

*Patrimoine
Musical
Français*

ÉDITION CRITIQUE

Henry Du Mont

MOTETS À DEUX VOIX (1668)

monumentales
II. 3. 2

Cmbv
éditions

*Patrimoine
Musical
Français*

Henry Du Mont

MOTETS À DEUX VOIX (1668)

Édition de Nathalie Berton-Blivet

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

Son Pôle de recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS, Université François-Rabelais de Tours,
Ministère de la Culture et de la Communication)

CMBV_071

© 2016 – Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CMBV 071 – ISMN 979-0-707034-71-2
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : juillet 2016

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F - 78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
editions@cmbv.com
www.cmbv.fr

Mission nationale de valorisation
du patrimoine musical français
des XVII^e et XVIII^e siècles

TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	V
Sources musicales imprimées	V
Sources musicales manuscrites	XII
Les effectifs	XIX
Les textes mis en musique	XXIII
Principes d'édition	XXVIII
INTRODUCTION (English translation)	XXXIII
Printed musical sources	XXXIII
Manuscript musical sources	XL
Musical forces involved	XLVI
The texts set to music	LI
Editorial principles	LVI
TEXTES & TRADUCTIONS/ <i>TEXTS & TRANSLATIONS</i>	LXI
FAC-SIMILÉS/ <i>FACSIMILES</i>	LXXXV
MOTETS À DEUX VOIX, 1668	
I. <i>Peccator ubi es</i>	3
II. <i>Miserere mei, Domine</i>	7
III. <i>Quare tristis es</i>	12
IV. <i>O gloriosa Mariæ viscera</i>	17
V. <i>Dic mihi, o bone Jesu</i>	20
VI. <i>O salutaris hostia</i>	25
VII. <i>Ego enim accepi</i>	28
VIII. <i>Te timeo Judex terribilis</i>	35
IX. <i>Memorare, o piissima Virgo Maria</i>	39
X. <i>Tota pulchra es Maria</i>	44

XI.	<i>Quis mihi det Domine</i>	48
XII.	<i>Quam pulchra es</i>	53
XIII.	<i>Paratum cor meum</i>	59
XIV.	<i>In lectulo meo</i>	65
XV.	<i>Gloriosissima Maria</i>	70
XVI.	<i>Ave verum corpus</i>	74
XVII.	<i>Domine in virtute tua lætabitur Rex</i>	79
XVIII.	<i>Non amo te, perfide munde</i>	85
	Annexe: XVIII bis. <i>Non amo te, perfide munde</i> (transposé en si bémol/ in B flat) : p. 88	
XIX.	<i>O dulcedo amoris</i>	91
XX.	<i>Benedicam Dominum</i>	97
XXI.	<i>Dignare Domine</i>	104
XXII.	<i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	107
XXIII.	<i>Veni creator Spiritus</i>	110
XXIV.	<i>Iste confessor</i>	115
XXV.	<i>Symphonia</i>	118
XXVI.	<i>Cæcilia, famula tua</i>	120
XXVII.	<i>Allemande</i>	123
XXVIII.	<i>Panis Angelicus I</i>	124
XXIX.	<i>Panis Angelicus II</i>	125
XXX.	<i>O fideles</i>	126
XXXI.	<i>Domine, non secundum peccata nostra</i>	128
XXXII.	<i>O æterne misericors Deus</i>	130
	Annexe: XXXII bis. <i>Récit de l'éternité</i> (Paris, C. Ballard, ca 1678-1683) : p. 134	
XXXIII.	<i>Allemande en tablature d'orgue</i>	138
NOTES CRITIQUES/ CRITICAL COMMENTARY.....		139

Introduction

Les *Motets à deux voix avec la basse continue*, imprimés par Robert Ballard en 1668, constituent le deuxième livre de motets publié par Henry Du Mont. Le premier, les *Cantica sacra*¹, avait paru en 1652 et rassemblait probablement des œuvres composées depuis l'arrivée du compositeur en France, au début des années 1640, mais aussi certaines pièces antérieures². Avec les *Motets à deux voix* de 1668, les premiers qu'il publie depuis sa nomination en tant que sous-maître de la Chapelle du roi (1663), Du Mont est le premier compositeur à faire imprimer en France des motets à voix seule et en partition. En cela, il se conforme aux usages italiens, comme le souligne Sébastien de Brossard dans son *Catalogue*:

« Cet ouvrage est dédié au roy. Outre les motets à deux voix, il y en a cinq à voix seule, qu'on trouvera imprimez en partition (à la manière des Italiens modernes) à la fin de la basse continue et tout cela d'excellentes pièces. »³

Les sources des *Motets à deux voix* se répartissent entre sources imprimées et sources manuscrites. Aux côtés de l'édition du recueil sortie des presses de Ballard en 1668 figurent une édition non datée mais plus tardive du motet *O aeterna misericors Deus* ainsi que deux éditions du motet *Cæcilia, famula tua*, la première réalisée en 1657 et la seconde – en réalité la troisième de cette pièce – parue aux alentours de 1678. La Bibliothèque nationale de France conserve un manuscrit établi par l'atelier Philidor qui transmet la mise en partition de la quasi totalité du recueil ainsi qu'un manuscrit, provenant du cabinet de musique de Sébastien de Brossard, rassemblant, parmi d'autres pièces, la mise en partition de six des motets de 1668. La bibliothèque d'Uppsala conserve pour sa part un ensemble de sources pour six des *Motets à deux voix*. Il s'agit, pour chacun d'entre eux, d'une mise en partition sous forme de tablature, complétée par les parties séparées destinées aux exécutions musicales.

SOURCES MUSICALES IMPRIMÉES

L'édition Ballard des *Motets à deux voix* de 1668

Le recueil imprimé par Robert Ballard en 1668 constitue la source de référence de ces motets et la source principale de notre édition.

MOTETS/ A DEVX VOIX,/ AVEC/ LA BASSE-CONTINVE./ De M^r H. DV MONT, Abbé de Silly,/ & Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy./ ALTVS, vel SVPERIVS. [TENOR, vel CANTVS; BASSVS-CONTINVVVS]
Paris, Robert Ballard, 1668

1. Henry Du Mont, *Cantica sacra II. III. IV. cum vocibus, tum instrumentis modulata*, Paris, Robert Ballard, 1652; éd. Jean Lionnet, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (coll. « Monumentales »; II.3.1), 1996; éd. revue et augmentée par Jean-Yves Hameline et Thomas Leconte, *ibid.*, 2008.
2. Voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684). Maistre et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2011, p. 224.
3. Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du S.^r Sébastien de Brossard [...]*, F-Pn/ Rés Vm⁸ 20, p.128-129. Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550059643> [consulté le 15-06-2016]. Avant cette publication de Du Mont, Constantijn Huygens avait fait paraître dans ses *Pathodia sacra* (1647) des pièces en latin à voix seule et basse continue. Elles s'apparentent cependant à des airs et Ballard les publia d'ailleurs en utilisant les polices de caractères qu'il employait pour les recueils d'airs. Voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2003, vol. II, p. 381-382, 1647-C.

RISM A.I/ D 3704; Guillo, Ballard⁴/ 1668-H; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé*⁵/ MI.recueil.28.

3 parties séparées (245 x 180 mm) :

- « ALTUS, *vel* SVPERIVS », [III]-34 f.; sig. A-G⁴, I².
- « TENOR, *vel* CANTVS », [III]-26 f.; sig. A-F⁴, G².
- « BASSVS-CONTINVS », [III]-37 f.; sig. A-J⁴, K.

Les 3 f. liminaires au début de chaque partie séparée ne sont pas signés.

Exemplaires conservés :

F-Pa/ M 860 (9)

Incomplet : *Tenor vel cantus* seul.

Sur la p. de titre la cote est erronée : M 860 (8) au lieu de M 860 (9).

F-Pa/ M 861

Incomplet : *Tenor vel cantus* seul.

Le numéro du f. 4 a été gratté.

F-Pc/ D 3620 (1)

Incomplet : *Altus vel superius* seul.

Page de titre : « Pour les Capucins de Mortagne ».

F-Pn/ Rés. Vm¹ 96 (1-3)

Exemplaire complet.

Collection Sébastien de Brossard, n° 314⁶.

Altus vel superius : quelques annotations manuscrites.

F-Psg/ Rés. Vm 15

Exemplaire complet.

Altus vel superius relié avec les *Cantica sacra* (Paris, Robert Ballard, 1652) ; la page de titre de chacune des parties séparées de cette publication porte l'ex-libris de la bibliothèque Sainte-Geneviève (1753).

GB-Lcm/ C 20 1-3

Exemplaire complet.

Composition des parties séparées

Les *Motets à deux voix* de 1668 étant le premier recueil publié par Du Mont depuis sa nomination en tant que sous-maître de la Chapelle du roi, c'est à Louis XIV que le compositeur dédie son ouvrage :

« AU ROY./ SIRE,

Je ne sçay si j'ay failly, mais je confesse à Votre Majesté que, tout comblé que je suis de ses bienfaits, je n'ay point encore osé luy donner des marques de ma très-humble reconnoissance. J'ay toujours cru qu'il n'y en peut avoir de la part d'un sujet envers son souverain & que, quand il en auroit, ce ne seroit pas entre le plus grand roy du monde & un foible sujet, tel que je suis. Ainsi, je ne prétens, SIRE, que de mettre mon ouvrage aux pieds de Votre Majesté, comme une restitution & non pas comme un présent, puis qu'il est vray que mes veilles ont, par beaucoup de titres, le bonheur de luy appartenir. Daignez, SIRE, les animer pour l'avenir, en recevant favorablement ce qu'elles ont déjà produit par le passé, dans le seul but de vous plaire. C'est vostre bien que je vous présente, puis que vous estes mon roy & mon bienfacteur, & que je suis,
SIRE,/ De Votre Majesté,/ Très-humble, très-obéissant,/ & très-fidèle serviteur/ & sujet./ H. DU MONT. »

Bien que chaque volume rassemble les parties destinées à la tessiture vocale – et sa transposition – indiquées sur la page de titre, il arrive que ce ne soit pas le cas. Le tableau ci-dessous récapitule donc, pour chaque partie séparée, les tessitures qu'elle renferme effectivement.

4. Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard*, *op. cit.*, vol. II.

5. Nathalie Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé en France (1647-1789)*, Paris, Société française de Musicologie, 2011.

6. Voir Sébastien de Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 128-129. Voir également *La collection Sébastien de Brossard, 1655-1730 : catalogue*, éd. Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 197.

Sauf indication contraire figurant entre parenthèses après la pagination, la partie contenue dans chaque volume est conforme à celle annoncée par le titre de chaque partie séparée⁷.

Nous reprenons pour désigner les voix la terminologie employée par Du Mont :

S	<i>Superius</i>	C	<i>Cantus</i>	A	<i>Altus</i>
CT	<i>Contratenor</i>	T	<i>Tenor</i>	B	<i>Bassus</i>

La mention « d » désigne des dessus instrumentaux et « bvl » une basse d'archet.

