIONSLXXIII

FAC-SIMILÉS / FACSIMILESLXXXIII

<i>Annuntiate superi. Pro omnibus festis Beatæ Virginis Mariæ</i> [H.333]	1
<i>Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes</i> [H.83]	27
<i>Miserere mei Deus</i> [H.193]	59
<i>Benedictus Dominus Deus Israel. Canticum Zachariæ</i> [H.345]	113
<i>Bonum est confiteri Domino</i> [H.195]	153

NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY211

Introduction

COMPOSITION DU VOLUME

Le présent volume réunit cinq œuvres que Marc-Antoine Charpentier a composées pour l'effectif particulier de six parties vocales, deux dessus instrumentaux et basse continue. Il s'agit des motets *Annuntiate superi* [H.333]¹, *Miserere mei Deus* [H.193] (dit "des Jésuites"), *Canticum Zachariæ* [H.345] et *Bonum est confiteri Domino* [H.195], ainsi que des *Litanies de la Vierge* [H.83]. L'effectif commun de ces œuvres, dans lesquelles les six parties vocales sont disposées de la même façon – trois dessus, haute-contre, taille et basse – est original en soi ; il correspond de surcroît à une parenté significative dans leur composition, qui se manifeste d'un point de vue matériel – quant à la place des œuvres au sein des *Mélanges*, la collection des manuscrits autographes du compositeur –, chronologique et, *a fortiori*, stylistique. Leur similitude renvoie à des circonstances précises, puisque ces œuvres ont été composées pour la Musique de M^{lle} de Guise, dont le nombre de chanteurs et d'instrumentistes, leur personnalité musicale même (type de voix, registre), sont liés de façon décisive à leur singularité.

Ces pièces ne sont pas les seules compositions pour cette formation que l'on trouve dans l'œuvre du compositeur ; cinq œuvres dramatiques requièrent le même effectif : les deux *Cæcilia virgo et martyr* [H.413] et [H.415], le motet dramatique *In nativitatem Domini nostri Jesu Christi Canticum* [H.414], les histoires sacrées *Nuptiæ sacræ* [H.412] et *Cædes sanctorum innocentium* [H.411]². Par ailleurs, les pastorales *La Couronne de fleurs* [H.486] et *Actéon* [H.481] et l'*Idylle sur le retour de la santé du roi* [H.489], qui réunissent le même type de voix accompagnées de deux dessus instrumentaux et basse continue, comportent des chœurs à cinq parties, ce qui n'exclut pas la division ponctuelle de la partie la plus aiguë et donc quelques passages à six parties. Le cas du motet intitulé *Chant joyeux pour le temps de Pâques* [H.339] (« O filii et filiæ »), quasi contemporain du *Miserere* [H.193], est en revanche plus ambigu : également pour cinq parties vocales, deux dessus instrumentaux et basse continue, il comporte pourtant plusieurs divisions du dessus supérieur qui génèrent de fort nombreux passages à six voix réelles, comme si le compositeur avait hésité entre l'édifice à cinq ou à six voix ; après avoir choisi la première option, il y dérogea à plusieurs occasions en faveur de la seconde. Il ne s'agit toutefois pas d'un véritable motet à six voix, semblable à ceux retenus pour ce volume, et c'est la raison pour laquelle il en a été rejeté³. Toutes ces œuvres furent elles aussi composées pour la Musique de M^{lle} de Guise et comportent de ce fait un certain nombre de caractéristiques communes. Signalons enfin l'existence, dans l'œuvre de Charpentier, d'œuvres à six voix avec un accompagnement d'orchestre : il s'agit de l'*Assumpta est Maria. Missa sex vocibus cum symphonia* [H.11] et du *Domine salvum*

1. La numérotation [H.] suit celle établie par H. Wiley Hitchcock dans *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.

2. Elles feront l'objet d'un prochain volume de la présente collection : Marc-Antoine Charpentier, *Histoires sacrées*, vol. 6, éd. C. Jane Gosine, Versailles, Éditions du CMBV, à paraître.

3. Il fera quant à lui l'objet, avec les quatre autres motets de Charpentier pour ce même effectif, d'une édition comportant les motets à cinq voix, deux dessus instrumentaux et basse continue.

fac regem [H.303], associé à cette messe ⁴. Enfin, les chœurs de l'*Ave maris stella* [H.67] font appel à six voix avec la seule basse continue, sans aucun autre accompagnement. Du reste, ces trois dernières œuvres sont dissociées du contexte de Guise.

L'écriture à six voix étant tout à fait inhabituelle dans la musique française en cette fin du XVII^e siècle, la dizaine d'œuvres que Charpentier composa pour cet effectif de six voix, deux dessus et basse continue le rend encore une fois original face à ses contemporains. Ces six voix sont réparties de façon symétrique en deux groupes, l'un composé des trois voix aiguës et l'autre des trois voix graves. Plus précisément, la disposition pour les voix d'hommes est celle de haute-contre, taille et basse (ut³, ut⁴, fa⁴), avec pour seule exception un récit pour basse-taille (fa³), dans le *Miserere*. Quant aux voix de femmes, les trois parties de dessus sont notées, respectivement, en clés de sol², ut¹ et ut² dans le motet *Annuntiate superi* et en sol², ut¹ et ut¹ dans les quatre autres pièces. Pour une plus grande clarté et pour ôter toute ambiguïté, ces trois parties seront systématiquement distinguées ici par les termes « haut-dessus », « dessus » et « bas-dessus » respectivement, de la partie la plus aiguë vers la plus grave. Cette terminologie est employée au XVII^e siècle pour distinguer les différentes parties de dessus afin d'éviter la déclinaison en « premier », « second » voire « troisième » dessus, qui peut s'avérer lourde dans certains cas, dont précisément le nôtre. Si l'usage de « bas-dessus » est assez répandu à la fin du XVII^e siècle, l'expression « haut-dessus » est plus rare, mais elle existe, notamment chez Charpentier, par exemple dans son *Domine salvum pour un haut et un bas dessus* [H.297], où les deux parties en question sont respectivement notées en clés de sol² et ut¹. Dans certaines méthodes de musique de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, la distinction entre haut-dessus, dessus et bas-dessus est corrélée à la clé employée : sol² pour le haut-dessus, ut¹ pour le dessus et ut² pour le bas-dessus. Pour le maître de musique Pierre Dupont, ces termes sont exactement synonymes et remplacent avantageusement ceux de premier dessus et deuxième dessus ; néanmoins, précise-t-il, cela se passe « plus volontiers dans les Musiques Latines, Italiennes » ⁵. Toutefois, dans la pratique, le critère de la clé, notamment pour le bas-dessus (ut²), est loin d'être systématique ; l'exemple du *Domine salvum* [H.297] qui vient d'être cité en est représentatif, puisque la partie que Charpentier désigne comme bas-dessus est notée en clé d'ut¹. En d'autres termes, la distinction se fait essentiellement en fonction du statut contrapuntique de chaque partie, et c'est précisément cette option qui est retenue ici ⁶.

L'ÉCRITURE À SIX VOIX CHEZ CHARPENTIER ET LA MUSIQUE DE M^{LE} DE GUISE

Les cinq pièces réunies dans ce volume datent en effet de la période où Charpentier est maître de musique pour la maison de Guise ⁷. D'après leur posi-

4. Cette œuvre est déjà publiée dans la présente collection : *Missa « Assumpta est Maria »* [H.11], éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1994.

5. *Principes de musique par demandes et réponses avec de petits exemples*, Paris, Christophe Ballard, 1713, p. 31-32 ; voir aussi Michel L'Affilard, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1694, p. 5 et Jean-Pierre Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois...*, Paris, Jacques Collombat, 1700, p. 13.

6. Rappelons que Catherine Cessac emploie cette terminologie dans sa monographie consacrée au compositeur, avec comme critère, dans son cas, la clé employée : voir *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004 (1^{re} éd. 1988).

7. Charpentier résida à l'hôtel de Guise en tant que compositeur de sa Musique dès son retour d'Italie, vers 1670, jusqu'en 1687. Sur la relation de Charpentier avec les Guise voir le long chapitre qu'y consacre Patricia Ranum dans ses *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, l'auteur, 2004, p. 345-454 ainsi que Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 117-140.

tion dans le corpus autographe⁸ et les effectifs convoqués, nous pouvons les situer toutes dans une période allant de 1684 à 1687, date à laquelle Charpentier quitte le foyer de Guise pour travailler de façon régulière pour la Musique des Pères jésuites à Paris. Il s'agit par conséquent d'un ensemble cohérent lié à un contexte particulier et propre à cette phase de la carrière du compositeur. En effet, le cadre précis – la Musique de l'hôtel de Guise – met à la disposition du compositeur un effectif ou, plus précisément, une palette vocale idéale pour cette disposition particulière, exceptionnellement fournie en parties aiguës. Charpentier compose également, pour ces mêmes chanteurs, des pièces à cinq voix avec, dans ce cas, seulement deux parties de dessus, puis haute-contre, taille et basse (disposition qui n'exclut pas de brefs passages à six voix dans certains chœurs). De même, dans les motets qui nous occupent, se trouvent ponctuellement de brefs passages à sept parties, notamment dans des chœurs aux entrées fuguées, où la division de la partie de basse vocale permet une entrée supplémentaire. À l'inverse, et cela concerne essentiellement le motet *Bonum est confiteri Domino*, certaines séquences plus ou moins longues de chœurs à six parties vocales ne sont en réalité qu'à cinq parties réelles, en raison de doublures à l'unisson ponctuelles entre les voix (par exemple entre dessus et bas-dessus, entre bas-dessus et haute-contre ou entre taille et basse).

La formation vocale

Les ressources qu'offre cet effectif vocal entraînent un type d'écriture contrapuntique spécifique que Charpentier ne manque pas d'exploiter. Ce qui visiblement l'intéresse le plus dans l'écriture à six parties vocales est précisément cette symétrie de timbre et de registre, entre le grave et l'aigu, entre le trio de voix de femmes et le trio de voix d'hommes ; cette texture représente une matière excellente pour l'écriture en double chœur, où les deux groupes dialoguent, se répondent, se poursuivent, se complètent. Les six parties permettent également une plus grande variété de combinaisons de registres et de timbres dans les duos et trios, ou encore des combinaisons plutôt rares pour ce type de pièces, tels par exemple les trios de voix d'hommes ou ceux pour les trois dessus. Elle permet aussi des chœurs au contrepoint fort « sçavant » – c'est-à-dire complexe, chargé, teinté d'italianisme – avec des entrées fuguées à six voire sept parties vocales réelles⁹, de même que des chœurs homorythmiques imposants à l'harmonie fort dense. Le dernier chœur du *Miserere* (« Tunc acceptabis ») est probablement l'exemple le plus spectaculaire de cette écriture et sans doute l'un des plus virtuoses de toute l'œuvre de Charpentier ; dans un juste équilibre il combine des entrées fuguées sur plusieurs sujets, des effets concertants entre registres graves et aigus et des plages homorythmiques.

Une dernière précision concernant la disposition de ces cinq pièces regarde le nombre réel de chanteurs : ces six parties vocales sont conçues pour un

8. Les vingt-huit volumes des *Mélanges*, composés de deux séries parallèles de cahiers (organisés et numérotés par le compositeur en « cahiers français », à partir du tome I, et en « cahiers romains », à partir du tome XIV), observent une progression chronologique, ce qui permet la datation approximative de l'ensemble du corpus, affinée au fur et à mesure des recherches, grâce notamment aux pièces manifestement corrélées à des circonstances exceptionnelles qui elles sont datées (tel un service funèbre) ; signalons les étapes les plus significatives dans l'établissement de la chronologie des œuvres de Charpentier : H. Wiley Hitchcock en 1982, Catherine Cessac en 1988, Jane Lowe (Gosine) en 1991 et Patricia Ranum en 1994. Notons aussi que plusieurs cahiers comportent dans leurs derniers feuillets de pièces brèves (antiennes, élévations...) qui semblent avoir été ajoutées postérieurement, probablement pour exploiter la place laissée vide : ces pièces dérogent donc à la séquence chronologique.

9. Voir par exemple le premier chœur du *Miserere* ou les mesures 196-203 des *Litanies*.

ensemble de solistes (un chanteur pour les parties intermédiaires, ou deux pour les parties extrêmes), chacun chantant « seul », c'est-à-dire en dehors, dans les récits, duos ou trios, alors que « tous », à savoir l'ensemble des solistes, exécutent les chœurs à six voix. Si la distinction entre petit chœur et grand chœur est implicite dans l'écriture – alternance entre « seul » et « tous » –, elle n'est pas ici, de par la nature de l'effectif – groupe de solistes – si fondamentalement structurelle, comme elle peut l'être dans les grands motets « à numéros » de Charpentier¹⁰ et de ses contemporains. Cette nuance me semble claire notamment dans les deux dernières de ces cinq pièces, à savoir le *Canticum Zachariae* et le *Bonum est*, où l'alternance de passages dans lesquels les solistes chantent « seuls » ou « tous » ensemble est, dans plusieurs séquences, très rapprochée (voir par exemple FAC-SIMILÉ, p. LXXXVII).

Pour quatre de ces cinq pièces, il est possible de connaître l'effectif vocal précis, parce que Charpentier signale les noms de chanteurs devant les différentes parties concernées, chanteurs qui appartiennent à l'ensemble musical alors présent à l'hôtel de M^{lle} de Guise ; leur identité est assez bien connue aujourd'hui, grâce notamment aux recherches de Patricia Ranum¹¹. Plus précisément, les chanteurs que l'on rencontre dans les partitions, signalés généralement sous forme abrégée, sont Geneviève de Brion et Jeanne Guyot en haut-dessus, Antoinette Talon en haut-dessus ou dessus suivant les pièces, Isabelle Thorin en dessus, Marie Guillebault de Grandmaison en bas-dessus, Charpentier lui-même ainsi que François Anthoine en haute-contre, Henri de Baussen en taille, enfin Pierre Beaupuis, Germain Carlier et un certain « Joly » en basse. Le tableau qui suit fait la synthèse des chanteurs et de leurs emplois prévus par Charpentier (la séquence des pièces est chronologique).

	<i>Annuntiate</i> (1684)	<i>Litanies de la Vierge</i> (1684)	<i>Miserere</i> (1685)
haut-dessus	-	Brion et Talon	Brion et Talon
dessus	-	Thorin	Thorin
bas-dessus	-	Grandmaison	Grandmaison
haute-contre	-	Charpentier	Charpentier
taille	-	Baussen	Baussen
basse	-	Beaupuis et Carlier	Joly / Beaupuis et Carlier

	<i>Canticum Zachariae</i> (1687)	<i>Bonum est</i> (1687)
haut-dessus	Brion et Guyot	Brion et Guyot
dessus	Talon et Thorin	Talon et Thorin
bas-dessus	Grandmaison	Grandmaison
haute-contre	Anthoine	Anthoine
taille	Baussen	Baussen
basse	Beaupuis et Carlier	Beaupuis et Carlier

Cette mise en parallèle appelle plusieurs remarques. En premier lieu, les indications de chanteurs ne concernent que quatre des cinq motets, puisque

10. Voir par exemple son *Second Miserere 50 à quatre voix et quatre instruments* [H.219].

11. Voir en particulier « A sweet servitude : A musician's life at the Court of M^{lle} de Guise », *Early Music*, XV/3, (August 1987), p. 346-360 ; *Portraits...*, *op. cit.*, p. 189-201, ainsi que les précisions et hypothèses supplémentaires que Patricia Ranum a publiées sur son site internet personnel : <<http://www.ranumspanat.com>> [25/07/2006].

aucun nom ne figure dans l'*Annuntiate superi*. Cette absence n'exclut pas pour autant qu'il ne fût destiné à la Musique de Guise, et l'hypothèse semble d'autant plus probable que ce motet suit exactement le même modèle compositionnel que toutes les autres pièces de Charpentier à six voix, deux dessus instrumentaux et basse, qui lui sont contemporaines et pour lesquelles la destination de Guise ne fait aucun doute ¹².

Pour ce qui concerne les quatre autres pièces, chacune des configurations d'ensemble correspond à la totalité des chanteurs présents chez les Guise au moment de leur composition, de 1684 pour les *Litanies* à 1687 pour les deux derniers motets. Autrement dit, Charpentier convoque, pour l'exécution de chacune de ces pièces à six parties vocales, l'ensemble des chanteurs qui font alors partie de la Musique de Guise, qui connaît durant ces quatre années la période la plus faste de son existence, et la plus importante en termes d'effectif. La plupart de ces chanteurs se trouvaient à l'hôtel de Guise avant 1684 ; ils se seraient même formés à la musique *in situ*, entourés de maîtres de musique et de chant, dans des conditions tout à fait exceptionnelles ¹³. Toutefois leurs noms ne figurent pour la première fois sur les partitions qu'à partir du milieu du cahier 41, dans le tome VI des *Mélanges* ¹⁴, daté de 1684, puis de manière régulière jusqu'au départ de Charpentier de l'hôtel de Guise en 1687 ¹⁵. La précision des noms de chanteurs dans les partitions autographes devient du reste fréquente d'une façon générale après 1684, qu'il s'agisse de la Musique de Guise ou d'autres institutions musicales à effectif vocal conséquent, notamment les Jésuites et la Sainte-Chapelle.

Les dispositions proposées dans ces quatre pièces sont significatives quant au registre particulier de chacun de ces musiciens, notamment pour les voix de femmes, et l'on peut remarquer que les parties extrêmes sont systématiquement plus fournies que les parties intermédiaires. Un certain nombre de chanteurs – que l'on peut réunir dans un premier groupe, longtemps au service de M^{lle} de Guise – participèrent à l'exécution de toutes les quatre ¹⁶ : Brion, Talon, Thorin, Grandmaison, Baussen, Beaupuis et Carlier.

- Jacqueline-Geneviève de Brion, née en 1665, intègre le service de M^{lle} de Guise à la fin des années 1670. Elle a peut-être chanté dans la Musique de Guise dès

12. Voir plus loin la description de cette source, p. XIX.

13. Que Patricia Ranum décrit dans ses *Portraits...*, *op. cit.*, p. 189-201.

14. Celui précisément qui contient l'*Annuntiate superi* et les *Litanies de la Vierge*.

15. À l'exception notable des deux pièces qui occupent le cahier 6, qui seraient composées pour les offices de Ténèbres de 1673 (le *Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue* [H.157] et la *Première Leçon du vendredi saint* [H.95]), et qui portent les noms de « Margot » et de « Magdelon » : Patricia Ranum y reconnaît des femmes de chambre à l'hôtel de Guise (voir « A sweet servitude... », *op. cit.*, p. 351 et <http://www.ranumspanat.com/music_BandT.html> [25/07/2006], hypothèse considérée comme acquise. L'option d'y voir les sœurs Madeleine et Marguerite Pièche, qui figurent ailleurs dans les *Mélanges* comme « Marg[ot] » et « Magd[elon] », fut rejetée malgré la similitude troublante des occurrences, les sœurs Pièche ayant alors moins de dix ans (voir aussi Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 130 et 149n). Il me semble toutefois difficile d'écarter aujourd'hui cette hypothèse, d'autant que les deux pièces du cahier 6 sont accompagnées de flûtes, l'instrument tenu par les frères des demoiselles Pièche, Pierre et Joseph Pièche, avec qui Charpentier collabora lorsqu'il composa la musique pour le Dauphin à la fin des années 1670, et qui venaient occasionnellement jouer dans la Musique de Guise (plus tard, Pierre Pièche épouse M^{lle} Brion). Si l'on retient l'hypothèse des M^{lles} Pièche, la datation du *Miserere* et de la *Leçon* (où celle du moment où les noms y furent posés) serait peut-être à reconsidérer et, *a fortiori*, l'emplacement de ce cahier 6 dans la séquence chronologique des *Mélanges*. Quoi qu'il en soit, d'autres noms figurent occasionnellement dans les autographes avant 1684, ceux de musiciens hors de la Musique de Guise (Jésuites, Abbaye-aux-Bois, etc.).

16. Les informations biographiques qui suivent viennent principalement des travaux de Patricia Ranum cités précédemment en note 11.

décembre 1676¹⁷, mais son nom ne figure dans les *Mélanges* qu'à partir de pièces datées de 1684, puis de façon régulière jusqu'au moment où Charpentier quitte la Musique de Guise, en 1687, peu avant la mort de la duchesse en mars 1688. Dans le testament de Marie de Guise, qui lui lègue 5 000 livres, Brion figure comme « femme de chambre ordinairement avec la musique ». Après mars 1688 et la dissolution de la Musique de Guise, Brion épouse le musicien Pierre Pièche et intègre la Musique de la cour de Louis XIV, où elle mène une belle carrière ; elle est aussi remarquée par M^{me} de Maintenon et chante pour son compte des cantiques du répertoire de Saint-Cyr. Brion fait partie de la Musique du roi jusqu'en 1714, et décède en 1721. Si l'on en juge par la place que Charpentier lui donne dans ses pièces, Brion a été la meilleure voix féminine de la Musique de M^{le} de Guise ; elle y tient systématiquement les parties de premier haut-dessus.

- Le nom d'Antoinette Talon, née en 1669, figure régulièrement dans les *Mélanges* aussi de 1684 à 1687. « Femme de chambre ordinairement avec la musique », comme Brion, elle est citée dans le testament de M^{le} de Guise, qui lui lègue 4 000 livres. On la retrouve plus tard au service de l'hôtel d'Armagnac, où elle épouse un valet de chambre, mais elle ne semble pas avoir donné suite à son activité de chanteuse¹⁸. Dans les *Mélanges*, Talon tient en général les parties de second haut-dessus, aux côtés de Brion, jusqu'en 1687 et l'arrivée de Guyot ; Charpentier lui confie alors la partie de premier dessus.

- Élisabeth dite « Isabelle » Thorin, née vers 1655, entre à l'hôtel de Guise au tout début des années 1670 ; elle y reste jusqu'à la mort de la duchesse, et est sans doute un des plus anciens membres de la Musique de Guise. En tant que « femme de chambre », et déjà trop âgée pour pouvoir se marier, elle se voit attribuer une rente de 5 000 livres et une pension de 300 livres par legs testamentaire¹⁹. Son nom apparaît pour la première fois dans les *Mélanges*, au même moment que ceux de Brion et de Grandmaison, dans le *Magnificat pour trois dessus* [H.75], qui se situe dans le même cahier que l'*Annuntiate superi* et les *Litanies de la Vierge*, soit entre les deux pièces qui nous occupent ici. Thorin tient systématiquement la partie de dessus dans les pièces des *Mélanges* – sous le haut-dessus tenu par Brion et Talon – soit en première soliste lorsqu'elle partage cette partie avec Grandmaison, soit en seconde lorsqu'elle la partage avec Talon, cette dernière étant alors remplacée par Guyot.

- Marie Guillebault (ou Guilbault) de Grandmaison, née vers 1664 (dans tous les cas avant avril 1665), entre à l'hôtel de Guise vers 1683, et y reste jusqu'à la mort de la duchesse, qui lui lègue 4 000 livres en tant que « fille de musique ». En 1690 elle épouse l'assistant du trésorier de M^{le} de Guise et ne poursuit pas de carrière musicale²⁰. Son nom apparaît pour la première fois dans le *Magnificat* [H.75], avec ceux de Brion et de Thorin. C'est elle qui tient la partie de bas-dessus, le cas échéant, sinon elle seconde Thorin pour la partie de dessus.

- Henri de Baussen est né à la fin de 1655 ou au début de 1656. En 1681 il épouse la fille de Pierre Baillon, « maître faiseur d'instruments » et graveur de

17. Patricia Ranum émet cette hypothèse à propos de la partie de l'ange dans le *Canticum in Nativitatem Domini* [H.393], composé pour Noël 1676 <http://www.ranumspanat.com/jacquet_brion.html> [25/07/2006].

18. Patricia M. Ranum sur <http://www.ranumspanat.com/talon_grandmaison_guyot.html> [25/07/2006].

19. Patricia M. Ranum, « A sweet servitude... », *op. cit.*, p. 351.

20. Patricia M. Ranum sur <http://www.ranumspanat.com/talon_grandmaison_guyot.html> [25/07/2006].

musique. Nicolas Lebègue, qui est témoin de son mariage, fit graver, en 1676, son premier *Livre d'orgue* par Baillon, puis son *Second livre*, vers 1680. C'est donc son beau-père qui initie Baussen dans l'art de la gravure musicale, et qui lui fait graver le *Troisième livre* de Lebègue, vers 1685, réalisé d'une main encore incertaine signée de Baussen²¹ ; le musicien poursuit ce métier de graveur de musique après avoir quitté la Musique de M^lc de Guise en 1688 et mène une belle carrière, comptant parmi ses réalisations des œuvres de Boyvin, de Marchand, de Jacquet de La Guerre, de Bernier et de Clérambault, ou encore la réédition des tragédies de Lully. Mentionné « musicien ordinaire » dans le testament de la duchesse, il reçoit 3 000 livres de legs. Son nom figure dans les *Mélanges* dans plusieurs pièces destinées à la Musique de Guise, toujours de 1684 à 1687, où il y tient systématiquement la partie de taille.

- Pierre Beaupuis est né vers 1653 et mort en 1732. « Musicien ordinaire », il reçoit un legs de 3 000 livres à la mort de la duchesse. Il est le seul, avec Brion, à mener une activité de chanteur par ailleurs, une belle carrière de basse parallèle à sa participation à l'ensemble de Guise (et non seulement successive comme dans le cas de Brion). Beaupuis aurait fait partie de la troupe de Perrin et Cambert, avec qui il aurait séjourné à Londres. Il chante pour les Jésuites dès 1671 et son nom figure à deux reprises dans le cahier IX des *Mélanges*²², daté de la fin de 1671, pour des pièces destinées sans doute à Saint-Louis des Jésuites. Il réapparaît dans le cahier 39, daté entre 1683 et 1684, dans un psaume destiné toujours aux Jésuites²³, et c'est à partir des *Litanies de la Vierge* qui nous occupent ici que son nom figure régulièrement dans les *Mélanges*, mais pas aussi systématiquement que ceux de ses camarades de ce premier groupe de chanteurs. Étant en effet le seul à avoir des engagements en dehors de la Musique de Guise – chez les Jésuites mais aussi à l'Académie royale de musique²⁴ – il se peut qu'il eût à renoncer à certaines des activités musicales des Guise. Il tient la partie de basse, mais on le trouve aussi en récit de basse-taille (précisément dans notre *Miserere*) et, épisodiquement, en renfort de la partie de taille.
- Germain Carlier, issu, comme la plupart de ces chanteurs, d'une famille ayant évolué dans le milieu des Guise, naît vers 1664 et meurt vraisemblablement avant septembre 1690²⁵. « Musicien ordinaire », il reçoit un legs de 2000 livres à la mort de la duchesse, somme qui laisse croire qu'il fut présent à l'hôtel de Guise moins longtemps que les autres musiciens et chanteurs. Son nom apparaît aussi pour la première fois dans nos *Litanies de la Vierge* de 1684 et, comme ceux des autres chanteurs de ce groupe, il y figure régulièrement jusqu'à la fin. Dans ces pièces, Carlier tient toujours et exclusivement la partie de basse.

Jeanne Guyot et François Anthoine, ayant intégré la Musique de Guise plus tard, ne sont mentionnés que dans les deux dernières pièces (*Canticum Zachariæ* et *Bonum est*), alors que Charpentier, qui tient assez régulièrement la partie de haute-contre lorsqu'il est chez les Guise, participe à l'exécution des *Litanies* et du *Miserere*.

21. Patricia M. Ranum sur <http://www.ranumspanat.com/baussen_colin.html> [25/07/2006].

22. Plus précisément dans les psaumes *Nisi Dominus* [H.160] et *Letatus sum* [H.161].

23. Le *Dixit Dominus* [H.190].

24. Voir Patricia M. Ranum, *Portraits...*, *op. cit.*, p. 569.

25. Sa trace disparaît en 1689 et Patricia Ranum signale par ailleurs le testament de sa mère, daté de septembre 1690, dans lequel aucune mention n'est faite de ses fils, sans doute emportés par une maladie <http://www.ranumspanat.com/carlier_joly.html> [25/07/2006].

- Jeanne Guyot, née après 1666, intègre très probablement l'hôtel de Guise au début des années 1680, mais son nom n'apparaît qu'en janvier 1687. La duchesse lui lègue 4 000 livres dans son testament, où elle figure comme « femme de chambre et ordinaire de la musique ». Sa trace se perd en 1690, lorsqu'elle épouse un capitaine d'infanterie ; arrivée tardivement chez les Guise, elle ne chante donc dans les pièces de Charpentier qu'à partir de décembre 1686 ou de janvier 1687. Son nom ne figure dans les *Mélanges* que quatre fois : dans les deux pièces qui nous occupent, ainsi que dans *La Descente d'Orphée aux enfers* [H.488] et dans l'*Idylle sur le retour de la santé du roi* [H.489] ; elle y tient la partie de haut-dessus, avec Brion.

- François Anthoine figure comme « musicien ordinaire » dans le testament de M^{lle} de Guise, qui lui lègue, comme à Germain Carlier, 2 000 livres, soit moins qu'aux autres musiciens de l'ensemble, ce qui correspondrait à un service auprès de la duchesse probablement moins long que celui des autres musiciens. Son nom se trouve dans la partition de cinq pièces, à partir de Noël 1686 : quatre d'entre elles sont les mêmes que pour Guyot – dont le *Canticum Zachariæ* et le *Bonum est* – auxquelles vient s'ajouter la *Seconde partie du Noël français qui commence par Que nos soupirs Seigneur* [H.483a], chanté à Noël 1686, qui est une augmentation de la *Pastorale sur la naissance de notre Seigneur Jésus Christ* [H.483] de 1684, alors reprise avec une distribution vocale légèrement différente. Anthoine, qui a une voix de haute-contre, vient remplacer Charpentier dans quatre des cinq pièces dans lesquelles figure son nom ; en revanche, ils chantent tous les deux dans la cinquième, *La Descente d'Orphée aux enfers* [H.488], et sont respectivement signalés « Charp. » et « Anth. » dans le manuscrit autographe (il s'agit, du reste, des seuls noms de chanteurs qui ne figurent dans les *Mélanges* que sous forme abrégée).

Marc-Antoine Charpentier participait en effet régulièrement à l'exécution des pièces pour la Musique de Guise et tenait la partie de haute-contre, ce qu'il signale, à plusieurs autres endroits des *Mélanges*, par la mention « Charp. » : si cette abréviation systématique a pu susciter certaines interrogations²⁶, le nom d'aucun autre musicien parmi ceux qui ont été identifiés comme ayant participé à l'ensemble de l'hôtel de Guise n'y correspond, et l'identité du chanteur ne fait aujourd'hui aucun doute. En revanche, la mention « moy icy », au début du *Miserere* qui nous occupe, ajoutée en milieu de système au-dessus de la partie de haute-contre libellée « Charp. », ne constitue pas, comme il est souvent avancé, une preuve suffisante en soi, puisqu'elle concerne, à mon avis, la partie de bas-dessus et non celle de haute-contre²⁷. Ce détail signifie qu'il n'y a pas de corrélation obligatoire entre les mentions « Charp. » et « moy icy », mais aussi que Charpentier a chanté ce passage de bas-dessus lors d'une reprise du motet ; il ne met évidemment pas en cause le postulat de départ, bien au contraire.

Si l'identité de ces chanteurs, comme celle d'autres musiciens au service de la duchesse Marie de Guise, semble aujourd'hui clairement établie, l'identité d'un dernier demeure obscure : celle du chanteur nommé « Joly » dans les manuscrits. Présent ici dans le *Miserere*, il chante en basse et vient parfois soutenir Baussen en taille ; son profil vocal est identique à celui de Pierre Beaupuis²⁸.

26. Voir Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 131.

27. Voir plus loin, p. XXIV *sqq.* les amendements du *Miserere*, et le FAC-SIMILÉ, p. LXXXIX.

28. Parce qu'elle soulève une incohérence, leur présence respective dans les *Mélanges* sera davantage commentée plus loin (voir la description de la source autographe du *Miserere*, p. XXV-XXVI).

Avec Charpentier, Joly est le seul musicien qui ne figure pas parmi les légataires du testament de Marie de Guise. Charpentier avait alors, en ce début de 1688, déjà intégré la Musique des Jésuites, peut-être grâce aux recommandations de M^{lle} de Guise, et ayant probablement reçu de celle-ci une « gratification » au moment de son départ²⁹ ; la fortune de Joly, en revanche, nous est totalement inconnue.