	<i>Altus, vel Superius</i>	<i>Tenor, vel Cantus</i>	<i>Bassus-continuus</i>	Tonalité
[Titre]	f. [i]	f. [i]	f. [i]	
[f. blanc]	f. [r']	f. [r']	f. [r']	
[Épître dédicatoire] « Au Roy »	f. [ii]	f. [ii]	f. [ii]	
I. <i>Peccator ubi es</i>	f. [ii ^r]-[iii]	f. [ii ^r]-[iii]	f. [ii ^r]-[iii]	ré m
II. <i>Miserere mei, Domine</i>	f. [iii ^r]-1	f. [iii ^r]-1	f. [iii ^r]-1	ré m
III. <i>Quare tristis es</i>	f. 1 ^v -2 (CT vel S)	f. 1 ^v -2	f. 1 ^v -2	ré m
IV. <i>O gloriosa Mariæ viscera</i>	f. 2 ^v -3	f. 2 ^v -3	f. 2 ^v -3	ré m
V. <i>Dic mihi, o bone Jesu</i>	f. 3 ^v -4	f. 3 ^v -4	f. 3 ^v -4	sol m
VI. <i>O salutaris hostia</i>	f. 4 ^v -5 (S vel A)	f. 4 ^v -5 (C vel T)	f. 4 ^v -5	sol m
VII. <i>Ego enim accepi</i>	f. 5 ^v -6 ^v	f. 5 ^v -6	f. 5 ^v -6	sol m
VIII. <i>Te timeo Judex terribilis</i>	f. 7 (T vel C)	f. 6 ^v -7 (B)	f. 6 ^v -7	sol m
IX. <i>Memorare, o piissima Virgo Maria</i>	f. 7 ^v -8 (S vel T)	f. 7 ^v -8 (B)	f. 7 ^v , 8 ^v ; f. 8, 9 (bc ; d ad libitum)	sol m
X. <i>Tota pulchra es Maria</i>	f. 8 ^v -9 (S vel T)	f. 8 ^v -9 (S vel T)	f. 9 ^v -10	sol M
XI. <i>Quis mihi det Domine</i>	f. 9 ^v -10 (S vel A)	f. 9 ^v -10 (C vel T)	f. 10 ^v -11	sol M
XII. <i>Quam pulchra es</i>	f. 10 ^v -11 (S vel A)	f. 10 ^v -11 (C vel T)	f. 11 ^v -12	sol M
XIII. <i>Paratum cor meum</i>	f. 11 ^v -12 (1 ^{us} S vel A)	f. 11 ^v -12 (2 ^{us} S vel A)	f. 12 ^v -13	ut M
XIV. <i>In lectulo meo</i>	f. 12 ^v -13 (S vel A)	f. 12 ^v -13 (B)	f. 13 ^v -14	ut M
XV. <i>Gloriosissima Maria</i>	f. 13 ^v -14 ^v (S vel A)	f. 13 ^v -14 (S vel A)	f. 14 ^v -15	ut M
XVI. <i>Ave verum corpus</i>	f. 14 ^v -15 (S vel A)	f. 14 ^v -15 (B)	f. 15 ^v -16	ut M
XVII. <i>Domine in virtute tua letabitur Rex</i>	f. 15 ^v -16 (S vel A)	f. 15 ^v -16 (C vel T)	f. 16 ^v -17	ut M
XVIII. <i>Non amo te, perfide munde</i>	f. 16 ^v -17 (S vel CT)	f. 16 ^v -17 (C vel T)	f. 17 ^v (bc) ; f. 18 (bvl)	fa M
XIX. <i>O dulcedo amoris</i>	f. 17 ^v -18	f. 17 ^v -18	f. 18 ^v , 19 ^v (bc) ; f. 19, 20 (d ad libitum)	fa M
XX. <i>Benedicam Dominum</i>	f. 18 ^v -19 ^v (S vel A)	f. 18 ^v -19 ^v (S vel CT)	f. 20 ^v , 21 ^v (bc) ; f. 21, 22 (d ad libitum)	sol m
XXI. <i>Dignare Domine</i>	f. 20 (S vel A)	f. 20 (C vel T)	f. 22 ^v -23	sol m
XXII. <i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	f. 20 ^v -21 (S vel A)	f. 20 ^v -21 (S vel T)	f. 23 ^v -24	sol m
XXIII. <i>Veni creator Spiritus</i>	f. 21 ^v -22 (S vel A)	f. 21 ^v -22 (C vel T)	f. 24 ^v -25	sol M
XXIV. <i>Iste confessor</i>	f. 22 ^v -23 (S vel A)	f. 22 ^v -23 (C vel T)	f. 25 ^v	sol m
XXV. <i>Symphonia</i>	f. 23 ^v -24 (d)	f. 23 ^v -24 (d)	f. 26	sol m
XXVI. <i>Cæcilia, famula tua</i>	f. 24 ^v (C)	f. 24 ^v (B)	f. 26 ^v (bc) ; f. 27 (d ad libitum)	ut M
XXVII. <i>Allemande</i>	f. 25 (d)	f. 25 (d)	f. 26 ^v	sol m
XXVIII. <i>Paris Angelicus I</i>	f. 25 ^v (S vel T/bc) ⁸	f. 25 ^v (d ad libitum)	f. 27 ^v (S vel T/bc) ⁹	la m

7. On trouvera une étude plus spécifique des effectifs ci-dessous, p. XIX-XXIII.

8. La partie vocale et la bc sont présentées en partition.

9. *Idem*.

XXIX. <i>Panis Angelicus II</i>	f. 26 (S vel A/bc) ¹⁰	f. 26 (d ad libitum)	f. 28 (S vel A/bc) ¹¹	fa M
XXX. <i>O fideles</i>	f. 26 ^v -28 (S vel A/bc) ¹²		f. 28 ^v -30 (S vel A/bc) ¹³	fa M
XXXI. <i>Domine, non secundum</i>	f. 28 ^v -30 (C vel T) ¹⁴		f. 30 ^v -32 (C vel T) ¹⁵	sol m
XXXII. <i>O eterne misericors Deus</i>	f. 30 ^v -34 (C vel T) ¹⁶		f. 32 ^v -36 (C vel T) ¹⁷	ré m
XXXIII. <i>Allemande en tablature d'orgue</i>			f. 36 ^v -37 (orgue)	la m
<i>Index</i>	f. 34 ^v	f. 26 ^v	f. 37 ^v	

Structure du recueil

Le recueil peut être divisé en trois sections à l'intérieur desquelles les pièces sont réunies selon leur type d'effectif¹⁸, en présentant d'abord les motets à deux voix puis ceux à voix seule, mais aussi, de manière plus ou moins stricte, en fonction de leurs tonalités, qui se succèdent selon le cycle des quintes.

La première section (pièces n^{os} I-XIX) rassemble neuf motets sur des poésies néo-latines (n^{os} I, III-V, VIII-X, XV, XVIII)¹⁹ mais aussi deux œuvres reprenant des fragments de textes des Pères de l'Église (n^{os} XI, XIX), trois centons constitués à partir d'extraits de psaumes (n^o II, Ps. 30, 29 et 60) ou du *Cantique des cantiques* (n^{os} XII et XIV), aux côtés desquels figurent deux motets sur des psaumes (n^{os} XIII et XVII), un fragment d'hymne (*O salutaris hostia*), une prose (*Ave verum corpus*) et un trait (*Domine, non secundum peccata nostra*).

La seconde section (pièces n^{os} XX-XXVII) contient uniquement des motets construits sur des textes liturgiques, hymnes (n^{os} XXI, XXIII et XXIV), psaumes (n^{os} XX et XXII), antienne (n^o XXVI) ainsi que deux pièces instrumentales en trio (n^{os} XXV et XXVII). Au regard des tonalités, il est possible de se demander si Ballard ne s'est pas trompé en insérant l'antienne *Cæcilia, famula tua* (n^o XXVI) avant l'*Allemande* (n^o XXVII), ce cycle devant logiquement se terminer en *ut*. Il est cependant possible d'expliquer cet emplacement en considérant le fait que ce motet est le seul qui ne présente pas d'effectif alternatif et qu'il aurait, pour cette raison, été placé à la fin de cette section où chaque groupe de motets serait donc ponctué par un trio instrumental. En ce cas, la logique de l'ordonnancement tonal serait conservée.

Enfin, la dernière section rassemble des motets à voix seule et est distinguée en tant que telle dans l'*Index* (cf. FAC-SIMILÉS, p. LXXXVI-LXXXVII). La nature des textes est cette fois-ci diverse puisqu'on relève deux *Panis Angelicus* (fragment d'hymne, n^{os} XXVIII et XXIX), un trait (n^o XXXI), deux poésies néo-latines (n^{os} XXX et XXXII) et, pour conclure le recueil, l'*Allemande en tablature d'orgue* (n^o XXXIII). Pour cette section, le seul critère de classement semble donc être l'effectif vocal.

Le premier motet, *Peccator ubi es*, a été ajouté en cours de composition typographique du recueil. Son insertion au verso de l'épître au roi et sur un feuillet non paginé²⁰, précédant le f. 1, mais aussi le fait que le motet ne soit pas signalé

10-17. *Idem*.

18. Pour plus de détails, voir ci-après, p. XVIII-XXI.

19. Pour l'étude des textes mis en musique, voir ci-après, p. XXIII-XXVIII.

20. L'absence de signature des folios liminaires ne permet pas de prendre en considération cette spécificité éditoriale pour confirmer ce que nous avançons.

dans l'*Index* le montrent²¹. Toutefois, on remarque que dans deux des exemplaires recensés²², le motet figure dans l'*Index* sous forme d'ajout manuscrit par la même main, ce qui pourrait induire que ces ajouts ont été réalisés sur certains exemplaires dans l'officine de Ballard (cf. FAC-SIMILÉS, p. LXXXVI-LXXXVII).

Enfin, signalons que, contrairement aux *Motets à II, III et IV parties* (1681), ce recueil ne comporte pas d'*Errata*. Rien ne nous permet donc d'affirmer avec certitude que Du Mont en a bien relu les épreuves, mais l'insertion du motet *Peccator ubi es* en cours de préparation de l'édition, peut-être *in extremis* puisque la pièce n'est pas mentionnée dans l'*Index*, pourrait être révélatrice de la supervision de la publication par l'auteur.

Les motets *O æterne misericors Deus* et *Cæcilia, famula tua*

Aux côtés de l'édition du recueil réalisée par Ballard en 1668, on relève une publication non datée du motet *O æterne misericors Deus*, dont le seul exemplaire connu est conservé en Allemagne dans la collection des comtes de Schönborn-Wiesentheid, et une édition antérieure à 1668 de l'antienne *Cæcilia, famula tua*, parue au sein des *Meslanges* du compositeur (1657)²³ et rééditée concomitamment à cette dernière aux alentours de 1678.