La nature et la fréquence – régulière mais loin d'être systématique – des occurrences de noms de chanteurs, en particulier de ceux du premier groupe, montrent que si leur présence dans le manuscrit autographe induit une exécution par la Musique de Guise, et suggère a fortiori ses potentiels commanditaires³⁰, leur absence ne saurait pour autant exclure aucune hypothèse. De même, la question se pose évidemment de savoir pourquoi les noms de ces chanteurs ne figurent dans les *Mélanges* qu'à partir de 1684 et de ce cahier 41 – du *Magnificat pour trois dessus* [H.75], puis de nos *Litanies* pour ce qui est de l'ensemble au complet –, étant donné que Charpentier composa pour la Musique de Guise dès 1670. Un élément de réponse est lié au fait que l'ensemble musical entretenu par M^{lle} de Guise, déjà conséquent dans les années 1670, s'est encore agrandi au début des années 1680, avec l'arrivée de Talon, de Grandmaison et de Carlier, puis celle d'Anthoine et de Guyot³¹. Nous pouvons alors supposer que, jusqu'à un certain moment, l'identité du chanteur à qui était destinée telle ou telle autre partie allait de soi : par exemple, si Beaupuis était la seule basse de la Musique de Guise, préciser son nom sur la partition n'aurait été d'aucune utilité. Avec l'arrivée de nouveaux chanteurs, et donc la multiplication des combinaisons possibles pour l'exécution, il a fallu définir la « distribution vocale », notamment pour ce qui est des récits. Si cette hypothèse pose un principe général, elle n'explique pas pourquoi l'emploi des noms n'est pas systématique par la suite, ni par exemple pourquoi les noms qui figurent dans les *Litanies de la Vierge* sont absents de l'*Annuntiate superi*, dont la disposition et le traitement vocaux sont tout à fait similaires, les deux pièces n'étant de surcroît séparées que de quelques feuillets dans le même cahier des *Mélanges*. La réponse est sans doute liée au statut de ces papiers autographes du compositeur, sur lequel de nombreux spécialistes se sont déjà penchés³². Qu'il s'agisse d'une mise au propre à l'attention d'un copiste appelé à en extraire les parties séparées, ou destinée aux archives personnelles du compositeur, ayant aussi servi occasionnellement de conducteur pour l'exécution ou de base de travail pour des versions postérieures, cette merveilleuse source nous laisse entrevoir un état de la « vie » des pièces de Charpentier, mais le tableau n'est ni complet ni exclusif. Si les noms des chanteurs de Guise ne figurent pas de façon systématique dans les *Mélanges*, rien n'interdit d'imaginer qu'ils ne fussent posés sur une autre source, par exemple sur les parties séparées des pièces concernées, parties qui ont forcément existé, mais qui sont aujourd'hui perdues.

29. Voir Patricia M. Ranum, *Portraits...*, *op. cit.*, p. 580.

30. M^{lle} de Guise, mais également M^{me} de Guise, soit Élisabeth d'Orléans, cousine du roi et veuve du dernier duc de Guise – le neveu de M^{lle} de Guise – que la maladie emporta à 21 ans en 1671.

31. C'est ce que suggère Patricia Ranum (*Portraits...*, *op. cit.* p. 198-199) ; elle inclut Joly dans ce groupe de nouveaux arrivés, mais étant donné qu'on ignore tout sur l'identité ou l'âge de ce chanteur, la seule présence de son nom dans les *Mélanges* ne peut permettre d'en déduire sa date d'arrivée à l'hôtel de Guise : les cas de Brion, Thorin, Beaupuis ou Bausson le montrent, puisqu'ils étaient tous actifs dans la Musique de Guise bien avant l'apparition de leurs noms dans le manuscrit autographe.

32. Outre les travaux déjà mentionnés de H. Wiley Hitchcock, de Catherine Cessac, de Patricia Ranum et de Jane Gosine, citons également les réflexions récentes de Jean Duron dans l'introduction de *Marc-Antoine Charpentier, Histoires sacrées, vol. 4*, Versailles, Éditions du CMBV, 2005, p. VI-VII. Par ailleurs, un colloque consacré précisément aux *Mélanges* de Charpentier s'est tenu au Centre de Musique Baroque de Versailles en 2004 ; voir *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, éd. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2007 (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles).

Outre les précieuses indications sur la destination et la datation qu'induit la présence du nom de tel ou tel autre chanteur dans le manuscrit, cette nomenclature détermine aussi le nombre de chanteurs requis pour chaque pièce, du moins pour sa première exécution. Il s'agissait donc d'un ensemble de solistes, à raison d'un seul chanteur par partie, à l'exception des parties extrêmes – basse et haut-dessus, ainsi que le dessus pour le *Canticum Zachariæ* et le *Bonum est* – confiées quant à elles à deux chanteurs par partie. La présence de deux voix au lieu d'une voix seule dans ces parties extrêmes permet ainsi à Charpentier d'élargir la texture ou, par l'alternance des chanteurs dans les récits, de suggérer une variété de timbres. L'espace aigu étant sans doute déjà suffisamment investi par les parties supérieures, les divisions les plus fréquentes concernent la partie de basse, dont l'une, d'une tessiture plus large, pouvait ainsi passer en basse-taille le temps d'un récit ou de quelques mesures d'un chœur, générer une septième partie ou doubler celle de taille ; ce dernier cas se produit lors de certains chœurs fugués, où l'une des deux voix de basse vient au renfort de la taille le temps de son entrée pour mieux la faire ressortir dans l'édifice (voir par exemple FAC-SIMILÉ, p. LXXXVII). De même, la partie de basse se divise à plusieurs reprises sur la dernière note d'une cadence parfaite, où une voix chante la finale du mode et l'autre sa quinte ³³.

Au vu de tous ces éléments, le tableau qui suit propose la synthèse des registres employés par Charpentier dans ces pièces, en fonction des chanteurs qui les exécutèrent, de l'aigu vers le grave.

	Brion	Guyot	Talon	Thorin	G'mais.	Anth.	Charp.	Baussen	Beaup.	Joly	Carlier
haut-dessus	■										
dessus		■									
bas-dessus				■							
haute-contre						■					
taille								■ *			
basse taille									■ * *		
basse									■		

*occasionnel

L'accompagnement instrumental

Contrairement aux chanteurs, les noms des musiciens qui exécutèrent les parties instrumentales ne sont pas signalés dans ces pièces ; ils ne le sont du reste que très exceptionnellement dans les manuscrits de Charpentier, cela pouvant s'expliquer probablement par le petit nombre d'instrumentistes présents à l'hôtel de Guise. Ils étaient polyvalents et donc potentiellement interchangeable, comme Étienne Loulié, qui y tenait la viole, la flûte douce et probablement la flûte allemande mais aussi les claviers, ou le violiste et théorbiste Philippe Goibault de Bois ³⁴. Comme, par ailleurs, leur identité n'est pas décisive sur le timbre, contrairement à celle des chanteurs, Charpentier n'eut pratiquement jamais le besoin de préciser leur nom sur la partition, la fonction de chaque partie instrumentale étant sans doute suffisante en soi.

33. Voir par exemple le dernier accord du *Canticum Zachariæ* et du *Bonum est*.

34. Sur les instrumentistes voir également les travaux de Patricia Ranum cités précédemment (voir note 11).

Composé de deux dessus et de la basse continue, l'accompagnement instrumental exploite les ressources habituelles de la formation du trio et reste inchangé entre les récits et les chœurs, ce qui est cohérent avec le principe de la pièce certes à grande échelle, mais avec exclusivement des chanteurs solistes³⁵ ; pour ce qui est des instruments, il s'agit aussi de parties solistes. Charpentier précise la nature de ces dessus instrumentaux – des violes – pour trois des œuvres ; l'accompagnement des deux autres, le *Miserere* et le *Canticum Zachariæ*, qui ne portent pour autant aucune mention spécifique, a très vraisemblablement été pensé pour des dessus de viole aussi³⁶. Les récits et ensembles accompagnés le sont systématiquement en trio³⁷, concertant ou en imitation des voix. Dans les chœurs, toujours accompagnés du trio instrumental, tous les cas de figure sont présents, depuis la progression indépendante des dessus instrumentaux par rapport aux parties vocales³⁸ jusqu'au *colla parte* strict³⁹, les deux dessus étant alors indiqués sur les portées des haut-dessus et dessus vocaux respectivement, par des mentions telle « viole et voix ». Entre ces deux options diamétralement opposées l'on rencontre plusieurs cas de doublures moins linéaires, qui juxtaposent des fragments de diverses voix⁴⁰ doublées à l'unisson ou à l'octave supérieure. Le premier chœur du *Miserere*, aux entrées fuguées, est représentatif de ce processus et de sa potentielle complexité ; le schéma suivant en décompose la progression des dessus instrumentaux et signale les parties vocales doublées (début)⁴¹ :

mes.	53-57	57-61	61	62-64	65-66	66-67	67-69	69-71	71-73	73-74	75	76	77	78-79
Dvle 1	Indép.	hd	hd	hd	hd	hd	hd	hd	bd	bd	bd/hd	hd	hd	hd
Dvle 2	Indép.	d	bd	d	hc	d	bd	hc	d	hc	d/hc	d	d/t ^{8ve} /bd	bd

Les quatre premières mesures correspondent à l'entrée du dessus vocal, sur le sujet mélodique. Plutôt que de doubler cette partie, ce qui donnerait un effet assez pauvre (d'autant que le mouvement est lent et le sujet assez long), Charpentier l'accompagne en trio comme s'il s'agissait d'un récit. L'entrée suivante (mes. 57) est celle du haut-dessus, que le premier dessus de viole double ensuite systématiquement, à l'exception d'un passage (mes. 71-75) où la ligne du haut-dessus est peu intéressante, alors que le bas-dessus a le sujet. La ligne du second dessus de viole est en revanche plus complexe : elle s'appuie principalement sur celle du dessus vocal, mais navigue continuellement entre doublure

35. Autrement dit encore, si elles le sont dans leur forme et leur longueur, ces pièces ne peuvent pas, du point de vue de leur effectif, être assimilées à ce que l'on désigne aujourd'hui par « grand motet ».

36. Sur l'instrumentation voir plus loin, la description des sources, p. XXIX *sqq.* et les Notes pour l'interprétation, p. XXXV.

37. Contrairement à la plupart de ses contemporains, comme Lalande, qui explore régulièrement les ressources du dessus seul et basse pour l'accompagnement de ses récits, et non celle du trio. Une conception sous-jacente de l'orchestre, à l'italienne, à quatre parties avec deux dessus, pour l'un et à la française, à cinq parties avec un seul dessus et trois parties intermédiaires, pour l'autre, n'est certainement pas étrangère à ce choix, quand bien même il n'y ait pas ici de véritable orchestre. En effet, dans ses motets, Charpentier ne déroge que très rarement au trio pour les récits accompagnés, jamais dans ses motets à grand effectif, alors que seuls deux petits motets sont accompagnés d'un dessus instrumental seul (les *Jesu corona Virginum* [H.53] et *Veni sponsa Christi* [H.17], tous deux pour deux dessus vocaux, un dessus de flûte et basse continue ; ils se trouvent dans le premier tome des *Mélanges* et font partie des tout premiers motets que Charpentier a composés à son retour de Rome).

38. C'est le cas par exemple du premier chœur du *Miserere* (mes. 53-57).

39. Où la doublure est celle, attendue, des deux parties vocales les plus aiguës. Ce cas se trouve essentiellement dans l'*Annuntiate superi* et, à un degré moindre, dans le *Bonum est*.

40. Voir par exemple l'entrée du chœur « Et in operibus » dans le *Bonum est* (mes. 228-241, et en particulier mes. 234-237).

41. Sont indiquées les parties qui sont doublées dans chacune des deux lignes de dessus instrumental ; Indép. : partie propre et indépendante des voix.

des dessus et bas-dessus, et emprunte aussi des passages à la haute-contre, voire à la taille, une octave plus haut.

En synthèse, le principe d'ensemble consiste à doubler par les dessus instrumentaux les parties vocales supérieures : directement dans les chœurs homorythmiques, et d'une façon moins systématique pour les entrées des chœurs fugués. Pour ce qui est du premier dessus instrumental, il double en général la partie vocale supérieure – *a priori* celle du haut-dessus⁴² – et ne déroge que ponctuellement, l'espace d'un temps pour compléter une harmonie ou, lorsque cette partie est peu intéressante, à l'avantage d'une autre, plus significative sur le plan contrapuntique ; de fait, cela concerne essentiellement les chœurs fugués. Le second dessus instrumental tend à doubler, par analogie, la partie de dessus vocal ; dans la pratique, ce principe se révèle toutefois beaucoup moins systématique que dans le cas du premier dessus, et ce pour diverses raisons. Premièrement, le dessus vocal n'est pas toujours la partie la plus aiguë derrière le haut-dessus. Ensuite, le premier dessus instrumental étant fixé sur le modèle du haut-dessus, c'est le second dessus qui va devoir déroger à son système afin d'assurer une homogénéité dans la texture instrumentale, en évitant par exemple un écart trop important ou trop irrégulier avec le premier dessus. Dernière contrainte, et pas des moindres, Charpentier évite généralement que ni l'un ni l'autre des dessus instrumentaux ne fasse entendre la tierce (ou la sixte) contre la basse, afin d'éviter un son assez creux au trio instrumental. En effet, Charpentier surveille la progression des lignes des dessus de viole en considérant le trio *per se*, comme si le chœur n'existait pas, afin de donner au trio un son complet. Mais les lignes des deux parties vocales supérieures ne répondent pas forcément à cette exigence, la tierce ou la sixte pouvant très bien se trouver dans la partie de bas-dessus, de haute-contre ou de taille. Il arrive que Charpentier, faute de portées libres, signale ses dessus instrumentaux en *colla parte* strict avec les parties de haut-dessus et de dessus respectivement ; certaines de ces doublures, dans l'*Annuntiate superi* notamment, ne furent certainement pas la solution la plus heureuse et sont, de fait, assez surprenantes, à cause de la présence de quarts et quintes à vide⁴³. Le compositeur aurait pu proposer un système de *colla parte* plus sophistiqué afin d'éviter ces quelques accords faibles, mais il ne le fit pas ; ses instructions étant par ailleurs parfaitement claires et précises, et notamment lorsqu'il souhaite des doublures particulières ou plus élaborées, nous avons choisi dans la présente édition de les suivre exactement et donc de ne pas pallier les déficiences, qui restent éventuelles.

LA « VERSION DE GUISE » ET LES REPRISES AMENDÉES

Si les manuscrits autographes de Charpentier constituent d'une façon générale une source claire, fiable et peu équivoque, ils se révèlent parfois assez problématiques ; c'est le cas pour trois des cinq œuvres publiées ici – l'*Annuntiate superi*, les *Litanies* et le *Miserere* – dont les partitions comportent des mentions autographes plus tardives. Ces nouvelles instructions de Charpentier concernent l'exécution de ces pièces par un effectif un peu différent. Rappelons que, à l'exception peut-être de pièces de circonstance, la réutilisation des compositions

42. Sauf lors de certains chœurs fugués, ou en cas de croisement des voix, la partie du dessus dépassant de temps en temps de celle du haut-dessus (voir par exemple *Miserere*, mes. 372-376).

43. Voir par exemple les mesures 122-123 ou 197 ; voir aussi, dans le *Bonum est*, la cadence problématique aux mesures 380-381.

n'était pas rare ; dans le cas de la musique religieuse ordinaire (psaumes, litanies, cantiques...), le besoin n'en est que plus évident. Mais ce dispositif particulier de six voix avec trois parties de voix de femme distinctes, propre aux Guise, a pu se révéler contraignant lorsque Charpentier eut à faire exécuter ces pièces à nouveau, dans d'autres circonstances, notamment pour d'autres institutions. Car, à l'inverse de la Musique de Guise, les institutions religieuses – à l'exception notable des couvents – disposaient généralement de plus de voix d'hommes que de voix de femmes, voire uniquement d'un chœur d'enfants pour la partie du dessus ; Charpentier ne pouvait alors pas reprendre ces motets en l'état et dut amender la disposition des parties vocales, la distribution des récits et divers passages pour solistes. L'un d'entre eux, le *Miserere*, a également connu une version avec un accompagnement sensiblement étoffé, puisque les amendements indiquent la présence d'un véritable orchestre constitué de quatre parties de violon avec dessus de flûtes. Il est difficile de savoir combien de fois chacune de ces pièces fut à nouveau exécutée ou d'en définir les circonstances exactes. L'hypothèse la plus vraisemblable, bien qu'elle ne soit pas exclusive, est celle des Jésuites, pour qui Charpentier travailla occasionnellement dès le début des années 1680 et de façon régulière à partir de 1687, c'est-à-dire peu avant la mort de M^{lle} de Guise – survenue au début de 1688 – et la dissolution de sa Musique ; la duchesse aurait alors intercédé auprès des Pères jésuites à la faveur de ce musicien qui avait été à son service durant dix-sept ans⁴⁴. Cette destination est clairement suggérée du moins pour le *Miserere*, par diverses annotations autographes et par la mention ajoutée, toutefois d'une autre main plus tardive, « des Jésuites » ; ce titre caractéristique⁴⁵ par lequel l'œuvre est plus connue aujourd'hui, *Miserere* « des Jésuites », cache donc la destination première de cette œuvre, que l'on pourrait appeler *Miserere* « de Guise »⁴⁶.

L'effectif ordinairement utilisé dans une institution religieuse comme l'église Saint-Louis des Jésuites à Paris – abondance de voix d'hommes et peu de voix de dessus – était différent de celui des Guise et ne pouvait donc pas supporter aussi aisément la particularité de cette disposition à six voix avec trio de voix aiguës. La plupart des amendements de Charpentier vont en effet dans ce sens. D'une façon générale, il a confié des passages solistes initialement destinés aux voix de haut-dessus, de dessus ou de bas-dessus à une haute-contre, une taille ou une basse, ce qui oblige dans la plupart des cas la transposition des parties concernées une octave plus bas, ainsi que celle, ponctuelle, de la basse continue *ad hoc*, en cas de croisement avec la partie transposée⁴⁷. Ces arrangements assez

44. Sur la relation entre M^{lle} de Guise et l'entrée de Charpentier au service des Jésuites, ainsi que sur l'implication importante d'un Jésuite, le Père La Chaise, dans la rédaction du testament de la duchesse, voir Patricia M. Ranum, *Portraits...*, *op. cit.*, p. 108-109 et 580.

45. Ce titre ajouté est ici *caractéristique* plutôt que *distinctif* : en effet, Charpentier mit quatre fois en musique le psaume 50 *Miserere mei Deus* – [H.157], [H.173], le présent [H.193] et [H.219] –, mais avec un effectif chaque fois différent ; son critère était précisément ce dernier point, assorti éventuellement de l'ajout de « premier... », « second... ». La même logique justifie le titre explicite des *Litanies* qui nous occupent : *Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes*, ce qui les distingue des autres, étant donné que Charpentier a mis ce texte en musique neuf fois [H.82-90]. À l'inverse, le *Bonum est* et le *Canticum Zacharie* ne portent pas de titre plus explicite puisque aucun critère de distinction ne fut nécessaire : Charpentier n'a mis chacun de ces textes en musique qu'une seule fois.

46. Cette appellation fut par ailleurs diffusée par la première édition moderne de cette œuvre, édition qui confond les différents amendements et privilégie la version orchestrale, en gardant toutefois la disposition vocale de la version de Guise : *Miserere des Jésuites, Dies iræ pour soli, chœur et orchestre (H.193 et H.12)*, éd. Roger Blanchard, Paris, CNRS, 1984 (Publications du Centre d'études de la Musique Française aux XVIII^e et XIX^e siècles). Elle fut reprise *a fortiori* dans la discographie de l'œuvre et dans sa fortune au concert.

47. Des mentions « en bas » et « nat » (naturel) viennent alors signaler le début et la fin du passage qu'il faut transposer. Ces séquences sont généralement plutôt brèves, puisqu'elles concernent tout juste les quelques notes de la basse continue impliquées dans le croisement.

simples touchent surtout les récits et les ensembles, plus rarement les chœurs, ce qui laisse entendre, lors de l'exécution ultérieure, l'absence de dessus *solistes*, autrement dit de voix aiguës d'un niveau suffisant pour exécuter les récits. Plus encore, ces parties de dessus furent probablement chantées par des enfants. Par ailleurs, dans le *Miserere*, quelques passages particulièrement aigus dans certains chœurs portent l'amendement « à l'octave en bas », transposition qui n'induit pas, dans ce cas, un changement dans le type de voix, mais un changement de registre de l'extrême aigu vers le médium de la partie du haut-dessus : ce registre fut-il plus confortable pour des voix d'enfants, moins expérimentées et virtuoses que celles des chanteuses de Guise ? De là vient sans doute la volonté de Charpentier de supprimer dans ces pièces amendées les récits de dessus pour les confier aux autres voix, exécutées quant à elles par des chanteurs adultes, généralement des professionnels⁴⁸. Les mentions ajoutées laissent également entendre l'exécution de ces motets par un nombre de chanteurs plus important que les huit ou neuf solistes de la Musique de Guise. Ainsi, les amendements de l'*Annuntiate superi*, qui ne conservent aucun des passages originaux de haut-dessus, dessus et bas-dessus solistes, supposent la présence d'au moins deux chanteurs par partie pour chacune des trois voix d'hommes. Enfin, dans le *Miserere*, des mentions ajoutées distinguent les voix de chœur des voix de récit, proposant pour l'exécution un véritable dispositif en double chœur « à la française », avec petit et grand chœurs.

Ces modifications dans la disposition et dans le volume vocal concernent les trois motets et en constituent l'essentiel des amendements prévus, du moins pour l'*Annuntiate superi* et les *Litanies*. En revanche, le cas du *Miserere* est sensiblement plus complexe. D'une part, le manuscrit porte énormément d'annotations, qui laissent entrevoir l'exécution ultérieure de ce motet selon deux dispositifs différents. Ces amendements, parfois contradictoires, ne trouvent en effet leur cohérence que si l'on considère qu'ils y furent apportés à l'occasion d'au moins deux nouvelles circonstances, donc en deux temps, les instructions les plus récentes venant en remplacement d'instructions antérieures, qu'il s'agisse d'indications originelles ou d'amendements intermédiaires ; la source présente ainsi trois états différents de l'œuvre. D'autre part, les amendements du troisième et dernier état concernent non seulement la disposition vocale mais aussi l'accompagnement instrumental. Pour ce qui est des récits et ensembles, les nouvelles instructions de Charpentier précisent une instrumentation pour les deux dessus, à savoir des violons ou des flûtes, en alternance d'un récit à l'autre ou en dialogue au sein d'une même séquence. Quant aux chœurs, les mentions « tous les dessus fl et vions » pour le premier, puis « tous » pour les autres, supposent la présence systématique de flûtes et de violons dans l'accompagnement. De plus, Charpentier élargit dans ces chœurs le trio instrumental à un orchestre à quatre parties par l'ajout d'une taille de violon et renforce la partie de second dessus par une haute-contre de violon, ces nouvelles « parties » n'étant que suggérées et jamais copiées à proprement parler sur la partition. Dans le premier chœur, la taille de violon commence en *colla parte* avec le dessus vocal, puis passe au bas-dessus, au moment où la voix de dessus vocal se trouve doublée conjointement par le second dessus instrumental et par la haute-contre de violon, ces deux parties étant visiblement identiques pendant toute la pièce (voir FAC-SIMILÉ, p. LXXXIX). Pour ce qui concerne les petites ritournelles qui viennent

48. Comme Jean Dun, chanteur de l'Académie royale de musique qui chantait occasionnellement chez les Jésuites, et dont le nom fut ajouté dans la partition du *Miserere* (sur Dun voir aussi la note 76).

conclure certains chœurs, Charpentier mentionne simplement « taille de violon à augmenter icy », sans pour autant y avoir copié les dites mesures (soit cinq ritournelles totalisant trente-huit mesures), et sans préciser ce que doit jouer la haute-contre de violon, que l'on peut supposer suivre toujours la partie de second dessus instrumental. Une exception notable concerne le prélude du motet, que Charpentier prit soin de recopier ailleurs – dans un autre cahier des *Mélanges* – dans sa version augmentée d'une quatrième partie ⁴⁹.

In fine, ces amendements sont autant la réponse à de nouvelles contraintes que le fruit de nouvelles ressources qui s'offraient au compositeur. S'il fonctionne de façon satisfaisante en termes de contrepoint, le système des transpositions vocales n'est pas anodin : la structure et la logique concertantes, tout comme l'équilibre de l'architecture initiale, se trouvent forcément atteints. Ces modifications se présentent non pas comme des améliorations mais plutôt comme des solutions destinées à rendre les pièces exécutables par un effectif autre que celui pour lequel elles furent conçues à l'origine. En revanche, dans le cas du *Miserere*, si Charpentier dut répondre à la contrainte des registres vocaux, il put aussi profiter de moyens sensiblement plus importants ; il les convoque pour proposer une version plus ample et plus riche au niveau de la texture et du timbre, avec la présence de l'orchestre et d'un double chœur vocal, petit et grand.

Quoi qu'il en soit, l'édition des trois pièces amendées suppose comme préalable la hiérarchisation de toutes les mentions, afin de ne pas confondre les différents états. Si ces états du manuscrit sont autant de visages possibles de l'œuvre, c'est la version originelle qui a été retenue pour l'établissement du texte musical de référence dans la présente édition ; la cohérence de ce choix nous a ainsi obligé, dans le cas du *Miserere*, à « sacrifier » la version orchestrale ⁵⁰. Les NOTES CRITIQUES en fin de volume rendent toutefois compte de tous les amendements et annotations portés sur la partition, dont nous fîmes pourtant abstraction dans le texte musical de la présente édition (voir p. 218-221).

LES SOURCES

Les cinq motets sont présentés selon l'ordre chronologique, qui correspond aussi à l'ordre de leur succession dans les *Mélanges*. Quatre d'entre eux sont transmis par la seule partition autographe ; dans le cas du *Miserere*, en revanche, deux sources complémentaires viennent s'y ajouter.

Annuntiate superi, Pro omnibus festis Beatæ Virginis Mariæ [H.333

Pro omnibus festis B. V. M.
dans
Marc-Antoine Charpentier
Mélanges, tome VI, cahier 41, f. 56-62

49. Ce *Prélude Pour le miserere a 6 et instr[uments]* se trouve dans le tome XXIII des *Mélanges* (voir FAC-SIMILÉ, p. XCIII).

50. Une édition qui proposera la restitution de cette « grande version » du *Miserere* est prévue par Jean Duron dans la série *Carnets de Laboratoire* du CMBV.

partition, ms autogr. [1684], 400 x 260 mm
F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (6)

Filigrane T-puits-D [Thomas Dupuy], coté « J » dans la typologie de Patricia Ranum⁵¹.
Papier imprimé [PAP-77]⁵² : les portées imprimées de ce papier sont peu larges (172 mm) ;
Charpentier les a prolongées systématiquement afin d'optimiser la consommation de papier
(voir FAC-SIMILÉ, p. LXXXV).

Contrairement aux quatre autres motets de ce volume, et à d'autres œuvres de Charpentier pour le même effectif – six voix, deux dessus instrumentaux et basse continue – l'unique source de ce motet ne comporte ni noms de chanteurs de Guise ni aucune autre mention d'exécutant. Néanmoins, tant l'effectif que l'emplacement de la partition dans le corpus autographe – et donc la chronologie – suggèrent très fortement cette destination. Le cahier 41, qui commence avec cet *Annuntiate superi*, est suivi du *Magnificat à 3 dessus* [H.75] qui porte les noms de Brion, de Thorin et de Grandmaison, toutes trois membres de la Musique de Guise, puis d'une élévation sans noms de chanteurs⁵³, enfin des *Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de viole*, associées elles aussi, par les noms des chanteurs, à la maison de Guise. La partition porte en revanche des mentions précises d'instrumentation : « Violle et Theorbe » et « orgue » pour la basse continue (mes. 113) ; « viol »⁵⁴ pour les dessus, ou encore « les petites violes et la grande si elle peut avec l'orgue en haut » (mes. 68) et « petites violes et grande si elle peut » (mes. 97). Ces deux dernières mentions concernent deux passages où la basse continue accompagne les trois voix supérieures et se trouve elle-même dans une tessiture assez aiguë. Le compositeur propose alors que cette basse continue soit exceptionnellement exécutée par les dessus de viole et, seulement « si elle peut », par la basse de viole dans l'aigu de sa tessiture (voir FAC-SIMILÉ, p. LXXXV). Le choix terminologique est ici intéressant : Charpentier évite de désigner des « dessus de viole » et leur préfère, dans ce contexte particulier, le terme de « petites violes ». En effet, dès lors que ces instruments exécutent la ligne de basse, ils ne peuvent être, au même moment, des « dessus » à proprement parler ; le terme est donc évacué. Ce détail rappelle, s'il en était besoin, le statut fonctionnel dans le contrepoint de ces termes – « dessus », « haute-contre », « taille » et « basse » – qu'ils se réfèrent aux instruments ou aux voix⁵⁵.

51. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, l'auteur, 1994, p. 57.

Patricia Ranum le décrit « THD », mais nous pouvons préciser que le H est en réalité le dessin stylisée d'un puits, logotype des fabricants Dupuits (voir aussi Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS, 1995).

52. Voir la description et la typologie de Laurent Guillo dans « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* de Charpentier : relevés et hypothèses », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 39.

53. Il s'agit de l'élévation *O pretiosum* [H.255], pour haut-dessus, dessus et basse, deux instruments et basse continue.

54. Si, sous la plume de Charpentier, la mention « viol » désigne généralement la viole, et la mention « vion » les violons, il pourrait *a priori* sembler incongru d'exclure dans l'absolu l'option du violon sous la mention « viol ». Mais dans le cas de ce motet, l'éventuel doute est levé en faveur des violes, puisqu'il en est question de façon explicite plus loin dans la partition.

55. Et relève du même principe que la distinction que nous faisons ici entre haut-dessus, dessus et bas-dessus, qui est fondée essentiellement sur la fonction contrapuntique des parties concernées et qui transcende potentiellement le critère du registre et de la clé employée. Ce principe de fonctionnalité dans le choix des termes relève de l'évidence pour ce qui est de la polyphonie de la Renaissance, mais n'existe déjà plus au temps de Rameau ; en revanche, Charpentier et ses contemporains sont dans une phase de flottement terminologique, et ce en particulier dans les sources manuscrites (qui enferment généralement plus d'archaïsmes que les ouvrages imprimés, et à tous les niveaux).

L'auteur du texte poétique néo-latin n'a pu être identifié ; il n'est pas impossible que ce fût Charpentier lui-même, fin connaisseur de la langue latine⁵⁶. Dans le *Mémoire*⁵⁷ réalisé pour le compte du libraire Jacques Édouard – neveu et cohéritier des manuscrits du compositeur – lorsqu'il proposa de les vendre à la Bibliothèque royale, ce motet est signalé de la façon suivante : « 41.^e part[ition]... grand motet pour toutes sortes de festes dans l'année avec symphonie ». Pour toutes les fêtes relatives à la Vierge, devrait-on spécifier, comme le précise le titre (« Pro omnibus festis beatæ Virginis Mariæ »), et le suggère le texte, qui chante les vertus de Marie, « mère et fille chérie de Dieu ». Charpentier composa une autre pièce sur un texte très similaire, le *Canticum in honorem beatæ Virginis Mariæ* [H.400], disposé quant à lui sous forme de dialogue ; d'après le titre complet de celle-ci⁵⁸, le texte peut se chanter plus précisément aux fêtes de la Nativité, de la Conception, de la Purification, de la Visitation et de l'Assomption. Le texte du *Canticum* [H.400] est légèrement plus long, mais celui de notre pièce, de quelques années postérieur, n'en est pas un simple extrait : certains vers sont certes supprimés mais, dans un texte poétique riche de métaphores, de nouvelles images ont été intégrées aussi. Un travail si soigné sur le texte, conjugué avec la liberté prise de le modifier, que l'on rencontre également ailleurs chez Charpentier⁵⁹, montre encore une fois l'aisance du compositeur avec la poésie latine et appuie l'hypothèse selon laquelle il en serait lui-même l'auteur. La grande différence entre ces deux œuvres se situe dans le traitement musical. Le *Canticum* [H.400] est un véritable motet dramatique fondé sur le dialogue entre les hommes et les anges (identifiés dans la partition par des mentions de personnages, « Homines » et « Angeli »). Dans son titre, Charpentier en expose l'argument : « Cantique à l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie, entre les hommes et les anges, dans lequel les mérites extraordinaires de celle-ci sont racontés aux hommes par les anges ». Dans sa mise en musique, il distingue et oppose clairement les deux groupes. Pour ce qui est, en revanche, de l'*Annuntiate superi* qui nous occupe, Charpentier a opté pour le motet simple : le dialogue n'est pas représenté de façon dramatique et, même si le texte est évidemment articulé entre les phrases initialement destinées aux hommes ou aux anges, aucune impression dramatique à proprement parler n'est générée.

Datation

En ce qui concerne la datation de la version d'origine, Hugh Wiley Hitchcock propose dans son catalogue⁶⁰ la période 1683-1685, fourchette réduite en 1683-

56. Et sans doute déjà l'auteur de l'énigmatique *Epitaphium Carpentarii* [H.474]. Sur Charpentier et la langue latine voir Jean-Yves Hameline, « 'Latinité' de Marc-Antoine Charpentier », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 71-81.