Le motet O æterne misericors Deus, ou « Récit de l'éternité »

Ce motet (n° XXXII) présente un cas particulier puisqu'il connut deux éditions et un remaniement, qui transmettent des versions variées de l'œuvre. La première édition est celle qui parut en 1668 au sein des *Motets à deux voix*, la seconde, décrite ci-dessous, est une édition séparée, sous le titre de « Récit de l'éternité », annoncée dans la seconde édition des *Meslanges* du compositeur (1678)²⁴. Le remaniement, qui figure au sein des *Motets pour la Chapelle du roy* (1686), propose une version développée sous forme de motet à grand chœur, et donc non présentée dans notre édition²⁵. Ces trois états de l'œuvre attestent du succès qu'elle connut.

RECIT/ DE L'ETERNITÉ.

Paris, Christophe Ballard, [ca 1678-1683], 8 p.

RISM A.I/ D 3711; Guillo, Ballard/ c.1678-C; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé*/ MI. 311.

Exemplaire unique : D-WD/ Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid.

Édition non datée et sans page de titre²⁶, dont l'unique exemplaire localisé est conservé dans la bibliothèque musicale des comtes von Schönborn-Wiesentheid.

L'équipe du *Répertoire international des sources musicales* (RISM), s'appuyant sur une mention manuscrite figurant sur la page de garde (« Récit de l'éternité/ Composé par Mons. H. Dumont/ Paris 1699 ») et sur une autre figurant entre le titre et le premier système musical (« [illisible] ce 7. 7^{bre}. Paris. 1699 »), a daté

21. Pour le confort des musiciens et pour leur éviter des tournes, Ballard avait prévu de faire figurer les motets en vis-à-vis, chaque nouvelle pièce commençant, dans la mesure du possible, sur une page de gauche. Ceci explique pourquoi le *Miserere mei, Domine* débute en vis-à-vis du f. 1, au verso de la dernière page du *Peccator ubi es*. Il ne s'agit donc pas là d'un indice suggérant que cette pièce aurait elle aussi été intégrée *a posteriori*; seul le premier motet est dans ce cas. Bien que la mise en partition des motets nous oblige à excéder deux pages par pièce, nous respectons dans notre édition le choix éminemment pratique de Ballard d'éviter autant que faire se peut les tournes en choisissant, selon les cas, de débiter chaque motet sur une page paire ou impaire.

22. F-Pn/ Rés. Vm¹ 96 et F-Psg/ Rés. Vm 15.

23. Paris, Robert Ballard, 1657; rééd. Paris, Christophe Ballard, ca 1678.

24. Voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard*, *op. cit.*, vol. II, p. 752-753, c.1678-C.

25. Pour la comparaison de la version à voix seule et de celle à grand chœur, voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont*, *op. cit.*, p. 375-377.

26. Le titre, précédé d'une frise, figure en haut de la p. 1.

cette édition de 1699. Il nous semble, en accord avec Laurent Guillo, qu'il ne s'agit pas de la mention de la date de publication mais plutôt de celle de l'acquisition de la partition²⁷. L. Guillo estime, et nous le suivons dans ses conclusions, que le *Récit de l'éternité* parut entre 1678 (réédition des *Meslanges* de Du Mont) et 1683²⁸. Pour avancer cette datation, il s'appuie sur un extrait de la préface de cette seconde édition :

« Enfin, j'ay mis pour finir un motet ou Récit de l'éternité à une voix, avec la basse continue, que les plus illustres de Paris, c'est-à-dire, ceux qui font profession de chanter par excellence, honorent bien souvent de leur voix. Je l'ay depuis augmenté et adjousté une basse à chanter, afin, mon cher lecteur, que vous trouviez en cette pièce la mesme satisfaction que possible vous pourrez rencontrer dans tout le reste de mon livre [...] »

Le motet ne figurant pas dans le seul exemplaire répertorié de l'édition de 1678 des *Meslanges*, L. Guillo considère que cet extrait de la préface pourrait indiquer que le *Récit de l'éternité* se vendait en même temps que les *Meslanges*, sans avoir toutefois été intégré au recueil. La datation qu'il propose suppose que ce motet aurait paru aux environs de la réimpression des *Meslanges*, réalisée après 1678 et avant 1683.

La version du motet transmise sous le titre de *Récit de l'éternité* diffère en plusieurs endroits de celle de 1668 : nous la proposons intégralement en Annexe à la présente édition²⁹.

Ce même extrait de la préface suggère l'existence d'une troisième version du motet, avec une partie de « basse à chanter » ajoutée. Elle n'a cependant pas encore été localisée.

Le motet Cæcilia, famula tua

Avant de figurer dans les *Motets à deux voix* (n° XXVI), ce motet a été publié en 1657 parmi les pièces latines des *Meslanges* du compositeur³⁰ ; il sera aussi repris dans la réédition de ce recueil, parue aux alentours de 1678³¹. Les *Meslanges* ont été complétés en 1661 par une *Troisième partie adjoustée* qui contient notamment une seconde partie de basse continue des motets, ce qui permet au clavier et à la basse d'archet de posséder chacune leur propre partie séparée. L'édition de 1668 est donc la seconde du motet *Cæcilia, famula tua*.

- Première édition, dans les *Meslanges* :

ANTIENNE DE SAINTE CECILE./ *A deux voix. Pour une Basse, & un Bas-Dessus, / avec un Dessus de Viole, si l'on veut.*

dans

Henry Du Mont

Meslanges à II, III, IV et V parties avec la basse continue

Paris, Robert Ballard, 1657

27. L. Guillo remarque que la plupart des éditions des Ballard présentes dans la collection des comtes de Schönborn-Wiesentheid ont été achetées à Paris en 1699 (*op. cit.*, vol. II, p. 753).

28. Voir Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard*, *op. cit.*, vol. II, p. 752-753, c.1678-C.

29. Cf. p. 88-90.

30. Paris, Robert Ballard, 1657.

31. Paris, Christophe Ballard, 1678. Pour une description complète des deux éditions des *Meslanges* de Du Mont et de la *Troisième partie adjoustée*, se reporter à Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard*, *op. cit.*, vol. II, p. 488-490 (1657-G), p. 553-554 (1661-K), p. 750-752 (c.1678-A et c.1678-B) ; et N. Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé en France (1647-1789)*, *op. cit.*, p. 1079-1086 (MI.recueil.26). Nous ne faisons figurer ici que les éléments essentiels pour la description de cette source du motet *Cæcilia, famula tua* ; les *Meslanges* donneront lieu à une édition spécifique aux Éditions du Centre de musique baroque de Versailles dans le cadre de l'édition monumentale consacrée aux œuvres du compositeur.

RISM A.I/ D 3701 (DD 3701); Guillo, Ballard/ 1657-G; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé/* MI.recueil.26.

Le motet figure dans 4 des 6 parties séparées que comprend le recueil: *Dessus*, f. 29 (dessus vocal); *Basse*, f. 27^v (basse vocale) et f. 28 (basse de viole); *Dessus de viole ou bas-dessus*, f. 30 (dessus de viole), *Basse continue*, f. 31.

Le titre du motet varie d'une partie séparée à l'autre; celui que nous utilisons pour notre édition, plus complet, provient de la partie de *Basse continue*.

- Première édition, dans la *Troisième partie adjoustée aux Meslanges*:

ANTIENNE DE SAINTE CECILE./ *A deux voix. Pour une Basse, & un Bas-Dessus, / avec un Dessus de Viole, si l'on veut.*

dans

Troisième partie adjoustée aux préludes des Meslanges de Henry Du Mont
Paris, Robert Ballard, 1661

RISM A.I/ D 3702; Guillo, Ballard/ 1661-K; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé/* MI.recueil.26.

Ce volume contient, p. 33, la partie de basse continue du motet *Cæcilia, famula tua*, sans variante par rapport à l'édition de 1657.

- Troisième édition, dans la réédition des *Meslanges*:

ANTIENNE DE S^{te} CECILE./ *A DEUX VOIX. / Pour une Basse, & un Bas-Dessus, avec un Dessus de Viole, / si l'on veut.*

dans

Henry Du Mont

Meslanges à II, III, IV et V parties avec la basse continue

Paris, Robert Ballard, 1657 [*i.e.* Christophe Ballard, *ca* 1678]

RISM A.I/ D 3701 (DD 3701); Guillo, Ballard/ c.1678-A; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé/* MI.recueil.26.

Cette édition, qui porte toujours la date de 1657 et signale Robert Ballard comme éditeur, est en fait une recomposition typographique quasiment à l'identique – certaines parties reproduisent d'ailleurs la mise en page³² –, réalisée par Christophe Ballard vers 1678. Elle ne présente aucune variante par rapport à la précédente édition.

Le motet figure dans 4 des 6 parties séparées que comprend le recueil: *Dessus*, f. 27^v (dessus vocal); *Basse*, f. 27^v (basse vocale) et f. 28 (basse de viole); *Dessus de viole ou bas-dessus*, f. 28^v (dessus de viole), *Basse continue*, f. 26 [*sic* pour 29].

Le titre du motet varie d'une partie séparée à l'autre; celui que nous utilisons pour notre édition, plus complet, provient de la partie de *Basse continue*.

- Troisième édition, dans la réédition de la *Troisième partie adjoustée aux Meslanges*:

ANTIENNE DE SAINTE CECILE./ *A deux voix. Pour une Basse, & un Bas-Dessus, / avec un Dessus de Viole, si l'on veut.*

dans

Troisième partie adjoustée aux préludes des Meslanges de Henry Du Mont

Paris, Robert Ballard, 1661 [*i.e.* Christophe Ballard, *ca* 1678]

RISM A.I/ D 3702; Guillo, Ballard/ c.1678-B; Berton-Blivet, *Catalogue du motet imprimé/* MI.recueil.26.

Cette édition porte toujours la date de 1661 mais elle a été réalisée par Christophe Ballard en même temps que la seconde édition des autres parties des *Meslanges*. Elle respecte la mise en page de l'édition de 1661 avec laquelle elle ne présente pas de variantes.

La partie de basse continue du motet *Cæcilia, famula tua* figure, comme dans l'édition de 1661, p. 33.

32. Volumes de *Dessus de viole ou Bas-dessus* et de *Basse*.

La deuxième édition de ce motet – celle de 1668 que nous publions dans le présent volume – ne présente aucune différence significative par rapport à ces deux publications au sein des *Meslanges*. Elle a été réalisée d’après la première édition (1657), dont elle respecte la mise en page. Les rares variantes entre ces sources apparaissent dans les NOTES CRITIQUES.

SOURCES MUSICALES MANUSCRITES

Comparativement aux motets du compositeur publiés en 1681³³, peu de sources manuscrites de ces pièces sont conservées ; de ce point de vue, le rayonnement des *Motets à deux voix* est comparable à celui des *Cantica sacra*. Peut-être est-ce dû au fait qu’en 1668 Du Mont est depuis peu sous-maître de la Chapelle du roi et qu’il ne jouit pas alors de la même célébrité qu’à la fin de sa carrière ?

On dispose d’une mise en partition par l’atelier Philidor de l’ensemble du recueil, destinée aux collections royales et conservée au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn [Mss.]), d’une copie partielle, également en partition, par Sébastien de Brossard, aujourd’hui au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn), ainsi que d’un ensemble intéressant de six motets (tablatures et parties séparées), copiés par Gustav Düben entre 1680 et 1684 et conservés à la bibliothèque de l’Université d’Uppsala (S-Uu).