57. *Mémoire des ouvrages de Musique françoise et latine de défunt M^r Charpentier*, F-Pn/ Rés Vmb ms 71, f. 3^v ; éd. par H. Wiley Hitchcock dans « Marc-Antoine Charpentier, Mémoire et Index », « Recherches » sur la Musique française classique, XXIII (1985), p. 5-44. Généralement attribué à Jacques Édouard, ce manuscrit n'est toutefois pas de sa main ; de plus, il est fait référence au « Sieur Edouard, neveu de l'auteur » à la troisième personne : réalisé sans doute pour son compte, il n'est pas de lui à proprement parler. Voir à ce sujet les commentaires de Patricia Ranum, « Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages : l'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du roi », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 9 (1993), p. 2-9, rééd. dans *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé, textes réunis par Catherine Cessac*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 141-153 (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles).

58. *Canticum in honorem beatæ Virginis Mariæ inter homines et angelos in quo ab angelis eximie dotes ejus narrantur hominibus quod quidem in quocumque festo sive nativitatibus, conceptionis, purificationis, visitationis aut assumptionis de cantari potest ad libitum*, *Mélanges*, tome IV, f. 80^v.

59. Voir ses trois mises en musique de la plainte de Marie-Madeleine, *Sola vivebat in antris* [H.343], [H.373] et [H.388], toutes trois sur des textes légèrement différents.

60. H. Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*, op. cit., notice du [H.333].

1684 par Catherine Cessac ⁶¹. Patricia Ranum ⁶² précise, quant à elle, l'été 1684 ; selon cette hypothèse, ce motet a pu être composé pour la fête de l'Assomption de la Vierge (15 août) de 1684, fête par ailleurs de Marie de Lorraine, ladite M^{lle} de Guise.

Charpentier a amendé son manuscrit pour une exécution ultérieure dont on ignore tout des circonstances ; il a alors proposé une nouvelle distribution des effectifs vocaux dans les ensembles, en confiant aux voix de haute-contre ou de taille des récits écrits initialement pour le dessus ⁶³. Afin d'éviter les croisements de voix, la partie de basse continue est ponctuellement transposée : les mentions « en bas » et « nat » encadrent alors les mesures destinées à être jouées une octave plus bas avant de revenir à la hauteur « naturelle ». La disposition initiale – trois dessus, haute-contre, taille et basse – n'est toutefois modifiée dans aucune des sections chorales ⁶⁴, ce qui tend à montrer, comme pour les autres pièces amendées, la rareté de dessus professionnels, voire la présence du chœur d'enfants lors de ces nouvelles circonstances : cette disposition initiale s'est en effet avérée problématique uniquement dans les récits et ensembles et non dans les chœurs. Si aucun des récits pour haut-dessus, dessus ou bas-dessus soliste n'est conservé dans la seconde version, les amendements induisent en revanche la présence d'au moins deux solistes par partie dans le trio grave, ainsi que le laissent entendre des ajouts tels que « sde haute-contre », « sde taille » ou « sde basse ». Enfin, une autre mention ajoutée au départ indique l'omission du prélude : « on ne joüe point ce prelude ». Cette suppression peut suggérer que la pièce fut, lors de cette reprise amendée, précédée d'autre chose, voire intégrée dans un ensemble aux dimensions plus importantes ⁶⁵.

Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes [H.83]

Litanies de la Vierge/ a 6 voix et deux dessus/ de violles
dans

Marc-Antoine Charpentier

Mélanges, tome VI, cahiers 41-42, f. 67-76^v

partition, ms autogr. [1684], 400 x 260 mm

F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (6)

Filigrane E-cœur-C et T-puits-D [Thomas Dupuy], cotés respectivement « K » et « J » dans la typologie de Patricia Ranum ⁶⁶.

Papier imprimé [PAP-25] ⁶⁷.

Dans le *Mémoire* de Jacques Édouard, ce motet est mentionné de la façon suivante : « 41.^e part[ition]... Litanies de la Vierge a 6. voix et deux dessus, & c. » ⁶⁸.

61. Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 527.

62. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 32, affinée par l'auteur sur son site <<http://www.ranumspanat.com>> [25/07/2006].

63. Voir par exemple le trio « Non Cherubim », à la mesure 59 : mention « haute contre » ajoutée sur la partie de haut-dessus et « taille » sur la partie de dessus. La totalité de ces annotations est donnée dans les NOTES CRITIQUES.

64. Contrairement au *Miserere*, de façon pourtant très ponctuelle.

65. Pourquoi pas couplée avec la messe *Assumpta est Maria* [H.11], elle aussi à six parties vocales ? Toutefois, étant donné le manque de précision dans les sources, toutes sortes d'hypothèses sont permises...

66. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 57.

67. Laurent Guillo, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* de Charpentier : relevés et hypothèses », *op. cit.*, p. 39.

68. *Mémoire* de Jacques Édouard, *op. cit.*, f. 3^v ; précisons que le *Mémoire* décrit les œuvres selon l'ordre des cahiers, ici le « 41.^e ».

Huit noms de chanteurs sont indiqués sur la partition, tous faisant partie des musiciens au service de M^{lle} de Guise : Geneviève de Brion (« Brion » ; sol²) et Antoinette Talon (« Talon » ; sol²) pour la partie de haut-dessus, Isabelle Thorin (« Thorin » ou « M^{lle} Isabelle » ; ut¹) pour le dessus, Marie Guillebault de Grandmaison (« M^{lle} GrM » ou « Grandmaison » ; ut¹) pour le bas-dessus, Charpentier lui-même (« Charp. » ; ut³) pour la haute-contre, Henri de Baussen (« Bossan » ; ut⁴) pour la taille, Pierre Beaupuis (« Beaupuy » ; fa⁴) et Germain Carlier (« Carlié » ; fa⁴) pour la basse. Les parties intermédiaires sont donc chantées par un seul chanteur par partie, alors que les deux parties extrêmes sont confiées à deux chanteurs par partie pour les chœurs, la partie de basse étant parfois divisée (voir les mesures 194-203). La nature des dessus instrumentaux est ici aussi précisée, comme dans l'*Annuntiate superi*, et ce de façon jamais anodine. Elle l'est déjà dans le titre de la pièce, fort explicite, qui permet de distinguer ces *Litanies* des huit autres mises en musique de ce texte que compte l'œuvre de Charpentier. Elle l'est aussi dans le cours de la pièce, lors de ce que l'on peut considérer comme des « accidents », à savoir des configurations exceptionnelles qui rompent avec la cohérence de la partition et pour lesquelles la précision était absolument nécessaire. Manquant de portées dans son système, Charpentier indique en effet que les dessus instrumentaux doivent jouer en *colla parte* avec les parties vocales de haut-dessus et dessus, ce qu'il précise sur la partition, devant les parties vocales concernées, par des mentions telles que « violles » ou « les 2 violes et la voix ».

Datation

En ce qui concerne la version originelle, Patricia Ranum propose comme période de composition l'été 1684⁶⁹ ; compte tenu de la position de la pièce dans les *Mélanges*, nous pouvons supposer plus précisément une première exécution de l'œuvre entre le 15 août et le 22 novembre 1684. Dans le cahier 42, les *Litanies* sont suivies par deux autres œuvres composées pour M^{lle} de Guise, la première étant, aux f. 77-89, l'histoire sacrée *Cæcilia virgo et martyr* [H.413], écrite du reste pour le même effectif. Celle-ci était sans doute destinée à être exécutée le 22 novembre, fête de sainte Cécile ; dans ce cas, les *Litanies* seraient antérieures à cette date, et donc postérieures au 15 août 1684 si telle était la date d'exécution de l'*Annuntiate superi*. Rappelons que si ces hypothèses, comme celles émises pour les autres pièces, sont non seulement plausibles mais également très probables et cohérentes quant à la logique du corpus, elles ne peuvent malheureusement être démontrées par des preuves absolues. Le *Cæcilia virgo et martyr* est suivi d'un petit oratorio, qui clôt le cahier 42 et débute le cahier 43 : *In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christi Canticum* [H.414], composé donc pour Noël 1684 chez les Guise. Ce dernier cahier est divisé en deux, une partie étant reliée en fin du tome VI des *Mélanges* autographes, la seconde ouvrant le tome VII, avec le *Miserere* [H.193] décrit ci-après.

Pour ces *Litanies* également, Charpentier a amendé son manuscrit en vue d'une exécution ultérieure, en confiant à des voix d'hommes – haute-contre, taille ou basse – plusieurs des récits confiés initialement aux parties de haut-dessus et de dessus⁷⁰, et en transposant *ad hoc* la basse continue à l'octave inférieure. Contrairement toutefois à l'*Annuntiate superi*, qui ne conserve plus aucun récit

69. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 32 et <<http://www.ranumspanat.com>> [25/07/2006].

70. Voir par exemple le trio « *Salus infirmorum* », qui commence à la mes. 245. La totalité de ces annotations est donnée dans les NOTES CRITIQUES.

pour voix de femme dans sa version amendée, la transposition, dans le cas des *Litanies*, n'est pas systématique pour tous les récits des voix aiguës.

Miserere mei Deus [H.193]

La partition autographe

Psalm[us] David[is] 50^{mus}

dans

Marc-Antoine Charpentier

Mélanges, tome VII, cahier 43[b], f. 1-18

partition, ms autogr. [1685], 390 x 270 mm

F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (7)

Ajout postérieur au titre : « Miserere » et, d'une autre main, « des Jesuites »⁷¹. La première mention a pu être ajoutée au titre initial au moment de l'annotation du motet par Charpentier, ou pour permettre de l'associer et de le distinguer du *S^a miserere 50 a 4 voix et 4 instr.* [H.219], daté de 1694. La seconde mention est d'une main plus tardive⁷², toutefois antérieure à 1726, date de rédaction du *Mémoire* de Jacques Édouard, puisqu'elle y est reportée.

En bas du f. 1, d'une autre main, « tom 7^e ».

Filigrane T-puits-D [Thomas Dupuy], coté « J » dans la typologie de Patricia Ranum⁷³.

Papier imprimé [PAP-85]⁷⁴ pour les f. 1-4^v et 13-18, réglé à la main pour les f. 5-12^v.

Dans le *Mémoire*⁷⁵ de Jacques Édouard, ce motet est décrit de la façon suivante : « 43.^e part[ition]... Miserere des Jesuites, grande simphonie et tres belle » (le sous-titre « des Jesuites » ajouté sur la partition est donc pris en compte).

Cette partition autographe est particulièrement chargée d'amendements et d'indications de révision de texture. S'il est relativement facile de séparer les indications initiales des mentions ajoutées – telle une mention « taille » devant une partie de dessus –, ces dernières sont dans plusieurs cas contradictoires. De plus, certaines mentions ne peuvent se distinguer de l'état original que grâce à une encre plus claire et une plume un peu plus épaisse. Le cas qui soulève le plus d'incohérences est celui de la mention « pour une basse pendant toute la pièce », inscrite devant la première entrée de la partie de bas-dessus (« Miserere », mes. 53 ; voir FAC-SIMILÉ, p. LXXXIX) : elle est contredite par la mention « P^{re} haute Contre » lors de la séquence suivante (« *Amplius lava me* », mes. 112), cette même partie étant plus loin confiée tour à tour à une « s^{de} Taille », à « Dun » – c'est-à-dire au chanteur Jean Dun⁷⁶ –, basse, ou à une « P^{re} Taille ». De même,

71. Cet ajout, « des Jesuites », semble être de la même main que le titre « *Salve Regina* des Jésuites », ajouté au départ du *Salve Regina* [H.27] (*Mélanges*, tome IV, cahier 26, f. 40).

72. Elle doit être postérieure à la mort du compositeur, en février 1704 : il est très peu probable qu'une autre main soit venue annoter ces papiers personnels du vivant de Charpentier. Notons que les éléments non autographes que comportent les *Mélanges* sont peu nombreux et de nature très précise : foliotation ajoutée au moment de la reliure, et diverses mentions (telles le compte de signes pour la gravure et la numérotation des pièces) concernant essentiellement les quelques motets qui furent édités par Jacques Édouard en 1709.

73. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 57.

74. Laurent Guillo, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* de Charpentier : relevés et hypothèses », *op. cit.*, p. 39.

75. *Mémoire* de Jacques Édouard, *op. cit.*, f. 4.

76. Jean Dun fut chanteur de l'Académie royale de musique de 1684 à 1734, où il prit part au succès de plusieurs tragédies en musique en y tenant d'importants seconds rôles, créant celui d'Hidraot dans *Armide* de Lully ou de Créon dans *Médée* de Charpentier ; il chanta par ailleurs régulièrement chez les Jésuites (voir Raphaëlle Legrand, « Dun », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 254).

certains ajouts semblent avoir été à leur tour supprimés ou rectifiés au cours du processus, sans qu'il soit possible de définir, pour chaque cas, l'espace chronologique qui sépare les mentions superposées (s'agit-il d'une correction immédiate ? d'amendements portés sur le manuscrit à deux occasions distinctes ?). La cohérence de la source impose plusieurs niveaux de lecture et n'est satisfaisante que si l'on distingue non pas deux mais au moins trois états différents de la partition. La version de Guise, originelle (que l'on désignera ici comme état 1), semble en effet séparée de celle des Jésuites (état 3) par un état intermédiaire (état 2) qui se distingue par des mentions et annotations propres. Cet état 2 reste relativement opaque et difficile à préciser, parce que la majeure partie des annotations qui le concernent fut supprimée lors de la mise en place dans le manuscrit de l'état 3, cette version venant alors annuler la précédente. Par conséquent, le dispositif de l'état 2 peut être restitué autant par déduction que par les mentions effectives, à savoir celles qui n'ont pas été complètement grattées et remplacées par des mentions correspondant à l'état 3. La lecture de certaines de ces mentions annulées n'est rendue possible qu'à l'aide d'une lampe infrarouge, alors que des traces de certaines autres semblent définitivement illisibles. Aussi les états 2 et 3 ne peuvent être distingués dans certains cas que par la différence de qualité de plume – celle de l'état 2 étant légèrement plus large –, puisque la couleur de l'encre est pratiquement la même. La lecture de ce manuscrit selon trois états proposée dans la présente édition⁷⁷ – consacrée, rappelons-le, à la version de Guise, soit à l'état 1 – comporte donc encore quelques doutes et lacunes, en particulier pour ce qui est des mentions qui se réfèrent à l'état 2, dus à l'état du manuscrit et à son statut d'état intermédiaire de la source, rectifié, supprimé ou complété selon les besoins.

État 1

Parmi les noms de chanteurs qui figurent dans le manuscrit, neuf concernent l'état originel de la pièce ; ils étaient tous au service de M^{lle} de Guise, première destinataire de ce motet : Geneviève de Brion (« Brion » ; sol²) et Antoinette Talon (« Talon » ; sol²) pour le haut-dessus, Isabelle Thorin (« Isabelle » ; ut¹) pour le dessus, Marie Guillebault de Grandmaison (« G^mM » ; ut¹) pour le bas-dessus, Charpentier lui-même (« Charp. » ; ut³) pour la haute-contre, Henri de Baussen (« Boss. » ; ut⁴) pour la taille, Pierre Beaupuis (« Beaupuy » ou « Beup. » ; fa⁴), « Joly » (fa⁴) et Germain Carlier (« Carlié » ou « Carl. » ; fa⁴) pour la basse. La présence de trois noms de chanteurs au lieu de deux pour la partie de basse est particulièrement curieuse, voire incohérente, d'autant que ces trois chanteurs ne chantent ensemble dans aucun des chœurs du motet, toujours confiés à un duo formé de Carlier et l'une ou l'autre basse. En effet, la partie de basse du premier chœur est confiée à « Joly et Carlier » et si le nom de Joly intervient régulièrement par la suite, il est à deux occurrences remplacé par Beaupuis (aux f. 5 et 7^v, soit les mesures 189 et 325, où la basse du chœur est confiée à « Beup. et Carl. »). Le nom de Beaupuis apparaît une troisième fois, au f. 1 (mes. 22 ; voir FAC-SIMILÉ, p. XCI), mais dans ce cas, et contrairement aux deux mentions précédentes qui appartiennent à l'état 1 de la partition, il s'agit là d'un ajout, porté probablement lors de l'établissement de l'état 3. Si l'on considère l'ensemble des pièces sur lesquelles Charpentier a précisé des noms des chanteurs de Guise, on constate que la basse est systématiquement confiée à deux chanteurs, dont toujours Germain Carlier en seconde basse, la première basse étant confiée tantôt à Pierre Beaupuis tantôt à Joly, selon les pièces (voir

77. Voir les « Amendements » pour le *Miserere* dans les NOTES CRITIQUES, p. 218-221.

aussi le tableau p. XIV). Nulle part ailleurs dans les *Mélanges* Joly et Beaupuis ne sont signalés ensemble dans un chœur (par une mention telle « Beup. et Joly ») ; de même, leurs noms ne figurent dans la même pièce que dans le présent *Miserere* et dans la *Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ* [H.483]⁷⁸. Dans les deux cas, le nom de Carlier est accompagné généralement de Joly, remplacé dans une ou deux occurrences par celui de Beaupuis. Cette irrégularité inspire plusieurs hypothèses. Une version du *Miserere* avec trois basses, où la seconde serait tenue par Carlier et la première par Joly, à l'exception de deux chœurs où celui-ci serait remplacé par Beaupuis, paraît improbable : pourquoi avoir mobilisé un chanteur si sollicité par ailleurs uniquement pour exécuter avec Carlier la partie de basse dans deux chœurs ? Membre de la Musique des Guise, Pierre Beaupuis chantait en effet occasionnellement pour les Jésuites et, du vivant de Lully, à l'Opéra (il participa par exemple aux représentations de *Phaéton* en 1683⁷⁹) ; ces engagements pouvaient éventuellement l'empêcher de temps en temps de tenir sa partie pour la Musique de Guise. De plus, il se peut que Lully ait insisté sur l'exclusivité de cette belle voix de basse pour une série de représentations, auquel cas il aurait fallu remplacer Beaupuis chez M^{lle} de Guise pendant un mois ou deux⁸⁰, soit par un jeune chanteur qui venait de se joindre à la Musique, soit par un musicien du nom de Joly, engagé spécialement à cet effet. Ou alors, hypothèse plus insolite, les mentions « Joly » et « Beaupuis » désignent toutes les deux Pierre Beaupuis, Joly étant peut-être un nom usuel ou un surnom de ce chanteur. La manière dont les deux noms sont présentés dans les manuscrits n'exclut pas cette hypothèse. Mais l'emploi d'un tel surnom dans le contexte noble et confiné de l'hôtel de Guise aurait-il été conforme aux usages de l'époque ? et si oui, quel critère a régi le choix de l'un ou l'autre nom sur la partition ? Quoi qu'il en soit, ce Joly dont on ignore tout figure dans les manuscrits de Charpentier comme l'*alter ego* de Beaupuis ; leur profil vocal est identique, tous les deux tenant une partie de première basse pouvant passer en basse-taille, voire en taille. Nous avons retenu dans la présente édition la disposition en deux basses, sachant que la partie de la première basse put être tenue, chez les Guise, par « Joly » ou « Beaupuy ».

Pour ce qui est des dessus instrumentaux, leur nature n'est pas précisée dans cet état 1, mais la présence très claire de doubles cordes⁸¹ exclut toutefois les flûtes. Par analogie aux autres pièces à six voix, deux instruments et basse continue, l'hypothèse la plus probable est celle des dessus de viole⁸².

État 2

Une première annotation de la source comporte quelques transpositions vocales et changements de registre qui laissent entendre, ici encore, la présence plus importante de voix d'hommes et la difficulté de conserver le trio aigu. Plus encore, elle suggère un nombre de chanteurs plus conséquent que les seuls solistes de la version originale. Diverses mentions ajoutées – certains « tous » devant les parties vocales lors des chœurs et, surtout, des identifications de voix « de chœur » ou « de récit » – indiquent clairement une distinction entre petit et grand chœurs, absente de la version de Guise, compte tenu du nombre réduit

78. *Mélanges*, tome XXI, f. 54-74^v ; associé à Carlier, le nom de Beaupuis y figure une fois (f. 58), les autres interventions de la première basse étant confiées à Joly.

79. Voir Patricia M. Ranum, *Portraits...*, *op. cit.* p. 569. Notons qu'après le décès de M^{lle} de Guise en 1688 et la dissolution de l'ensemble, Beaupuis chante régulièrement pour les Jésuites.

80. Je dois cette hypothèse à Patricia Ranum.

81. Voir la mesure 359.

82. Sur l'instrumentation voir les Notes pour l'interprétation, p. XXXVI-XXXVII.

de chanteurs qui y sont nommés. Certains noms de chanteurs de Guise inscrits sur la partition au moment de l'état 1 sont associés aux amendements de l'état 2 : plus précisément, les basses Joly et Carlier y ont à nouveau chanté⁸³. Y figure également le nom de Jean Dun (« Dun », fa⁴) ; bien que ce nom apparaisse également dans l'état 3, celui-ci fut supprimé ou remplacé par d'autres indications, au moins dans deux ou trois cas encore lisibles, que nous pouvons associer à l'état 2⁸⁴. C'est le cas par exemple de l'entrée du « Quoniam » (mes. 129), qui se trouve au f. 3^v :



On distingue, dans ce détail, des mentions ajoutées, des encre différentes, des ratures, des taches, des mentions biffées ou grattées, l'ensemble réunissant plusieurs amendements, certains plus lisibles que d'autres. Les parties vocales de haut-dessus, dessus, bas-dessus et haute-contre portent respectivement les ajouts « haute-contre », « dessus », « Taille » et « Dun » : clairs et parfaitement lisibles, ils appartiennent à l'état 3. Sous cette dernière mention, nous pouvons lire « S^{de} ~~h~~contre basse de récit » et, d'une autre encre, « au ton de basse », le mot « hcontre » étant biffé et l'ensemble chargé de taches. À gauche de la mention « Taille » on peut encore voir « P^{re} » et, juste au-dessous, un autre mot, gratté, qui est en réalité « Dun ». Ces mentions appartiennent à l'état 2, et demandent une basse (Dun) à la place du bas-dessus, et une « seconde basse de récit » au lieu de la haute-contre, « au ton de basse », c'est-à-dire une octave plus bas. La mention biffée « hcontre », visiblement de la même encre, reflète peut-être une erreur ou un changement d'avis lors de l'établissement de l'état 2, les taches qui l'accompagnent – dans un manuscrit par ailleurs très propre – pouvant laisser entendre une certaine précipitation.

Les quelques occurrences du nom de Dun biffé concernent toute la partie de bas-dessus, de sorte que l'hypothèse de la présence de ce chanteur à l'état 2 concorde avec la mention ajoutée au début du premier chœur (mes. 53) devant la partie de bas-dessus, initialement chantée par Grandmaison : « pour une basse pendant toute la pièce ».

83. Voir par exemple la mesure 64, où le nom de Joly (état 1) est suivi de la mention ajoutée « et seconde basse du récit », ou encore la mesure 71, où à « Joly et Carlié » (état 1) est ajoutée la précision « avec toutes les autres basses ». Voir aussi, par exemple, la partie de haut-dessus du premier chœur : elle porte, à la mesure 53, la mention ajoutée « hC » [haute-contre] qui, bien qu'elle demeure visible, fut clairement raturée dans un second temps (correspondant à l'état 3).

84. Aux mesures 57, 128 et, peut-être, 551, partie de bas-dessus. À titre d'exemple, à la mesure 128, sur la partie de bas-dessus, le nom de Dun (basse) est effacé et remplacé, pour l'état 3, par « P^{re} Taille ».

Confiée à Dun – on distingue encore son nom effacé (sous le mot « pièce ») –, cette partie de basse qui remplace, à l’octave inférieure, la partie de bas-dessus, concerne donc l’état 2 et non l’état 3. La mention « moy icy » étant ajoutée juste au-dessous, ce fut probablement Charpentier lui-même qui chanta cette partie dans l’état 3⁸⁵ (voir aussi le FAC-SIMILÉ, p. LXXXIX).

La distinction faite jusqu’à maintenant entre deux seuls états dans la source – version « de Guise » et version dite « des Jésuites » –, rendait l’ensemble incohérent et la version « des Jésuites » problématique et difficile à restituer ; cette mention « pour une basse pendant toute la pièce » en était une des plus ambiguës, puisque contredite par d’autres amendements au cours de la pièce. La prise en compte de cet état 2, intermédiaire, permet de restituer la cohérence de l’ensemble.

État 3

C’est cet état 3 qui correspond à ce qui fut désigné plus tardivement comme « Miserere des Jésuites », titre par lequel ce motet est mieux connu aujourd’hui. Cet état comporte diverses transpositions vocales et de nombreuses mentions qui viennent annuler les amendements correspondant à l’état 2. Les noms des chanteurs initiaux, parfois effacés lorsqu’un manque de place pour de nouvelles instructions l’exigeait, ne sont plus valables, et sont remplacés par des mentions de registre : « taille », « basse », etc. Deux noms sont toutefois ajoutés, celui de Jean Dun à nouveau, mais mentionné différemment par rapport à l’état 2, où il était réservé à la partie prévue initialement pour le bas-dessus⁸⁶, et celui de Pierre Beaupuis. On sait que Beaupuis a poursuivi sa carrière chez les Jésuites et, après avoir chanté une première fois dans ce *Miserere* avec l’ensemble musical de Guise, il y participa à nouveau lors d’une exécution pour le compte des Jésuites. La mention « Beaupuy » fut en effet clairement ajoutée sur le premier récit, pour basse-taille (f. 1, mes. 22), où elle occulte une mention antérieure, totalement effacée (Baussen ?). Il est difficile de définir le moment de cet ajout et de l’associer avec certitude à l’état 2 ou à l’état 3 ; l’hypothèse de l’état 3 me semble en fin de compte plus probable, à cause aussi de la similitude de la plume utilisée avec celle de « moy icy » ajouté au folio suivant (voir les FAC-SIMILÉS, p. LXXXIX et XCI). Cette dernière mention indique que, du moins pour ce premier chœur, Charpentier chanta la partie du bas-dessus, certes aiguë⁸⁷ mais encore praticable pour une voix de haute-contre.

85. Auquel cas la mention « moy icy » serait chronologiquement indépendante de la précision « Charp. » qui figure devant la partie de haute-contre.

86. Par exemple à la mesure 128, devant la partie de haute-contre, qu’il dut alors chanter à l’octave inférieure. Rappelons qu’à ce même endroit son nom figurait devant la partie de bas-dessus (état 2), mention qui fut effacée lors du second amendement de la source (état 3).

87. Elle atteint le mi3.

Comme pour les autres motets amendés, Charpentier disposait manifestement, pour cette version pour les Jésuites, de plus de voix d'hommes que de voix de dessus, plusieurs parties confiées initialement à un haut-dessus, dessus ou bas-dessus étant ici transposées d'une octave pour « taille », « haute contre » ou « basse ». Quatre de ces mentions laisseraient entendre la présence d'un chœur d'enfants : situés dans l'aigu de la tessiture du haut-dessus, peu confortables pour des voix moins travaillées⁸⁸, ces passages de quelques mesures sont transposés dans le médium de la partie.

La singularité notable de cet état 3 réside toutefois dans les parties instrumentales, dont les amendements ont été analysés plus haut⁸⁹. Tout d'abord, les deux dessus instrumentaux – sans doute des violes pour ce qui est de l'état 1 – portent ici des mentions signalant la présence de deux dessus de violon et de deux dessus de flûte. Charpentier installe alors, tout au long des récits de la pièce, un jeu d'alternance entre flûtes et violons⁹⁰. Il indique aussi, pour les sections de chœur, la présence d'un orchestre à quatre parties de cordes ; rappelons cependant qu'il n'ajoute aucune note de musique dans son manuscrit, seulement des mentions de doublure de parties vocales ou des déclarations d'intention (« taille de violon à augmenter icy »).

Notons enfin une mention adressée explicitement au copiste : à la mesure 571, la partie de taille porte la mention « Joly », biffée et remplacée par « P^{re} Basse ». Elle est alors accompagnée de la précision « prenez garde a mettre la Clef de basse ». Lorsque Charpentier modifie les registres au moyen de ses amendements, il ne donne pas d'instructions de cette nature à l'attention du copiste. Cette précision est probablement plus nécessaire ici, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une partie transposée à l'octave, mais d'un changement de timbre qui pourrait être dû à la configuration d'une exécution particulière ou, plus vraisemblablement encore, à un changement d'avis : après l'avoir noté en clé d'ut⁴, sur la partie de la taille, Charpentier aurait décidé de confier ce bref récit à la première basse, c'est-à-dire initialement Joly, et aurait prévenu le copiste de cette rectification.

Datation

En poursuivant le raisonnement et la séquence exposés ci-dessus pour les *Litanies*, ce *Miserere*, de par son emplacement dans les *Mélanges* en tête de la seconde partie de ce cahier 43 scindé en deux ([43b]), peut être daté du début de 1685, plus précisément avant la fin du mois d'avril, puisque le *Chant joyeux pour le temps de Pâques* [H.339] (« O filii et filiae »), copié dans le cahier 44 et destiné aussi aux chanteurs de Guise, a dû être exécuté le 22 avril, jour de Pâques de cette année⁹¹.

Pour ce qui est de l'état 3, si l'on tient compte du prélude ajouté (dont il a déjà été question – voir p. XIX – et dont la source est décrite ci-dessous) nous pouvons dater cette version de 1690-1691. Dans tous les cas, l'état 3 serait postérieur à mars 1688, date du décès de M^{re} de Guise et de la dissolution de son

88. Cela concerne les mesures 480-487, 498-502, tout le chœur des mes. 540-550, enfin les mesures 690-694.
89. Voir La « version de Guise » et les reprises amendées, p. XVIII-XIX.

90. Ce jeu sur le timbre fort intéressant n'a pas été repris dans la présente édition, puisqu'elle tient compte de l'état originel du motet. Tous les ajouts sont toutefois signalés dans les NOTES CRITIQUES, p. 218-221.

91. Le *Miserere* [H.193] et le *Chant joyeux* [H.339] sont séparés seulement par la *Serenata a tre voci e simphonia* [H.472], qui occupe la fin du cahier [43b] et le début du cahier 44.

ensemble musical. Quant à la version intermédiaire (état 2), elle convoque à la fois des chanteurs de Guise et Jean Dun, connu pour avoir chanté à l'Académie royale de musique et pour le compte des Pères jésuites. La présence d'un nom de chanteur de Guise – Beaupuis notamment – n'induit pas toujours automatiquement une exécution pour les Guise. Le cas toutefois de la présente configuration, qui convoque à la fois Joly, Carlier et Dun, est encore différent⁹² : cet état 2 daterait lui aussi de la période de Guise, de 1687 au plus tard, Charpentier ayant quitté l'ensemble à la fin de cette année. Notons cependant que le nom de Joly cesse *a priori* de figurer dans les *Mélanges* après Pâques 1685, précisément après le *Chant joyeux* [H.339] qui vient d'être cité, mais il se peut que celui-ci ait été engagé par la suite par les Jésuites⁹³. Ces éléments laissent entendre que l'état 2, que nous pouvons donc situer entre 1686 et 1687, pourrait correspondre à une exécution extraordinaire chez les Jésuites, avec certains chanteurs de Guise (au moins les voix d'hommes), ceux de la Musique des Jésuites venant amplifier les chœurs et Jean Dun prenant en charge tous les récits destinés au bas-dessus dans la version initiale. Une telle circonstance n'est pas impossible, étant données les affinités de longue date entre M^{lle} de Guise et les Jésuites ; du reste, à la fin de sa vie la duchesse eut pour confesseur le Père La Chaise, qui reçut de sa part, en guise de legs testamentaire, en son nom propre mais aussi en tant que gérant des intérêts de la maison professe des Jésuites, une pension annuelle ainsi que des objets d'une valeur considérable⁹⁴.

Sources complémentaires⁹⁵

À l'état 3 du *Miserere* sont associées deux sources complémentaires. Étant donnés toutefois la nature de ces deux sources et le choix éditorial de retenir pour le présent volume la version originelle (état 1), les sources décrites ci-après n'ont pas été utilisées dans l'établissement de la partition éditée ici. Elles participent néanmoins à l'intelligence de la source autographe et à l'historique de l'œuvre plus généralement ; nous avons tenu par conséquent à les présenter ici.