Les sources manuscrites conservées à la Bibliothèque nationale de France

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899

MOTETS/ à deux voix/ DE MR DUMONT/ M.^e de Musique de la Chapelle/ DU ROY/ Recueillis par Philidor L’aisné/ En 1690.

Ms., copie de l’atelier Philidor, 1690, 440 x 290 mm, [IV]-90 p.

Contient (sauf mention entre crochets, les titres sont ceux qui apparaissent dans le manuscrit, au départ de la musique) :

- f. de garde
- p. [I] [titre]
- p. [II] [blanc]
- p. [III] Table
- p. [IV] [blanc]
- p. 1-4 *Peccator*
- p. 5-8 *Miserere mei Domine*
- p. 8-11 *Quare tristis es*
- p. 11-13 *O gloriosa*
- p. 13-16 *Dic mihi*
- p. 16-18 *O salutaris*
- p. 18-22 *Ego enim*
- p. 22-24 *Te timeo*
- p. 24-27 *Memorare*
- p. 28-30 *Toia pulchra*
- p. 31-34 *Quis mihi det*
- p. 34-38 *Quam pulchra es*
- p. 38-41 *Paratum*
- p. 42-44 *In lectulo meo*
- p. 47-50 *Gloriosissima*
- p. 50-52 [*Ave verum corpus*]
- p. 53-57 *Domine in virtute tua*
- p. 57-59 *Non amo te*
- p. 60-63 *O dulcedo*

33. Voir Henry Du Mont, *Motets à II, III et IV parties (1681)*, éd. Laurence Decobert, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (coll. « Monumentales » ; III. 2. 3), 2008.

- p. 64-68 *Benedicam D[omi]num*
- p. 69-70 *Dignare*
- p. 71-73 *Quemadmodum*
- p. 73-76 *Veni creator*
- p. 76-77 *Qui pius [i.e. Iste confessor]*
- p. 78-79 *Symphonie*
- p. 80-81 *Cecilia*
- p. 81-82 *Symphonie [i.e. Allemande]*
- p. 82 *Panis angelicus*
- p. 83 *[Panis Angelicus II]*
- p. 83-85 *O fideles*
- p. 85-87 *Domine non secundum*
- p. 87-89, 99 *O Eterne*
- 1 f. réglé, sans notation musicale
- f. de garde

Au dos: «MOTET/ A/ DEUX/ VOIX».

En haut de la p. 1: «Motets de M.^rDumont».

Au titre courant: «Motets De/ M.^rDumont», sauf p. 2-3: «Motets De/ Motets de M.^rDumont».

Erreurs de pagination: 1-42, 45-46, 43-44, 47-89, 99. Le déroulement linéaire du recueil et des motets ne souffre, en dépit de la pagination, d'aucune incohérence, notamment *In lectulo meo* qui débute p. 42 et se poursuit p. 45, suivant la pagination que nous venons d'indiquer. Ceci indique que le volume a été paginé avant d'être relié et que les cahiers étaient alors mal organisés. Le relieur, la personne chargée de préparer le volume avant la reliure, ou encore le copiste qui a relu et corrigé le recueil (cf. ci-dessous), a rectifié l'organisation défectueuse, sans toutefois corriger la pagination. On ne peut que s'interroger sur la musique que devaient renfermer les p. 90-98 aujourd'hui disparues.

Si André Danican Philidor a «recueilli» ces motets, la copie en est due au copiste Ph13, selon le classement proposé par Laurence Decobert³⁴.

Quatre pièces ne sont pas signalées dans la table: l'*Ave verum corpus* (n°XVI), le second *Panis Angelicus* (n°XXIX) – probablement en raison du fait que le copiste a oublié d'indiquer le titre de ces motets au départ de la musique – et les deux symphonies en trio, dont la seconde n'est pas intitulée *Allemande*, contrairement à l'édition Ballard. Enfin, l'*Allemande en tablature d'orgue* (n°XXXIII) n'a pas été copiée.

Ce manuscrit en partition, réalisé à partir de l'édition Ballard pour les collections royales, a été l'objet de relectures et de corrections, à deux moments différents. On relève tout d'abord des surcharges correctives, dans la même encre que celle utilisée pour la copie de l'ensemble du recueil. Elles révèlent le copiste à l'œuvre qui se rend compte de son erreur et la corrige.

On note également l'ajout, postérieur à la copie, de chiffres dans une encre plus claire (cf. FAC-SIMILÉS, p. XC-XCI). L'indication de la p. 57 pour le motet *Non amo te, perfide munde*, sous la partie de basse en *si* bémol, «faite [*sic* pour «cette»] basse ne fait que pour chanté [*sic*] avecque deux haute contre En b fa si» est également d'une autre encre et d'une autre main.

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899, p. 57,
début du motet *Non amo te, perfide munde*.

34. «La 'Collection Philidor' de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris», *Revue de musicologie*, 93/2 (2007), p. 311.

Ce recueil comporte de nombreuses erreurs de copie et imprécisions, comme par exemple dans le *Quemadmodum desiderat cervus* où les mes. 28 et 29 du premier dessus se superposent, sur la même portée, aux mes. 32-33 :



F-Pn [Mss.] / Ms. lat. 8899, p. 72,
Quemadmodum desiderat cervus, début du 4^e système

On remarque aussi le mauvais placement des paroles sous la musique (cf. FAC-SIMILÉS, p. XCII-XCIII), l'absence de la plupart des ornements³⁵ et le positionnement souvent aléatoire des chiffrages ; destiné à la bibliothèque du roi, ce volume est un manuscrit de conservation qui n'avait pas vocation à servir pour des exécutions.

F-Pn/ Vm¹ 1302

Motets a II. III. Et IV. Parties / Pour voix Et Instruments. De / Monsieur Du Mont.
Ms., copie de Sébastien de Brossard, [1691-1700], [23] f.

Collection Sébastien de Brossard, n° 875. Constitue le tome VII de sa collection de « Partitions des ouvrages de plusieurs auteurs séparés et différents qui ne sont point dans des collections »³⁶.

Sur la p. de titre : « Ouvrages de M^r Du Mont maître de / La musique de la chapelle du feu Roy- / Louis XIV. Abbé de Silly &ca. ».

Ce volume rassemble, sous une reliure moderne, des groupes distincts de motets tirés des diverses publications du compositeur et copiés à des moments différents, comme le suggèrent les légères variations du format de papier utilisé mais aussi le rappel, au départ de chacun de ces groupes de motets, de leur appartenance au tome VII (« Partitions d'auteurs séparés. Tome VII »), suivi du numéro d'ordre dans ce même tome, en chiffres romains, qui précède l'incipit dans le descriptif qui suit :

- Vm¹ 1302 (2), 132 x 207 mm :

- f. [1]-[2v] IX. *O salutaris hostia* [Motets à deux voix de 1668, n° VI]

- Vm¹ 1302 (3), 130 x 212 mm :

- f. [1]-[3] X. *Qui mihi det Domine* [Motets à deux voix de 1668, n° XI]
- f. [3v]-[4v] [réglé, sans notation musicale]

- Vm¹ 1302 (6), 131 x 214 mm :

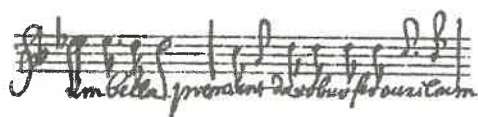
- f. [1]-[4] XIII. *Paratum cor meum* [Motets à deux voix de 1668, n° XIII]
- f. [4]-[6] XIV. *Quemadmodum desiderat cervus* [Motets à deux voix de 1668, n° XXII]
- f. [6v]-[10] XV. *In lectulo meo* [Motets à deux voix de 1668, n° XIV]
- f. [10]-[12v] XVI. *Ave verum corpus* [Motets à deux voix de 1668, n° XVI]

35. Le mauvais placement des paroles tout comme l'absence des ornements étant récurrents, nous ne les avons pas signalés dans les NOTES CRITIQUES.

36. Voir, pour ce tome VII de la collection : Sébastien de Brossard, *Catalogue, op. cit.*, p. 337-338 ; *La collection Sébastien de Brossard, op. cit.*, p. 466.

Bien que ces manuscrits ne soient pas datés, il est possible que Brossard les copia durant ce que Jean Duron appelle la fin de la « période strasbourgeoise » du compositeur-collectionneur ou lorsqu'il arriva à Meaux. Le format de ces partitions correspond en effet à celui qu'il utilisait pour copier ses propres œuvres entre 1691 et 1700³⁷.

Le petit format oblong et la petitesse des portées de ce manuscrit en font une source de conservation et non d'exécution. Ces copies ont été manifestement relues avec attention, comme le démontrent certaines biffures correctives, telle celle qui figure au départ du *O salutaris hostia* (cf. FAC-SIMILÉS, p. XCIV-XCV), ou encore certaines surcharges, également correctives, comme ici au début de la mesure où la blanche a été corrigée en noire :



F-Pn/ Vm¹ 1302 (2), f. [2]

Dans les NOTES CRITIQUES du présent volume, ces surcharges ne sont pas détaillées mais simplement désignées par la mention générique de « surcharge ».

Le manuscrit ne contient en définitive que peu d'erreurs de copie et comporte à l'occasion quelques chiffrages supplémentaires, signalés dans les NOTES CRITIQUES. Il indique aussi, pour certains motets, des ornements que nous avons choisi d'intégrer à notre édition³⁸.

Les sources manuscrites conservées au sein de la collection Düben d'Uppsala

La collection Düben d'Uppsala a été constituée entre 1640 et ca 1726 par quatre musiciens de la famille Düben qui servirent successivement en tant que *Hofkapellmeister* à la cour royale de Suède³⁹. Elle comporte plus de 2300 œuvres manuscrites et 25 imprimés, de plus de 300 compositeurs allemands, italiens, français, polonais, anglais, des pays baltes et suédois. Ces pièces de musique vocale et instrumentale sont les seuls témoignages subsistants de la collection musicale de la cour de Suède, constituée sous les règnes successifs de la reine Christine (1644-1654), de Charles X Gustav (1654-1660), de Charles XI (1660-1697) et de Charles XII (1698-1718). On peut trouver un descriptif sur un site dédié⁴⁰.

Six motets⁴¹ extraits des *Motets à deux voix* sont conservés dans cette collection, sous forme de jeux de parties séparées et/ou de partitions en tablature. Ces copies, qu'il s'agisse des parties séparées ou des tablatures, ont été réalisées par Gustav Düben (1628-1690) ; elles sont de grande qualité et ne comportent que très peu d'erreurs.

37. Voir Jean Duron, *L'œuvre de Sébastien de Brossard. Catalogue thématique*, Paris, Klincksieck ; Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 1995, p. CX-CXIII.

38. Voir p. XXIX les principes d'édition pour les normes de présentation qui permettent de distinguer les apports de ce manuscrit de ce point de vue.

39. Anders Düben (1640-1662), son fils Gustav Düben (1660-1690) et les fils de ce dernier, Gustav (1690-1698) puis Anders (1698-ca 1726), qui donna la collection à l'université d'Uppsala en 1732. La collection Düben est toujours conservée à la bibliothèque de l'Université d'Uppsala.

40. <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> [consulté le 15-06-2016].

41. *Quis mihi det Domine* (n° XI), *Paratum cor meum* (n° XIII), *Domine in virtute tua letabitur Rex* (n° XVII), *O dulcedo amoris* (n° XIX), *Benedicam Dominum* (n° XX), *Quemadmodum desiderat cervus* (n° XXII).

La description bibliographique des manuscrits que nous proposons est issue de la base de données dédiée à cette collection. Les datations ont été réalisées par Jan Olof Rudén qui a comparé les papiers utilisés par Düben avec des courriers officiels datés⁴².

Nous n'avons pas eu accès aux originaux de cette collection et avons travaillé à partir de reproductions photographiques et des informations disponibles en ligne dans le catalogue⁴³.

Tablatures

Les tablatures sont rassemblées dans un manuscrit qui comporte, outre les six motets extraits des *Motets à deux voix*, deux motets tirés des *Cantica sacra* de Du Mont (1652), un motet attribué de manière douteuse à Vincenzo Albrici⁴⁴ et trois pièces de Constantin Christian Dedekind, les trois seules conservées dans ce fonds.

S-Uu/ vmhs 29:8a

[recueil sans titre]

Ms., [1667-1675], [1681-1684], 167 x 215 mm, [24] f.

Contient:

- f. [1 ^v]-[3]	Du Mont	<i>Quis mihi det Domine</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XI]
- f. [3]-[4]	Du Mont	<i>Domine in virtute tua letabitur Rex</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XVII]
- f. [4 ^v]-[6]	Albrici	<i>O quam terribilis</i>	
- f. [6 ^v]-[8]	Du Mont	<i>Benedicam Dominum</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XX]
- f. [8 ^v]-[9]	Du Mont	<i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XXII]
- f. [9 ^v]-[11]	Du Mont	<i>Paratum cor meum</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XIII]
- f. [11 ^v]-[13]	Du Mont	<i>O dulcedo amoris</i>	[<i>Motets à deux voix</i> , 1668, n° XIX]
- f. [13 ^v]-[15]	Du Mont	<i>Vulnerasti cor meum</i> ⁴⁵	
- f. [14 ^v]-[16]	Dedekind	<i>Sei nun wieder zufrieden meine Seele</i>	
- f. [15 ^v]-[16]	Du Mont	<i>Tristitia vestra, alleluia, convertetur</i> ⁴⁶	
- f. [16 ^v]-[17]	Dedekind	<i>Was betrübst du dich meine Seele</i>	
- f. [17 ^v]-[18]	Dedekind	<i>Erwecke dich Herr</i>	
- f. [18 ^v] et [19]	[5 traits séparateurs de portées, aucune notation musicale]		
- f. [19 ^v]-[24 ^v]	[blanc]		

f. 1, indication au crayon, très légère: «Benedicam/ Dominum/ a 3./ Doy Soprano/ e une violona/ di/ H/ Dumont». Ce motet étant le quatrième de ce recueil, il est probable que ce folio ait été utilisé auparavant pour enserrer les parties séparées du *Benedicam Dominum*.

Ce manuscrit pourrait avoir servi à Düben pour réaliser les parties séparées décrites ci-dessous, comme tend à le démontrer le fait que les variantes ou les erreurs qu'il comporte par rapport à l'édition Ballard se retrouvent généralement aussi dans les parties séparées. Cette pratique de Düben est confirmée par le fait que pour le cycle *Membra Jesu nostri* de Buxtehude, la partition en tablature conservée dans la même collection⁴⁷ est autographe et dédicacée par l'auteur à son ami Düben, tandis que les parties séparées sont de la main de ce dernier, qui les a de toute évidence tirées *a posteriori* de cette partition en tablature⁴⁸.

42. Voir Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, Licentiatsavhandling, diss., Uppsala, 1968, consultable en ligne: <http://www.ordommusik.se/duben/> [consulté le 15-06-2016].

43. <http://www2.musik.uu.se/duben/howToSearch> [consulté le 15-06-2016]. Nous tenons à remercier Maria Schildt, du département de musicologie de l'Université d'Uppsala, qui, avec beaucoup de disponibilité et de compétence, a répondu aux diverses questions que nous lui avons posées relatives à la présentation matérielle et à la description de ces manuscrits.

44. Pour une courte synthèse autour des attributions de ce motet, voir le catalogue de la collection Düben: http://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=60&Select_Wnr=39 [consulté le 15-06-2016].

45. Provient des *Cantica sacra* de 1652 (n° II).

46. *Idem* (n° V).

47. S-Uu/ vmhs 050:012.

48. Je tiens à remercier François-Pierre Goy qui m'a aimablement fourni cette information.

Parties séparées

Ces jeux de parties séparées correspondent à la tablature qui les accompagne. Dans le descriptif suivant, le titre que nous indiquons est pris sur la première page de la partie de basse continue, à l'intérieur de laquelle Düben conservait l'ensemble du matériel de chaque motet. Les sources sont décrites dans l'ordre d'apparition des œuvres dans le recueil imprimé de 1668.

S-Uu/ vmhs 29:19

Quis mihi det Domine/ a doi Soprani/ di/ H. D. M.

Ms., [1681-1685]

3 parties séparées; la désignation du compositeur (« di H. D. M. ») a été ajoutée au titre *a posteriori*:

- *Sop: i*, ms., 165 x 209 mm, [2] p.; au départ: « a 2 [blanc] Sop: ».
- *Cantus 2*, ms., 165 x 205 mm, [2] p.; au départ: « a 2 [blanc] Soprani ».
- *Continuo*, ms., 164 x 207 mm, [1] p.; au départ: « â doi Soprani [blanc] di Sig: H. D. M. »; sur la page de droite, en vis-à-vis de cette partie et surmontée de la mention « Continuo », figure une partie de dessus d'une danse—vraisemblablement un menuet—anonyme.

S-Uu/ vmhs 29:17

Paratum Cor meum/ in Echo./ â doi Canti./ H. D.

Ms., [1680-1684]

3 parties séparées; la désignation du compositeur (« H. D. ») a été ajoutée au titre *a posteriori*:

- *Canto i.^{mo}*, ms., 165 x 205 mm, [2] p.; au départ: « a 2 Canti [blanc] Echo. ».
- *Canto 2.^{do}*, ms., 165 x 208 mm, [2] p.; au départ: « â doi Canti [blanc] Echo ».
- *Organo*, ms., 167 x 205 mm, [1] p.

S-Uu/ vmhs 29:10

Domine in virtute tua lætabitur/ Rex et super salutare./ a 2 Soprani/ di/ H. D. M.

Ms., [1678-1685]

4 parties séparées; la désignation du compositeur (« di H. D. M. ») a été ajoutée au titre *a posteriori*:

- *Sop: i*, ms., 165 x 212 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « a 2. Soprani ».
- *Sop: 2.^{do}*, ms., 165 x 212 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « â 2. Soprani ».
- *Continuo*, ms., 160 x 210 mm, [1678-1682], [1] p.; au départ: « â doi Soprani ».
- *Basso Continuo*, ms., 164 x 212 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « a. 2. Soprani ».

La partie de *Basso Continuo*, non chiffrée, est probablement destinée à la basse d'archet.

S-Uu/ vmhs 29:16

O dulcedo amoris./ a 3./ doi Soprani è violino./ H. D.

Ms., [1680-1684]

4 parties séparées; la désignation du compositeur (« H. D. ») a été ajoutée au titre *a posteriori*:

- *Canto i.*, ms., 166 x 210 mm, [2] p.; au départ: « â 3. 2 Canti e Violino. ».
- *Canto 2.^{do}*, ms., 165 x 208 mm, [2] p.; au départ: « â 3. 2 Canti e Violino ».
- *Violino*, ms., 165 x 210 mm, [2] p.; au départ: « â 3. 2 Canti e Violino ».
- *Organo*, ms., 165 x 208 mm, [2] p.; au départ: « â 3. doi Canti e Violino ».

S-Uu/ vmhs 29:8

Benedicam Dominum/ in omni tempore./ a 3./ Doj Soprani è un Violino/ di/ Henryj Dumont.

Ms., [1673-1685]

6 parties séparées:

- *Canto i.*, ms., 166 x 210 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « â 3. doi Canti è un Violino ».
- *Canto 2.^{do}*, ms., 167 x 208 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « â 3. doi Canti è un Violino. ».
- *Violino*, ms., 163 x 211 mm, [1673-1677], [2] p.; au départ: « â 3. doi Canti è un Violino ».
- *Contin[uo]*, ms., 165 x 211 mm, [1681-1685], [1] p.; au départ: « â 3. doi Soprani è une Violino ».
- [*Basso continuo*], ms., 166 x 210 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « â 3. Doi Soprani è Violino ».
- *Violono*, ms., 162 x 210 mm, [1681-1685], [2] p.; au départ: « â 3. doi Canti è un Violino ».

S-Uu/ vmhs 29:18*Quemadmodum Desiderat/ cervus./ â doi Soprani/ H. D.*

Ms., [1680-1684]

3 parties séparées; la désignation du compositeur a été ajoutée au titre *a posteriori*:

- *Canto i.*, ms., 165 x 205 mm, [2] p.; au départ: « a 2 Sop. ».
- *Canto 2.^{do}*, ms., 165 x 207, [2] p.; au départ: « â Doi Canti ».
- *Continuo*, ms., 166 x 206 mm, [1] p.; au départ: « â 2 Canti ».

Les parties séparées de la collection Düben, contrairement aux manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France, ont été de toute évidence établies pour servir à des exécutions. Elles ne présentent que très peu d'ornements⁴⁹ et la partie destinée à la basse continue (*continuo*, *organo*, *basso continuo* selon les cas) est abondamment et précisément chiffrée.

Ces tablatures et parties séparées se caractérisent par leur grande fidélité à l'imprimé mais aussi par le fait qu'elles présentent presque systématiquement des transpositions pour adapter les motets à deux bas-dessus (notés en clés d'ut¹), vraisemblablement les interprètes dont disposait Düben à la cour royale de Suède. En voici le récapitulatif:

Incipit	Tonalité et clés 1668	Tonalité et clés ms. Düben
<i>Quis mihi det Domine</i>	sol M; sol ² , ut ¹	sol M; ut ¹ , ut ¹
<i>Paratum cor meum</i>	ut M; sol ² , sol ²	la M; ut ¹ , ut ¹
<i>Domine in virtute tua</i>	ut M; sol ² , ut ¹	sib M; ut ¹ , ut ¹
<i>O dulcedo amoris</i>	fa M; ut ³ , ut ⁴	ré M; ut ¹ , ut ¹
<i>Benedicam Dominum</i>	sol m; sol ² , sol ²	mi m; ut ¹ , ut ¹
<i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	sol m; sol ² , sol ²	mi m; ut ¹ , ut ¹

Signalons enfin qu'il existe dans la même collection une seconde source en tablature, incomplète cependant, du motet *O dulcedo amoris*. Elle a été copiée par Gustav Düben dans les mêmes années:

S-Uu/ vmhs 86:40a*Dulcedo Amo/ ris. ô amor./ A. T. viol si/ piace*

Ms., [1680-1684]

Tablature incomplète (24 mesures pour la basse continue, 16 pour les voix et 20 pour la partie instrumentale), dans le ton original de *fa*.