La première de ces deux sources est le prélude ajouté quelques années plus tard dans le corpus autographe de Charpentier ; il correspond à une version pour orchestre à cordes et comporte une partie supplémentaire de taille de violon ; c'est une partie purement de remplissage qui ne touche pas au thème, présenté en imitations aux trois autres parties, et complète seulement l'harmonie en valeurs longues. Le compositeur n'a pas précisé toute l'instrumentation du prélude, mais les annotations relatives à l'état 3 de la partition autographe permettent de la déduire : orchestre à quatre parties réelles de cordes, avec deux dessus de violon, un pupitre de hautes-contre en *colla parte* avec la partie des seconds dessus (partie notée non plus en sol¹ mais en ut¹), la partie de taille de violon ajoutée, la basse de violon établie sur la basse continue, enfin les deux parties de dessus de flûte (il est intégralement donné dans le FAC-SIMILÉ, p. XCIII) :

92. Et, ce me semble, inédit dans les *Mélanges*.

93. S'il s'agit du même Joly dont le nom figure dans la partition du *In Assumptione Beate Marie Virginis* [H.353] (« Suspirabit Maria »), daté probablement de 1690.

94. Voir Patricia M. Ranum, *Portraits...*, *op. cit.*, p. 108-109 (« Four Jesuits »).

95. Pour une analyse subsidiaire des sources de ce *Miserere*, voir Théodora Psychoyou, *Les Miserere (psaume L) de Marc-Antoine Charpentier : étude historique, essai d'une analyse rhétorique*, mémoire de maîtrise, université de Tours, 1996 et « Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier : une approche rhétorique », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 14 (1997), p. 1-21, rééd. dans *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé, textes réunis par Catherine Cessac*, *op. cit.*, p. 313-346.

Prélude Pour le Miserere a 6 et instr[uments]

dans

Marc-Antoine Charpentier

Mélanges, tome XXIII, cahier LVIII, f. 27^v

partition, ms autogr. [entre 1690 et 1691], 400 x 270 mm

F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (23)

Numéroté [H.193a] dans le *Catalogue*⁹⁶ de Hugh Wiley Hitchcock, ce prélude reprend exactement le prélude original, mais avec une partie intermédiaire supplémentaire.

Mentions sous la partie de la basse continue : « acc[ompagnement] seul » puis « tous », pour indiquer l'entrée du thème aux basses de violon ; partie en ut¹ : « hc et sd dessus ».

Papier imprimé [PAP-39]⁹⁷.

La seconde source complémentaire à l'état 3 de la partition est une copie anonyme, recueillie (voire commandée ?) par Sébastien de Brossard pour sa collection. Elle est postérieure à toutes les modifications effectuées par Charpentier sur son manuscrit et date très probablement du tout début du XVIII^e siècle⁹⁸ :

Psalm[us] David[is] 50^{mus} Miserere

dans

Partitions. Tome II [vol. I]partition, ms, copie anonyme [entre 1698 et 1705]⁹⁹, 269 x 204 mm ; double pagination : p. 97-189 et p. 1-93F-Pn/ Vm¹ 1269

Provient de la collection musicale de Sébastien de Brossard et est décrit dans le *Catalogue* de celle-ci : « Ps. 50.^{us} *Miserere mei Deus* a grand chœur de 6 voix, CCATTB. et 5 instruments cum organo »¹⁰⁰.

Fait partie du premier volume des « Partitions. Tome II »¹⁰¹ de la collection Brossard, qui contient neuf motets de Charpentier ; le *Miserere*, dernier de la séquence, est sensiblement plus long que les autres et occupe toute la seconde partie du volume.

Double pagination : l'une, de la main Brossard, est continue pour l'ensemble du recueil, et l'autre, de la main du copiste, est autonome pour le *Miserere*.

Filigiane I-cœur-C surmonté du monogramme IHS.

Papier réglé à la main.

Le seul élément neuf que propose cette copie est la partie de taille de violon notée pour certains interludes instrumentaux. La mention « Taille de violons à augmenter icy », qui concerne l'état 3, figure cinq fois dans le manuscrit autographe : pour trois de ces occurrences, la copie de la collection Brossard propose

96. *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné, op. cit.*

97. Laurent Guillo, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* de Charpentier : relevés et hypothèses », *op. cit.*, p. 39.

98. La mention « des Jesuites », ajoutée sur le manuscrit autographe est absente de cette copie, étant vraisemblablement posthume, comme suggéré précédemment.

99. D'après Jean Duron, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique*, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Klincksieck, 1995 (Domaine musicologique, II. CMBV-a 1).

100. Sébastien de Brossard, *Catalogue de musique théorique et pratique...*, ms autogr., F-Pn/ Rés Vm⁸ 20, p. 305, éd. par Yolande de Brossard, *La collection Sébastien de Brossard (1655-1730) : Catalogue*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 428 (n° 720).

101. Trois volumes manuscrits forment ce « Tome II » des partitions de la collection de Brossard. Ce premier volume est suivi des volumes F-Pn/ Vm¹ 1630 et F-Pn/ Vm¹ 1175^{ur}, qui contiennent des motets de François Couperin, de Lotharius Zumbach, de Nicolas Bernier, et un dernier motet de Charpentier, *O caelestis Jerusalem* [H.435]. Brossard signale enfin dans son *Catalogue* (*op. cit.*, p. 429) un motet de Jean-Baptiste Morin, *Parce mihi Domine*, qui devait occuper la fin du tome II ; ce motet manque toutefois du manuscrit (les derniers feuillets étant perdus).

une « augmentation » notée de ladite partie, alors qu'elle est simplement suggérée par Charpentier ; cela représente en tout vingt-huit nouvelles mesures de cette partie de remplissage, absentes de la partition autographe. La question qui se pose alors concerne l'origine de ces quelques mesures ajoutées : une source supplémentaire aujourd'hui perdue, telles les parties séparées de l'état 3 ? le copiste lui-même ? Toutefois, ce qui semble certain est que le copiste a transcrit le motet d'après la partition autographe des *Mélanges*. Suivant les indications de Charpentier, il a restitué les parties instrumentales du motet, avec un orchestre à cordes et des flûtes. Il a confondu les différents états que comporte le manuscrit autographe, il n'a pas analysé les mentions de Charpentier et a rendu ainsi une copie assez incohérente à cause de la superposition de mentions contradictoires. Cette copie conserve en effet les clés originales dans les récits et ensembles, c'est-à-dire la distribution vocale de la version de Guise (état 1), mais reproduit les annotations ajoutées et retient la disposition instrumentale des Jésuites, avec l'orchestre à cordes et les deux dessus de flûte (état 3). Le copiste n'a réalisé par ailleurs aucune des transpositions proposées par Charpentier, à l'exception du récit « Quoniam si voluisses »¹⁰², écrit en clef d'ut⁴ : le compositeur avait réclamé, dans ses annotations, « Joly » puis « P^{re} Basse », en précisant « Prenez garde à mettre la Clef de basse ». C'est uniquement pour ce récit que le copiste « prit garde » à mettre la clé demandée.

Quant à l'accompagnement, la copie reprend la disposition de l'orchestre à cordes du *Prélude pour le Miserere à six et instruments*, avec deux parties distinctes de dessus (sol¹), une partie de haute-contre (ut¹), une partie de taille (ut²) et une partie de basse de violon (fa⁴). La copie propose ainsi, pendant tout le motet, un « faux » orchestre à cinq parties, puisque le second dessus et la haute-contre de violon, qui partagent la même ligne mélodique dans le prélude autographe ajouté, sont ici écrites dans des portées séparées. Pendant le prélude et les interludes orchestraux, ces deux parties sont véritablement identiques. Lors des grands chœurs, le second dessus de violon joue la partie initialement destinée au second dessus de viole et la partie de haute-contre de violon reprend la partie vocale doublée par ce même second dessus (soit en général le dessus ou le bas-dessus vocal), cette nuance pouvant générer de très légères variantes entre les deux parties. En d'autres termes, hormis quelques rares et brèves exceptions¹⁰³, les parties de second dessus et de haute-contre de violon, bien que notées sur deux portées différentes, jouent la même chose tout au long du motet. Quant à la basse continue, cette partition propose exactement le même chiffrage que le manuscrit autographe, avec quelques rares petites erreurs, probablement de copie¹⁰⁴ ; les chiffrages du prélude du motet reprennent ceux de la version originale et non pas ceux du *Prélude pour le Miserere à six et instruments* (voir FAC-SIMILÉ, p. XCV).

Le copiste de ce *Miserere* de la collection de Brossard a maintenu toutes les indications « en bas » et « nat » pour la basse continue, qui sont caduques puisque la disposition vocale initiale a été conservée, ainsi que les indications du compositeur transposant « à l'octave en bas » quelques mesures de la partie de haut-dessus de deux sections chorales¹⁰⁵. Cette copie comporte aussi un peu moins d'ornements que le manuscrit autographe, et les signes ω , $\omega\omega$ et $\omega\omega\omega$, employés par Charpentier sont tous remplacés par le signe +.

102. Voir mes. 571-576.

103. Par exemple aux mesures 64-66.

104. Par exemple à la mesure 16, où le chiffrage « $\frac{11}{9} \frac{10}{8}$ » a été transformé de manière fautive en « $\frac{10}{9} \frac{10}{8}$ ».

105. Aux mesures 480 et 498.

Rappelons, pour conclure, qu'il existe déjà une édition moderne de ce *Miserere*, proposée par Roger Blanchard ¹⁰⁶, qui ne nous éclaire pas sur les différents états du motet. D'après l'introduction, cette édition tient compte de la première version, à savoir le manuscrit autographe de Marc-Antoine Charpentier, ce qui est loin d'être rigoureusement respecté. Si les amendements concernant l'effectif n'y sont pas signalés et quelques indications oubliées, la grande ambiguïté de cette édition vient du fait qu'elle propose systématiquement un orchestre avec flûtes et violons, écrit sur cinq portées selon le modèle de la copie de la collection Brossard, sans indication préalable, alors que Charpentier ne donne à proprement parler que les deux parties de dessus instrumentaux dans son manuscrit. Le prélude ajouté y est également pris en compte, mais il est mal interprété, puisque les indications de Charpentier séparant basse continue et basses de violon n'ont pas été respectées ¹⁰⁷.

Benedictus Dominus Deus Israel, Canticum Zachariæ [H.345]

Canticum Zachariæ

dans

Marc-Antoine Charpentier

Mélanges, tome VIII, cahier 50, f. 20^v-30

partition, ms autogr., [1687], 400 x 260 mm

F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (8)

Filigrane [C-écusson-T ? coté « h » dans la typologie de Patricia Ranum ¹⁰⁸.

Papier réglé à la main.

Dans le *Mémoire* ¹⁰⁹ de Jacques Édouard, le motet est signalé de la façon suivante : « 50.^e part[ition]... Motet de Zacharie avec simphonie cette piece est extraordinaire ».

Charpentier a précisé sur la partition le nom de neuf chanteurs, tous au service de M^{lle} Guise : Geneviève de Brion (« Brion » ; sol²) et Jeanne Guyot (« Guy » ; sol²) pour le haut-dessus, Antoinette Talon (« Talon » ; ut¹) et Isabelle Thorin (« Isabelle » ; ut¹) pour le dessus, Marie Guillebault de Grandmaison (« G^rM » ; ut¹) pour le bas-dessus, François Anthoine (ut³) pour la haute-contre, Henri de Baussen (« Boss. » ; ut⁴) pour la taille, Pierre Beauvais (« Beauv. » ; fa⁴) et Germain Carlier (« Carl. » ; fa⁴) pour la basse. La nature des dessus instrumentaux n'est pas précisée dans cette pièce, toutefois la présence très claire de doubles cordes ¹¹⁰ exclut les flûtes ; comme pour l'état I du *Miserere*, l'hypothèse la plus probable est celle des dessus de viole ¹¹¹.

Ce texte issu du Nouveau Testament (évangile de Luc) est utilisé aux enterrements, le jour des morts à l'office des Laudes ainsi qu'aux Laudes des temps de pénitence. L'usage moins régulier de ce texte que les psaumes ou élévations

106. *Miserere des Jésuites, Dies iræ pour soli, chœur et orchestre* (H.193 et H.12), éd. Roger Blanchard, *op. cit.*

107. Voir FAC-SIMILÉ, p. XCIII : l'édition du CNRS propose l'entrée des basses de l'orchestre dès la première mesure, au lieu de la mesure 9.

108. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 58. Patricia Ranum le décrit « L-écusson-C inversé ». Ce même papier se trouve également dans le cahier L (série « romaine ») du tome XXII des *Mélanges*, qui contient le *Bonum est* ; la composition de ce cahier est plus ou moins contemporaine, voire antérieure de quelques mois à celle du cahier 50.

109. *Mémoire* de Jacques Édouard, *op. cit.*, f. 4^v.

110. Voir les mesures 204, 263 et 378.

111. Sur l'instrumentation voir aussi les Notes pour l'interprétation, p. XXXVI.

est à l'origine de cette désignation de 'pièce extraordinaire' que lui a conférée Jacques Édouard dans son *Mémoire*.

Datation

Les deux œuvres qui précèdent, dans ce cahier 50, le *Canticum Zachariæ*, sont destinées à la Musique de Guise et célèbrent toutes deux la convalescence du roi ; elles datent donc du début de l'année 1687¹¹², le *Canticum Zachariæ* leur étant très légèrement postérieur. Patricia Ranum propose comme moment de première exécution l'office des Laudes du samedi saint de 1687¹¹³, où il aurait peut-être été accompagné de l'élévation *Nonne Deo* [H.258], qui le suit à la fin du cahier.

Contrairement aux trois pièces précédentes, la partition autographe de ce *Canticum Zachariæ* ne porte aucune annotation ajoutée suggérant des amendements lors d'une éventuelle reprise.

Bonum est confiteri Domino [H.195]

Bonum est confiteri dño Psal[mus] David[is] 91^{us}

dans

Marc-Antoine Charpentier

Mélanges, tome XXII, cahier L, f. 55-69

partition, ms autogr., [1687], 385 x 260 mm

F-Pn/ Rés Vm¹ 259 (22)

Filigrane L-cœur-B, coté « L » dans la typologie de Patricia Ranum¹¹⁴.

Papier imprimé [PAP-76]¹¹⁵.

Dans le *Mémoire*¹¹⁶ de Jacques Édouard, le motet est mentionné de la façon suivante : « 50.^e part[ition]... Bonum est confiteri, Psal. 91.^e ».

Neuf noms de chanteurs de la Musique de Guise sont indiqués, exactement les mêmes que ceux figurant dans le *Canticum Zachariæ*, et avec la même disposition : Brion et Guyot pour le haut-dessus, Talon et Thorin pour le dessus, Grandmaison pour le bas-dessus, François Anthoine pour la haute-contre, Baussen pour la taille, enfin Beaupuis et Carlier pour la basse.

La nature des dessus instrumentaux – des dessus de viole – est précisée au cours de la partition ; comme pour l'*Annuntiate superi*, elle l'est uniquement pour renseigner précisément le copiste pour la réalisation des parties séparées, comme si, en dehors de ces passages litigieux, le choix des instruments s'imposait par défaut. Ces indications figurent en effet dans le manuscrit exclusivement lors de quelques cas de *colla parte* où, faute de place, dessus instrumental et vocal occupent la même portée, précédée alors de la mention « viole et voix ».

112. Il s'agit de l'*Idylle sur le retour de la santé du roi* [H.489], qui clôt le cahier 49 et occupe le début du cahier 50, ainsi que du *Gratitudinis erga Deum Canticum* [H.431].

113. Voir Patricia M. Ranum, « 'Il y a aujourd'hui Musique à la Mercy' : Mademoiselle de Guise et les Mercédaires de la rue du Chaume », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 13 (1996), p. 1-11 et *Portraits...*, *op. cit.*, p. 212.

114. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 58. Patricia Ranum le décrit « L-écusson-C inversé ».

115. Laurent Guillo, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* de Charpentier : relevés et hypothèses », *op. cit.*, p. 39.

116. *Mémoire* de Jacques Édouard, *op. cit.*, f. 10.

Datation

C'est de nouveau l'emplacement de la partition dans les *Mélanges* qui permet de dater ce motet du début de 1687. Il suit en effet une pastorale pour Noël [H.483b] qui clôt le cahier XLIX et ouvre le cahier L, celle-ci étant datée de Noël 1686. Notre psaume est à son tour suivi d'une élévation, *Transfigis amabilis Jesu* [H.259], puis, dans le cahier LI, d'un motet *Pour le Saint Sacrement au reposoir* [H.346], d'un psaume *Usquequo Domine* [H.196], puis d'un motet *In honorem Sancti Benedicti* [H.347] destiné donc à être exécuté le 21 mars de 1687, fête de saint Benoît. Par conséquent, le *Bonum est* se situe chronologiquement entre Noël 1686 et mars 1687, et plutôt au tout début de l'année 1687 : Patricia Ranum propose plus précisément le 20 janvier 1687 pour la première exécution, à l'occasion d'un office des Laudes à l'abbaye de Montmartre auquel assistèrent M^{lle} de Guise et M^{me} de Guise, sa nièce par alliance.