Contrairement aux autres tablatures de cet ensemble, Düben mentionne dans le titre l'effectif originel (« A. T. viol si piace »), ce qui confirme le fait qu'il a réalisé ses copies d'après l'édition de 1668. De plus, l'existence de cette tablature incomplète mais dans la tonalité originelle, parallèlement à celle de la tablature transposée mais complète, pourrait indiquer que Düben transposait directement les œuvres lorsqu'il les copiait.

LES EFFECTIFS

Les effectifs vocaux alternatifs

Comme il l'avait fait lors de la publication de ses *Cantica sacra* (1652) et le fera encore en 1681 dans ses *Motets à II, III et IV parties*, Du Mont propose pour la quasi-totalité des *Motets à deux voix* de 1668⁵⁰ des effectifs alternatifs à ceux retenus

49. Seuls quelques ornements, extraits de l'édition Ballard, figurent dans la partie de *Cantus 2.^{do}* du *Quis mihi det Domine*.

50. Seul le motet *Cæcilia, famula tua* fait exception.

pour l'édition, vraisemblablement dans le but de toucher un public aussi vaste que possible. Le tableau ci-dessous les récapitule. Nous y indiquons, pour chaque motet, la tonalité de l'imprimé, la mention des effectifs alternatifs figurant dans l'édition pour chacune des parties suivie, pour les parties vocales, de la clé utilisée et, dans une dernière colonne, des effectifs que l'on peut déduire, dont le premier est systématiquement celui retenu par Du Mont dans son édition.

Nous reprenons pour désigner les voix la terminologie employée par Du Mont :

S	<i>Superius</i>	C	<i>Cantus</i>	A	<i>Altus</i>
CT	<i>Contratenor</i>	T	<i>Tenor</i>	B	<i>Bassus</i>

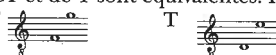
La mention « Bc » désigne la basse continue tandis que « (d) » indique un dessus de violon ou de viole *ad libitum*⁵¹ et « bvl » la basse de violon ou de viole.

Lorsqu'un volume comporte deux parties différentes pour le même motet, ces dernières sont présentées en vis-à-vis. Nous commençons alors notre descriptif par la désignation de la partie figurant sur la page de gauche. Cet élément est séparé de son équivalent pour les pages de droite par un point-virgule.

Incipit	<i>Altus, vel Superius</i>	<i>Tenor, vel Cantus</i>	<i>Bassus-continuus</i>	Effectifs
I. <i>Peccator ubi es</i>	A <i>vel</i> S (ut ³)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	A,T/bc S,C/bc
II. <i>Miserere mei, Domine</i>	A <i>vel</i> S (ut ³)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	A,T/bc S,C/bc
III. <i>Quare tristis es</i>	CT ⁵² <i>vel</i> S (ut ⁴)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	CT,T/bc S,C/bc
IV. <i>O gloriosa Marice viscera</i>	A <i>vel</i> S (ut ³)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	A,T/bc S,C/bc
V. <i>Dic mihi, o bone Jesu</i>	A <i>vel</i> S (ut ³)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	A,T/bc S,C/bc
VI. <i>O salutaris hostia</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	C <i>vel</i> T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
VII. <i>Ego enim accepi</i>	A <i>vel</i> S (ut ³)	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	bc	A,T/bc S,C/bc
VIII. <i>Te timeo Judex terribilis</i>	T <i>vel</i> C (ut ⁴)	B (fa ³)	bc	T,B/bc C,B/bc
IX. <i>Memorare, o piissima Virgo Maria</i>	S <i>vel</i> T (ut ¹)	B (fa ⁴)	bc; viol. <i>si placet</i>	S,B/(d)/bc T,B/(d)/bc
X. <i>Tota pulchra es Maria</i>	S <i>vel</i> T (ut ¹)	S <i>vel</i> T (ut ¹)	bc	S,S/bc T,T/bc
XI. <i>Quis mihi det Domine</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	C <i>vel</i> T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
XII. <i>Quam pulchra es</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	C <i>vel</i> T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
XIII. <i>Paratum cor meum</i>	1 ^{us} S [<i>vel</i> A] ⁵³ (sol ²)	2 ^{us} S <i>vel</i> A (sol ²)	bc	S,S/bc A,A/bc
XIV. <i>In lectulo meo</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	B (fa ³)	bc	S,B/bc A,B/bc
XV. <i>Gloriosissima Maria</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	S <i>vel</i> A (sol ²)	bc	S,S/bc A,A/bc
XVI. <i>Ave verum corpus</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	B (fa ³)	bc	S,B/bc A,B/bc
XVII. <i>Domine in virtute tua letabitur Rex</i>	S <i>vel</i> A (sol ²)	C <i>vel</i> T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc

51. Sur la destination de la partie de « Viol. », cf. ci-après, p. XXI-XXII.

52. Il est indiqué au départ: « Contra, Tenor, *vel* Superius » mais l'*Index* (cf. FAC-SIMILÉS, p. LXXXVI-LXXXVII) donne bien « Tenor, & Contra-T, *vel* Cantus, & Superius ». La bc indique de manière erronée au départ « 2. T. *vel* C. S. », ce qui sous-entendrait que les tessitures de CT et de T sont équivalentes. Il n'en est rien, comme le montrent les ambitus de chacune des parties:



La partie de CT évolue dans l'aigu tandis que celle de T reste dans le médium et le grave de la tessiture.

XVIII. <i>Non amo te, perfide munde</i>	S vel CT (ut ¹)	C vel T (ut ¹)	bc; bvl ⁵⁴	S,C/bc CT,T/bc ⁵⁵
XIX. <i>O dulcedo amoris</i>	A vel S (ut ³)	T vel C (ut ⁴)	bc; viol. <i>si placet</i>	A,T/(d)/bc S,C/(d)/bc
XX. <i>Benedicam Dominum</i>	S vel A (sol ²)	S vel CT (sol ²)	bc; viol. <i>si placet</i>	S,S/(d)/bc A,CT/(d)/bc ⁵⁶
XXI. <i>Dignare Domine</i>	S vel A (sol ²)	C vel T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
XXII. <i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	S vel A (sol ²)	S vel T (sol ²)	bc	S,S/bc ⁵⁷ A,T/bc
XXIII. <i>Veni creator Spiritus</i>	S vel A (sol ²)	C vel T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
XXIV. <i>Iste confessor</i>	S vel A (sol ²)	C vel T (ut ¹)	bc	S,C/bc A,T/bc
XXV. <i>Symphonia</i>	d	d	bc	d,d/bc
XXVI. <i>Cæcilia, famula tua</i>	C ⁵⁸ (ut ¹)	B (fa ³)	bc; viol. <i>si placet</i>	C,B/(d)/bc
XXVII. <i>Allemande</i>	d	d	bc	d,d/bc
XXVIII. <i>Panis Angelicus I</i>	S vel T/bc ⁵⁹ (ut ¹)	Viol. <i>si placet</i>	S vel T/bc ⁶⁰ (ut ¹)	S/(d)/bc T/(d)/bc
XXIX. <i>Panis Angelicus II</i>	S vel A/bc ⁶¹ (sol ²)	Viol. <i>si placet</i>	S vel A/bc ⁶² (sol ²)	S,(B)/(d)/bc A,(B)/(d)/bc ⁶³
XXX. <i>O fideles</i>	S vel A/bc ⁶⁴ (sol ²)		S vel A/bc ⁶⁵ (sol ²)	S/bc A/bc
XXXI. <i>Domine, non secundum peccata nostra</i>	C vel T ⁶⁶ (ut ¹)		C vel T ⁶⁷ (ut ¹)	C/bc T/bc
XXXII. <i>O æterne misericors Deus</i>	C vel T ⁶⁸ (ut ¹)		C vel T ⁶⁹ (ut ¹)	C/bc T/bc
XXXIII. <i>Allemande en tablature d'orgue</i>			orgue	orgue

53. Les indications fournies par les différentes parties séparées diffèrent. L'*Index* indique « 2. Sup. vel 2. A. » ; la partie de S1 n'indique aucune voix alternative (« I⁹ Superius. ») ; le S2 indique « 2⁹ Superius vel Altus » tandis que la bc signale, au départ « S. vel 2. A. ». Pour l'équilibre sonore, il nous semble préférable de transposer les deux parties vocales, la version S,A/bc laissant un très grand écart entre les voix. Notre choix est conforté par la mention « echo » et « partie de l'echo. » figurant respectivement au titre courant des volumes de S vel A et T vel C, mais aussi par le choix de Du Mont pour le *Gloriosissima Maria*, également pour S,S (sol²), transposable pour A,A ou le *Tota pulchra es Maria*, pour S,S (ut¹) dont la version alternative est confiée à 2 T.

54. Uniquement pour la version « pour 2. Haute-Contres » comme indiqué au départ. Cette partie est transposée en si bémol. La version transposée de ce motet figure dans notre édition après la version originale.

55. L'*Index* indique, pour l'effectif alternatif, « vel 2. T. ».

56. Au départ de la partie de bc : « à 2. Dessus, ou 2. Tailles. On y peut adjoindre un Dessus de Viol. & une Basse à chanter si l'on veut. ». L'*Index* indique « Cantus, & Sup. vel Tenor, & Altus. (cum Viol. *si placet*). ». Nous n'avons trouvé aucune trace de la partie de basse vocale annoncée, qui ne peut pas être tirée de la bc. Peut-être faut-il voir dans cette mention une suggestion à destination des maîtres de musique qui seraient autorisés à ajouter une partie de basse au motet.

57. L'*Index* indique de manière erronée « Cantus, & Sup. vel Tenor, & Altus. ».

58. La partie séparée contient, au départ, l'indication « Dessus » tandis que la basse continue indique « B. C. & Viol. *si placet* » et l'*Index* « Bassus, & Cantus (cum Viol *si placet*). ». Nous retenons le terme de *Cantus*, employé ailleurs dans le volume.

59-62. La partie vocale et la bc sont présentées en partition.

63. La partie de bc porte également des paroles, bien que ni les indications d'effectifs au départ, ni l'*Index* n'indiquent sa présence. De plus, ce motet figure dans la section à voix seule, ce qui semble suggérer un ajout tardif de la doublure de la bc par une B.

64. La partie vocale et la bc sont présentées en partition.

65-69. *Idem*.

Les principes généraux de transpositions vocales sont aisément déductibles de ce tableau :

A \Leftrightarrow S⁷⁰
 C \Leftrightarrow T⁷¹
 S \Leftrightarrow T ou CT⁷².