Comme pour le *Canticum Zachariae*, et contrairement aux trois autres pièces de ce volume, la partition autographe du *Bonum est* ne porte visiblement aucun ajout relatif à une reprise amendée. Signalons aussi que, totalisant 781 mesures, le *Bonum est confiteri Domino* est le psaume le plus long de toute l'œuvre de Charpentier.

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

Les questions d'effectif ont déjà été abordées pour l'essentiel au cours des précédents paragraphes ; il convient toutefois d'en faire ici la synthèse. L'observation de ces pièces montre combien l'homogénéité de ce corpus de motets composés pour les chanteurs de Guise transparait dans la disposition et le volume vocal : huit ou neuf chanteurs, avec une voix par partie pour les voix intermédiaires et deux voix pour chacune des parties extrêmes. Ces voix supplémentaires ont permis à Charpentier, notamment par la division de la basse, la mise en place de brèves séquences à sept parties au lieu de six ¹¹⁷.

Les chœurs sont donc en réalité des chœurs de solistes : dans la partition, Charpentier indique l'ensemble des noms de chanteurs lors du premier chœur (voir par exemple FAC-SIMILÉ, p. LXXXIX), puis de façon moins systématique au départ des autres chœurs, où ils sont parfois remplacés par la mention « tous », alors suffisante en soi. Les mentions « seul », suivies généralement du nom du chanteur concerné (voir par exemple FAC-SIMILÉ, p. LXXXVII), ne sont pas uniquement réservées aux récits, mais figurent aussi dans les duos et trios. Elles précisent dans ce cas au chanteur (qui lit sur une partie séparée) qu'il doit chanter 'en dehors', en soliste, alors que « tous » annonce une section de chœur, où il doit fondre sa voix dans l'ensemble, même si, pour les parties intermédiaires, il continue en réalité à chanter seul sa partie. La présence de fort nombreux « seul » et « tous » sur ces parties intermédiaires, chantées par une seule personne par partie ¹¹⁸, montre de surcroît le rôle plus fonctionnel que quantitatif de ces mentions ; si leur sens était uniquement quantitatif, la mention « seul » assortie du nom du chanteur serait redondante, et le « tous » antinomique. L'aspect quan-

117. Voir par exemple la division de la partie de basse dans les *Litanies*, aux mesures 194-214, tout comme dans le *Miserere*, aux mesures 67-69.

118. Signalons néanmoins que certains des « tous » sont des amendements, et concernent donc des effectifs plus fournis, avec certainement plus d'un chanteur par partie ; cela n'est toutefois pas contradictoire avec le caractère fonctionnel du « tous » tel qu'il est utilisé dans l'état initial des sources.

titatif y est évidemment corrélé : pour ce qui concerne les parties extrêmes, confiées à deux chanteurs par partie, l'un d'eux chante « seul » dans les récits ou ensembles, et « tous », à savoir tous les deux, se retrouvent pour les chœurs. En d'autres termes, « seul » et « tous » évoquent une disposition en double chœur, petit et grand, c'est-à-dire un groupe de solistes chantant en dehors et un chœur homogène, disposition fréquente dans les grands motets contemporains. Ici, le 'grand chœur' est particulièrement peu fourni – huit ou neuf chanteurs au plus –, mais l'est suffisamment pour contraster avec le 'petit chœur' et en faire entendre la différence.

Enfin, le nombre de chanteurs par partie à la fois très réduit et irrégulier (un ou deux) n'était sans doute pas un choix préalable de Charpentier, mais était dicté par les effectifs vocaux de la Musique de M^{lle} de Guise. Ces contingences en ont pourtant conditionné l'écriture, et c'est la raison pour laquelle nous avons fidèlement reproduit pour la présente édition la combinaison initiale et le nombre de solistes prévus par le compositeur ; ceci à l'exception de l'*Annuntiate superi* – où, il faut le rappeler, les noms des chanteurs ne sont pas spécifiés – qui toutefois suit exactement le même modèle que les quatre autres motets (voir les Principes d'édition, ci-après).

En dehors des *Litanies de la Vierge à 6 voix et deux dessus de violles*, la nomenclature instrumentale ne fait pas l'objet d'une précision spécifique de la part de Charpentier. Dans deux cas il est possible de la déduire de façon univoque grâce à diverses précisions. Jamais gratuites ni redondantes, ces précisions sont chaque fois indispensables, car elles viennent clarifier un certain nombre d'accidents dans la source, c'est-à-dire des endroits 'extraordinaires' qui rompent avec le système général de la partition¹¹⁹. Ces accidents, qui génèrent donc des ambiguïtés, ont nécessité la clarification de la part du compositeur, destinée généralement au copiste. C'est le cas des séquences, assez nombreuses, où les deux parties instrumentales sont indiquées en *colla parte* avec le haut-dessus et le dessus vocal respectivement¹²⁰. Dans l'*Annuntiate superi* c'est aussi lors d'un passage extraordinaire que Charpentier précise les instruments : « les petites violes et la grande si elle peut avec l'orgue en haut » (mesure 68) ou, ailleurs, « Violle et Theorbe » qu'il distingue de l'« Orgue », les deux groupes de la basse continue n'étant pas à l'unisson l'espace de deux temps dans la mesure 115. En somme, pour trois des cinq motets (*Annuntiate superi*, *Litanies* et *Bonum est*), les dessus instrumentaux requis sont des violes, puisque Charpentier le précise explicitement ; pour les deux autres (*Miserere* et *Canticum Zachariae*), qui ne portent pas de mention spécifique, il s'agit très vraisemblablement aussi de dessus de violes, même si d'autres possibilités ne peuvent pas être exclues dans l'absolu¹²¹. L'on sait en effet que les musiciens de M^{lle} de Guise touchaient d'autres instruments, notamment flûtes douce et allemande ; la présence ponctuelle mais claire de doubles cordes dans les deux motets aux dessus indéfinis exclut la possibilité des flûtes¹²². L'option des violons semble enfin moins probable pour cette formation en trio aux dessus solistes : elle n'apparaît jamais sous cette forme dans la Musique de Guise, et aucun

119. Liés généralement à l'économie du manuscrit : organisation de l'espace, manque de portées, réorganisation de systèmes, transition d'un chœur à un récit (ou l'inverse), ritournelles, etc.

120. Comme par exemple dans le *Bonum est*, mes. 370, devant la partie de dessus : « viole et voix ».

121. Notons également que d'autres pièces de Charpentier pour le même effectif, telles les deux *Cæcilia virgo et martyr* [H.413] et [H.415], demandent précisément des dessus de viole.

122. Les doubles cordes dont il est question se trouvent dans le *Canticum Zachariae* aux mesures 204, 263 et 378, dans le *Miserere* à la mesure 359, enfin dans le *Bonum est* à la mesure 286, motet pour lequel la présence de dessus de viole est par ailleurs précisée.

des instrumentistes de cet ensemble, tel Étienne Loulié, maître de viole et de flûte douce et allemande, n'était connu pour y tenir le violon ¹²³.

En ce qui concerne enfin la basse continue, les instruments sont précisés dans l'*Annuntiate superi* : dans le passage extraordinaire (mes. 68) évoqué ci-dessus, Charpentier signale la présence de la basse de viole, de l'orgue et du théorbe. De même, dans un passage tout aussi extraordinaire du *Miserere*, où la seconde basse est notée, lors d'une division des basses, en *colla parte* avec la partie de basse continue, Charpentier précise « Carlié et clavecin » (mes. 67). Ce « clavecin » n'est bien entendu pas exclusif et semble même, dans ce cas précis, un terme plutôt générique ¹²⁴ dont la fonction est d'identifier la partie concernée – basse vocale en *colla parte* avec la basse continue – et non d'en définir l'instrumentation. Cette mention n'exclut donc pas, outre la présence d'une basse de viole, celle d'autres instruments habituels de basse continue, tels l'orgue et le théorbe.

PRINCIPES D'ÉDITION

Pour chacune de ces œuvres, cette édition se veut le plus fidèle possible à l'état originel de la partition autographe, exempte des annotations et amendements ajoutés. Ceux-ci ont été néanmoins systématiquement signalés dans la partition par les signes □ et commentés dans les NOTES CRITIQUES placées en fin de volume.

Le dispositif vocal prévu par le compositeur, matérialisé dans la partition autographe par l'indication de tel ou tel autre nom de chanteur, a été scrupuleusement retranscrit dans la présente édition ; témoins d'une exécution particulière, les noms des chanteurs de la Musique de Guise ont été en revanche omis et remplacés par des indications génériques, qui traduisent la fonction propre de chacune de ces voix :

- pour les parties que Charpentier a confiées à un seul chanteur, le nom a été supprimé et remplacé par un terme générique (« [Bas-dessus] », « [Taille] », abrégés « [Bd] », « [T] », etc.). À défaut d'une aussi grande précision, les mentions « seul » (pour les récits et ensembles) et « tous » (pour les chœurs) ont été employées dans l'*Annuntiate superi*.

- pour les parties confiées à deux chanteurs (haut-dessus et basse, ainsi que dessus pour le *Canticum Zachariæ* et le *Bonum est*), les mentions de nom dans les récits et ensembles ont été remplacées selon les concordances suivantes :

	<i>haut-dessus</i>	<i>dessus</i>	<i>basse</i>
<i>Litanies de la Vierge</i>	Brion/Talon	–	Beaupuis/Carlier
<i>Miserere</i>	Brion/Talon	–	Joly (ou Beaupuis)/Carlier
<i>Canticum Zachariæ</i>	Brion/Guyot	Talon/Thorin	Beaupuis/Carlier
<i>Bonum est</i>	Brion/Guyot	Talon/Thorin	Beaupuis/Carlier
transcription	1. Haut-dessus (1. Hd)/ 2. Haut-dessus (2. Hd)	1. Dessus (1. D)/ 2. Dessus (2. D)	1. Basse (1. B)/ 2. Basse (2. B)

123. Voir le registre des musiciens et des chanteurs de Guise dressé par Patricia Ranum dans « A sweet servitude... », *op. cit.* et *Portraits...*, *op. cit.*, p. 189-201.

124. Dans le sens où la mention « clavecin », comme la mention « orgue », désigne aussi la basse continue en général, en plus (voire en dehors) de l'instrument précis.

Les indications de réunion de ces voix (comme par exemple « Brion et Talon ») ont été remplacées par « [1. et 2. Hauts-dessus] » (abrégées « 1. et 2. Hd »), « [1. et 2. Dessus] », etc.

- pour les sections de chœur, Charpentier a inscrit la mention « tous », plus fonctionnelle que quantitative, devant chacune des parties vocales, même celles exécutées par un seul chanteur, et ce sans doute à l'attention du copiste ; nous n'avons ici conservé qu'un « tous » général au début de la section concernée et au-dessus de la voix supérieure de la polyphonie, en précisant systématiquement en nomenclature au début de chaque pièce le nombre de chanteurs requis pour chaque partie. Dans les cas de division ponctuelle des basses dans un chœur, un chiffre précise la partie de chacune des voix (« [1.] » pour la première basse, « [2.] » pour la seconde), selon les concordances précisées dans le tableau ci-dessus. En somme, d'une façon générale, l'usage des mentions fonctionnelles « seul » et « tous », qui distinguent les récits et les ensembles des chœurs, a été normalisé afin de rendre compte du nombre réel des solistes par partie, notamment pour les chœurs.

Plusieurs autres normalisations ont été effectuées :

- l'usage des altérations, tant dans la musique que dans le chiffrage de la basse continue, a été normalisé, le bécarré, absent des manuscrits de Charpentier, venant ainsi remplacer certains dièses ou bémols lors d'altérations accidentelles. De même, chaque altération est ici valable pour toute une mesure, contrairement à l'usage ancien, selon lequel chaque altération s'appliquait à la seule note qu'elle précédait, dans sa hauteur. Les altérations manifestement oubliées dans le manuscrit ainsi que les éventuelles altérations de précaution ont été notées avec un plus petit corps. Dans certains cas plus ambigus, l'altération suggérée a été ajoutée au-dessus de la note concernée.
- la disposition des systèmes a aussi été normalisée : les deux dessus instrumentaux, très souvent notés dans une seule portée, ont systématiquement été séparés et notés chacun dans sa portée propre, sans mention préalable. Dans les quelques cas, plus rares, de *colla parte*, où partie vocale et instrumentale exécutent la même ligne (indiqués dans la source par des mentions telle que « voix et viole » ou « Carlié et clavecin »), la partie qui vient doubler l'autre a été restituée à sa place en plus petit corps, accompagnée d'une note.
- les clés en usage au XVII^e siècle ont également été modifiées selon les normes actuelles ; les clés d'origine sont systématiquement signalées en incipit au début de chaque première intervention :
 - les dessus instrumentaux, initialement en clé de sol¹, sont notés en clé de sol² ;
 - les dessus vocaux en sol², ut¹ ou en ut² sont tous notés en sol² ;
 - la haute-contre vocale en ut³ est notée en sol² octaviante ;
 - la taille vocale en ut⁴ est notée en sol² octaviante ;
 - la basse-taille en fa³ et la basse vocale en fa⁴ sont notées en fa⁴ ;
 - la basse continue en fa⁴ reste en fa⁴ ; les passages dans l'aigu, initialement en ut², ut³ ou ut⁴, sont uniformément notés en ut³.

- l'orthographe du texte latin a été normalisée, notamment l'usage des capitales en début de verset selon les règles syntaxiques, mais également selon l'usage canonique tel qu'il transparaît dans les livres liturgiques de l'époque. Selon ces mêmes règles, la ponctuation, généralement absente des manuscrits de Charpentier, a été introduite dans un souci de lisibilité du texte : les différents versets sont articulés par des points et les stiques par des doubles points ; de plus, sous la musique, les répétitions de mots et de phrases ont été articulées par des virgules. Dans certains cas, rares, le texte était absent ou erroné dans le manuscrit (notamment des syllabes oubliées, en général des fins de mots sur des cadences) : il a été restitué en caractères italiques ; toute erreur est assortie d'un commentaire dans les NOTES CRITIQUES.

En dehors de ces normalisations, toute autre divergence par rapport à la source a été encadrée de crochets [] ou, pour des fragments plus longs, par ⌈ ⌋. Ces signes renvoient systématiquement soit à un commentaire dans les NOTES CRITIQUES, soit à une note de bas de page dans la partition, lorsqu'il s'agit de clarifier immédiatement d'éventuelles ambiguïtés dans la lecture ; dans ce dernier cas, l'appel est numéroté ⌈⁽¹⁾⌋.

Ont en revanche été conservés :

- la forme des liaisons anciennes, qui ne différenciait pas la liaison rythmique de la liaison de phrasé. Lorsqu'une liaison a dû être ajoutée, elle apparaît en ligne pointillée.
- les trois signes d'ornementation différents qu'utilise Charpentier dans ses manuscrits, qui induisent *a fortiori* trois manières différentes d'orner le chant ; en dehors du tremblement simple, les deux autres signes sont propres à Charpentier – ce qui n'était pas rare pour les compositeurs de l'époque – mais nous ne disposons malheureusement pas de table d'ornements ou d'indications expliquant précisément leur réalisation, c'est donc par déduction qu'opère leur distinction. Ces signes sont les suivants :
 - le tremblement simple (↯) ;
 - un tremblement précédé d'un point (. ↯) ; placé exclusivement sur des valeurs longues (blanches ou rondes), ce signe signifie vraisemblablement que le tremblement doit se faire après l'attaque de la note et une légère tenue de celle-ci ;
 - un tremblement double, noté par la superposition de deux signes identiques du tremblement (↯↯) ; les occurrences sont moins nombreuses que pour les deux ornements précédents. Charpentier l'emploie essentiellement pour l'ornement du chant (tout comme l'ornement précédent) et quasi exclusivement dans les récits et non dans les chœurs, à cause certainement du caractère plus virtuose et surtout plus libre, supportant donc difficilement la réalisation simultanée par plusieurs voix.
- les armures anciennes, parfois déficientes d'une altération ; c'est assez systématiquement le cas, en France, à la fin du XVII^e siècle, des modes mineurs à bémols, considérés comme la transposition du mode diatonique de *ré*, mais aussi, parfois, des modes majeurs à dièses, considérés comme la transposition du mode de *sol*. Ainsi *ré* mineur ne porte aucun bémol à la clé (voir le début des *Litanies de la Vierge*), alors que, cas plus rare, dans la séquence en *la* majeur qui correspond au verset « Auditui meo » dans le *Miserere* (mes. 301-324), seuls deux dièses figurent à la clé.