Les parties de basse ne font jamais l'objet de transposition.

Pour réaliser ces transpositions, au ton supérieur à une exception près⁷³, il suffit aux interprètes de substituer à la clé figurant dans l'imprimé celles que nous indiquons ci-dessous, dans la plupart des cas celles utilisées habituellement pour noter la voix alternative signalée au départ :

S *vel* A sol² \Rightarrow ut³ S *vel* CT ou S *vel* T sol² \Rightarrow ut³ S *vel* T ut¹ \Rightarrow ut⁴
 C *vel* T ut¹ \Rightarrow ut⁴ A *vel* S ut³ \Rightarrow sol¹ CT *vel* S ut⁴ \Rightarrow sol² T *vel* C ut⁴ \Rightarrow sol²

Il convient également de prendre garde à ce que la basse continue et la basse vocale utilisent, pour les versions transposées, la clé adéquate, à savoir une clé d'ut² lorsqu'elles sont notées en fa⁴ et d'ut¹ lorsqu'elles sont notées en fa³. Quant aux dessus instrumentaux, ils doivent lire leur partie en ut².

Pour le motet *Non amo te, perfide munde* (n° XVIII) pour lequel Du Mont propose une transposition à la quarte, de fa à si bémol, cela implique que les parties de S *vel* CT et celle de C *vel* T, toutes deux notées en ut¹, soient lues en ut³. Les continuistes auraient dû lire leur partie en ut¹. C'est probablement parce qu'il s'écartait du schéma adopté dans ce recueil, et pour éviter toute confusion, que Du Mont prit la peine de faire imprimer la partie de basse continue transposée. Elle permet d'observer les quelques aménagements de cette ligne de basse pratiqués par Du Mont à l'occasion de la transposition.

Pour réaliser les transpositions suggérées par le compositeur à partir de notre édition, il conviendra aux chanteurs et aux dessus instrumentaux de substituer aux clés de sol² une clé d'ut³. La version en si bémol du motet *Non amo te, perfide munde* est intégralement développée et figure en Annexe à la version originale⁷⁴.

Les instruments

On notera que certains motets sont accompagnés par une partie de « viol. *si placet* », mais aussi la présence de deux pièces en trio et d'une allemande en tablature d'orgue.

La mention « viol. » peut désigner soit les violes, soit les violons. Pour l'antienne *Cæcilia, famula tua*, les éditions de 1657 et 1678 préconisent un dessus de viole. D'une manière générale, Laurence Decobert estime que les *Motets à deux voix* de 1668 s'adressent plus vraisemblablement à des violons et avance deux arguments. Tout d'abord, elle remarque que la clé de sol¹ utilisée pour noter la partie de dessus instrumental correspond, selon l'usage français, aux violons⁷⁵. Elle fait ensuite remarquer que ces motets ont été chantés à la Chapelle du roi et que, selon toute probabilité, le compositeur a fait appel aux effectifs qui y étaient alors

70. A \Rightarrow S: 6 cas; S \Rightarrow A: 16 cas.

71. T \Rightarrow C: 7 cas; C \Rightarrow T: 10 cas.

72. S \Rightarrow T: 2 cas; S \Rightarrow CT: 2 cas; CT \Rightarrow S: 1 cas.

73. Le motet *Non amo te, perfide munde* doit être transposé à la quarte supérieure.

74. Cf. p. 88-90.

75. De fait, dans l'édition de *Cæcilia, famula tua* figurant dans les *Meslanges*, où les parties de dessus sont destinées aux violes, c'est la clé de sol² qui est utilisée.

disponibles, c'est-à-dire aux violons⁷⁶. Si Du Mont choisit toutefois dans l'édition la désignation ambiguë de « viol. », ce serait, selon nous, pour laisser le choix aux interprètes. Nous avons respecté ce principe dans la présente édition.

Comme il l'avait déjà fait dans ses *Cantica sacra*, Du Mont a joint à ses motets trois pièces instrumentales, une *Symphonia* (n° XXV) et deux allemandes (n°s XXVII et XXXIII), dont la seconde est une transcription pour orgue et au ton supérieur de la première, en trio⁷⁷. On peut être surpris *a priori* de trouver de telles pièces au sein d'un recueil de motets, mais, comme l'avait déjà noté Jean Lionnet⁷⁸, Du Mont éclaire l'usage que l'on peut faire de ces pièces dans l'épître au lecteur de ses *Meslanges*:

« l'on trouvera [...] plusieurs préludes en façon d'allemandes à deux parties, pour la basse et le dessus de viole, lesquelles se pourront jouer seules, ou avec la basse continue si l'on veut, devant et après chaque pièce.

Ces préludes serviront aussi pour les dames religieuses qui touchent l'orgue en façon de duo : j'ay marqué ceux qui sont propres pour l'orgue, ils n'auront qu'à les transcrire pour les jouer avec plus de facilité.

Ceux qui jouent de l'orgue ou du clavecin y trouveront aussi plusieurs allemandes en tablature d'orgue, lesquelles j'ay mises à trois parties pour les violles, qu'on pourra jouer séparément ou accompagner l'organiste. »⁷⁹

Du Mont indique donc que les allemandes pour basse et dessus de viole peuvent se jouer aussi sur le clavier, au clavecin ou plus généralement à l'orgue à l'église. Il est possible de les jouer en version instrumentale, avec ou sans la basse continue ; inversement, le clavier peut les exécuter seul. Les deux allemandes des *Motets à deux voix* de 1668, dont, rappelons-le, la seconde est une transcription pour orgue et au ton supérieur de la première, illustrent comment réduire ou développer ces pièces instrumentales, procédé que Du Mont n'avait qu'évoqué en 1657. Bien que le compositeur ne le précise pas, cette pratique peut vraisemblablement aussi s'appliquer à la *Symphonia* (n° XXV) des *Motets à deux voix*. Reste la question de savoir si ces pièces instrumentales pouvaient ou non prendre place lors des cérémonies liturgiques. Rien ne permet de l'affirmer avec certitude, mais on notera toutefois que Du Mont fait allusion aux dames religieuses comme destinataires potentielles de ces pièces. Si l'on prend en considération le fait que certains compositeurs insistent sur la nécessité de ménager des pauses pour le confort d'exécution des voix ou proposent une alternance entre voix et instruments⁸⁰, il est possible que ces courtes pièces, qui comptent respectivement 47 et 21 mesures, aient joué un rôle similaire aux ritournelles instrumentales durant les célébrations. Cela permettrait d'expliquer la présence constante chez Du Mont de telles pièces instrumentales : dans les *Cantica sacra*, mais aussi dans les *Meslanges*, à la fin de la section consacrée aux pièces en latin, ou encore dans les *Motets à II, III et IV parties* de 1681.

76. Sur la destination des parties de « viol. », voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont, op. cit.*, p. 218-219 et Henry Du Mont, *Motet à II, III et IV parties (1681)*, éd. Laurence Decobert, *op. cit.*, p. XXXVII.

77. À la fin de l'*Allemande* en trio (n° XXVII), on peut lire, dans le volume de la basse continue : « *Hujus Allemandæ tabulatura reperietur in fine Libri, Altiori gradu.* ».

78. Henry Du Mont, *Cantica sacra (1652)*, éd. Jean Lionnet, *op. cit.*, p. XXII-XXIII.

79. Henry Du Mont, *Meslanges*, Paris, Robert Ballard, ca 1678, f. [IV]. Nous citons l'épître de la réédition, plus complète.

80. Noël informe ainsi les dames religieuses, à qui son livre de motets est très explicitement destiné, que les ritournelles pour les violles ou pour l'orgue qu'il a placées dans ses pièces sont là « afin de donner à la personne qui chante le loisir de se délasser » (*Motets pour les principales festes de l'année, à une voix seule avec la basse-continue et plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violles*, Paris, Christophe Ballard, 1687, « Avis aux dames religieuses », p. [V]). Madin indique quant à lui, sans toutefois mentionner sur ce point le confort des exécutantes, que les instruments peuvent « répéter le même chant à chaque reprise », c'est-à-dire que les voix et les instruments peuvent alterner au fil des reprises de ses motets de forme binaire (*Motets à deux dessus*, Paris, V^o Boivin, Le Clerc, 1740, « Avertissement », p. [I]).

Les motets en alternance

Deux hymnes, *Veni creator Spiritus* (n° XXIII) et *Iste confessor* (n° XXIV), sont écrites selon le principe des versets alternés entre les voix solistes d'une part et le chœur ou l'orgue d'autre part. Les versets confiés à ces derniers ne sont pas notés dans la publication de Ballard car ils sont improvisés à partir du plain-chant. Nous avons proposé des plains-chants pour ces deux motets, mais il ne s'agit que d'une proposition parmi d'autres, chacun pouvant choisir le plain-chant qui lui conviendra, pourvu qu'il s'insère harmonieusement dans la musique de Du Mont.

Considérant que le compositeur a choisi de publier ces pièces dans leur version pour voix de femmes, ce qui pourrait être un signe de leur destination première, nous avons choisi des plains-chants pour les religieuses, extraits de l'*Antiphonarium romanum, juxta breviarium Pii Quinti pontificis maximi auctoritate editum* de Guillaume-Gabriel Nivers⁸¹. Ces deux plains-chants font partie des chants pour la fête de la Pentecôte pour le *Veni creator Spiritus* et de ceux pour le commun d'un Confesseur pontife pour l'*Iste confessor*.

LES TEXTES MIS EN MUSIQUE

Les textes des trente motets mis en musique dans ce recueil se répartissent entre des poésies néo-latines, des textes des Pères de l'Église et des textes liturgiques ou tirés des saintes Écritures⁸².

Poésies néo-latines

Nous proposons ci-dessous la liste des poésies néo-latines et donnons, quand il est connu, le nom du poète. Quatre d'entre elles sont traitées en dialogue, forme à laquelle l'effectif en duo se prête évidemment à merveille⁸³.

Pierre Perrin :

Non amo te, perfide munde (n° XVIII) : *Motets et élévations*, octobre-décembre 1666, à la fin : « Perrin ».

O fideles (n° XXX) : Perrin, *Cantica pro Capella regis*, 1665, « Cantica in Elevatione hostiæ », n° VIII, « Pro Defunctis ».

O gloriosa Mariæ viscera (n° IV) : *Motets et élévations*, octobre-décembre 1666, « Dialogus virgini » ; à la fin : « Perrin ».

Quare tristis es (n° III) : Perrin, *Cantica pro Capella regis*, 1665, « Cantica in Elevatione hostiæ », n° VI, « Dialogus ».

Te timeo Judex terribilis (n° VIII) : *Motets et élévations*, octobre-décembre 1666, « Dialogus » ; à la fin : « Perrin ».

Auteur non identifié :

Dic mihi, o bone Jesu (n° V)⁸⁴

Gloriosissima Maria (n° XV)

Memorare, o piissima Virgo Maria (n° IX)⁸⁵

O æterne misericors Deus (n° XXXII)

Peccator ubi es (n° I)

Tota pulchra es Maria (n° X)⁸⁶

81. *Antiphonarium romanum, juxta breviarium Pii Quinti pontificis maximi auctoritate editum. Cujus Modulatio concinne disposita; in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Francisci. Opera & studio Guillelmi Gabrielis Nivers, Christianissimi Regis Capellæ Musices nec-non Ecclesiæ Sancti Sulpicii Parisiensis Organistæ*, Paris, l'auteur, 1696, p. 96 (*Veni creator Spiritus*) et XIV (*Iste confessor*).
82. Pour cet aspect du travail nous nous sommes appuyée sur la thèse de Håvard Skaadel, *The musical-rhetorical devices in the small concertato motets of Henry Du Mont (ca. 1610-1684)*, University of Oslo, Section of Musicology, 2005, p. 35-37.
83. *O gloriosa Mariæ viscera* (n° IV) ; *Peccator ubi es* (n° I) ; *Quare tristis es* (n° III) et *Te timeo Judex terribilis* (n° VIII). Il convient d'ajouter à cette liste de motets en dialogue le *In lectulo meo* (n° XIV), issu du *Cantique des cantiques*.
84. Le début du texte présente de vagues similitudes avec le *Livre de Zacharie*, ch. XIII, 6.
85. Prière massivement répandue pendant la première moitié du XVII^e siècle par l'abbé Claude Bernard et fausement attribuée à Bernard de Clairvaux en raison de rapprochement avec deux de ses homélies : voir Gérard Mathon, « Memorare », *Catholicisme hier, aujourd'hui, demain, publié sous la direction du Centre interdisciplinaire des facultés catholiques de Lille*, Paris, Letouzey et Ané, 1979, t. 8, col. 1144-1145.
86. Le début (« *Tota pulchra es... non est in te* ») est extrait du *Cantique des cantiques*, ch. IV, 7.

Deux de ces textes, *Dic mihi, o bone Jesu* et *Peccator ubi es*, ont été mis en musique auparavant par Gasparo Casati et publiés en 1640 dans ses *Sacri concerti a 2, 3 e 4 voci, opus III*⁸⁷, ce qui pourrait révéler une part des influences italiennes de Du Mont⁸⁸.

Textes des Pères de l'Église

Seuls deux textes proviennent des écrits des Pères de l'Église. *Quis mihi det Domine* (n° XI) est tiré du *De imitatione Christi* de Thomas a Kempis (livre IV, ch. XIII, 1) tandis que le début du *O dulcedo amoris* (n° XIX) est inspiré du *Manuale* de saint Augustin (ch. XII, 1) ; la partie finale du texte de ce dernier motet n'a toutefois pas été identifiée.

Textes liturgiques ou tirés des saintes Écritures

Seize textes, soit la plus grande partie des motets du recueil, sont des textes liturgiques ou tirés des saintes Écritures. Le tableau ci-dessous indique le titre de ces motets ainsi que, dans une deuxième colonne, les sections retenues par Du Mont. Lorsque rien ne figure dans cette deuxième colonne, cela signifie que l'intégralité du texte est utilisée. Les sections sont systématiquement signalées en suivant le déroulement musical de l'œuvre qui comporte occasionnellement l'inversion de versets du texte original.

TYPE DE TEXTE	PASSAGES MIS EN MUSIQUE
Extraits de psaumes	
<i>Benedicam Dominum</i> (n° XX)	Ps. 33, 1-5, 8
<i>Domine in virtute tua lætabitur Rex</i> (n° XVII)	Ps. 20, 1-5, 7, 13
<i>Paratum cor meum</i> (n° XIII)	Ps. 107, 1-2, 4
<i>Quemadmodum desiderat cervus</i> (n° XXII)	Ps. 41, 1-3
Hymnes	
<i>Iste confessor</i> (n° XXIV)	
<i>Veni creator Spiritus</i> (n° XXIII)	
Extraits d'hymnes	
<i>Dignare Domine</i> (n° XXI)	fin de l'hymne <i>Te Deum laudamus</i>
<i>O salutaris hostia</i> (n° VI)	hymne <i>Verbum supernum</i> , str. 5
<i>Panis Angelicus</i> (nos XXVIII et XXIX)	hymne <i>Sacris solemniis</i> , str. 6
Antienne	
<i>Cæcilia, famula tua</i> (n° XXVI)	
Prose	
<i>Ave verum corpus</i> (n° XVI)	
Trait	
<i>Domine, non secundum peccata nostra</i> (n° XXXI)	

87. *Il terzo libro de sacri concerti a 2, 3 e 4 voci [...], opera terza*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640 (RISM A.I/ C 1404) ; rééd. en 1642, 1644 et 1650 (RISM A.I/ C 1405-1407).

88. Voir Hårvard Skaadel *op. cit.* et Laurence Decobert, *Henry Du Mont, op. cit.*, p. 269. Le *Dialogus de anima* de Du Mont est aussi dans ce cas puisque le texte avait été utilisé auparavant par Giacomo Carissimi. Voir Henry Du Mont, *Dialogus de anima*, éd. Jean Lionnet, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (coll. « Monumentales » ; II.1), 1992.

Autres (saintes Écritures)*Ego enim accepi* (n° VII)*1^{re} Épître aux Corinthiens*, ch. XI, 23-26**Centons***In lectulo meo* (n° XIV)*Cantique des cantiques*, ch. III, 1-2; II, 10-14; IV, 12; V, 2; VI, 1-2 (certaines sections non identifiées)*Miserere mei, Domine* (n° II)

Ps. 30, 11-13, 18; Ps. 29, 2; Ps. 60, 8

Quam pulchra es (n° XII)*Cantique des cantiques*, ch. IV, 1-3, 9, 11; II, 5; IV, 1

Les trois centons, et plus particulièrement ceux extraits du *Cantique des cantiques*, sont très proches de l'esprit des poésies néo-latines, très poétiques et expressives, qui semblent avoir particulièrement inspiré Du Mont.

Emplois liturgiques

Hormis leur utilisation durant l'élévation de la messe, suggérée par leur positionnement dans les *Motets et élévations* au sein de la section réservée aux élévations⁸⁹, il est difficile de déterminer un usage liturgique plus précis pour ces motets. Toutefois, certains d'entre eux paraissent destinés à la Vierge : *O gloriosa Maria viscera* (n° IV), *Memorare, o piissima Virgo Maria* (n° IX), *Tota pulchra es* (n° X), *Gloriosissima Maria* (n° XV). Le motet *O fideles* est quant à lui sous-titré « pro defunctis », ce qui fait allusion à un office pour les défunts.

Pour déterminer les offices et les moments où étaient chantés les motets dans la France de l'Ancien Régime, nous pouvons nous appuyer sur différents éléments, notamment sur le texte liminaire bien connu des *Cantica pro Capella regis* de Pierre Perrin qui précise que, dans le cadre très particulier de la messe du roi, on chantait trois motets, un grand (c'est-à-dire un long), un petit (*ie* un court) pour l'élévation et un *Domine salvum fac regem*⁹⁰.

Hors la chapelle du roi, l'usage du motet était très variable. Dans un article qu'elle consacre à l'étude des cérémoniaux diocésains pour déterminer la place de la musique dans la liturgie⁹¹, Cécile Davy-Rigaux souligne que la musique constitue, au même titre que les encensements, les ornements, les vêtements liturgiques, etc., un marqueur du degré de solennité des fêtes; elle s'insère donc lors des messes et vêpres des dimanches et des principales fêtes de l'année liturgique. La place de la musique figurée, qui n'est pas toujours clairement définie dans les cérémoniaux, varie en fonction des lieux et des époques. D'après les cérémoniaux diocésains étudiés, il ressort que les motets sont chantés principalement à l'élévation et plus généralement à tous les moments où le Saint-Sacrement est honoré (Fête-Dieu, saluts, bénédictions du soir, processions), lors de certaines fêtes de la Vierge (Annonciation et Assomption) ou de fêtes importantes (celle du saint patron d'une église par exemple). C. Davy-Rigaux remarque également que même lorsque les « motets sont mentionnés comme étant chantés dans l'un ou l'autre des offices du *cursus* canonique, ils paraissent comme surajoutés, que ce soit à l'intérieur de l'office, à des moments propices au développement musical en raison de la longueur des cérémonies – comme aux vêpres après les neumes et l'intervention de l'orgue qui suit certaines

89. Voir ci-après, p. XXVI-XXVIII.

90. Pierre Perrin, *Cantica pro Capella regis*, Paris, Robert Ballard, 1665, f. [viii^r].

91. « De l'enseignement des cérémoniaux diocésains pour la connaissance des musiques d'Église dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », *Les Cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Bernard Dompnier, Daniel-Odon Hurel, Turnhout, Brepols (coll. « Église, liturgie et société dans l'Europe moderne »), 2009, p. 431-461.

antiennes, ou à la messe, au moment de l'offertoire –, ou en fin d'office, au moment des commémoraisons après les vêpres ou à la fin de la messe »⁹². Notre étude du motet imprimé en France confirme ces analyses⁹³.

Les sources littéraires

La quasi-totalité de ces textes a été publiée dans les *Motets et élévations*, recueils de textes imprimés chaque quartier (ou trimestre) et distribués aux fidèles à l'entrée de la messe du roi⁹⁴. Ils contenaient les textes des motets du maître de musique en charge pour le quartier concerné et se divisaient en deux parties, la première rassemblant les textes des « motets », c'est-à-dire des motets à grand chœur, la seconde ceux des « élévations », ou motets à petits effectifs. Leur présence dans ces précieux volumes fournit une source littéraire contemporaine de Du Mont pour ces textes, mais elle confirme aussi leur exécution durant la messe du roi et permet d'avancer une période probable de leur entrée au répertoire de l'institution. Du Mont ayant 53 ans lors de sa nomination à la Chapelle royale, il disposait vraisemblablement alors d'un volume déjà conséquent de compositions – la publication de ses *Cantica sacra*, antérieure à sa prise de fonction, le confirme –, ce qui implique que ces motets n'ont pas nécessairement tous été composés pour le roi, quand bien même le compositeur dédie ses *Motets à deux voix* au monarque, affirmant

« qu'il est vray que mes veilles ont, par beaucoup de titres, le bonheur de luy [Louis XIV] appartenir. Daignez, SIRE, les animer pour l'avenir, en recevant favorablement ce qu'elles ont déjà produit par le passé, dans le seul but de vous plaire. »

Deux recueils de *Motets et élévations* sont conservés pour la période de publication des *Motets à deux voix* de 1668, celui du quartier d'octobre à décembre 1666⁹⁵ et celui du quartier de juillet à septembre 1670⁹⁶; aucun volume intermédiaire n'a été conservé. La présence des textes dans l'un ou l'autre de ces volumes permet d'affirmer que le motet concerné était déjà au répertoire de la Chapelle du roi en 1666 ou qu'il y est entré entre cette date et juillet 1670⁹⁷. Nous dressons ci-dessous la liste des sources littéraires recensées pour chacun des motets :

I.	<i>Peccator ubi es</i>	<i>Motets et élévations</i> , juillet-septembre 1670, «Élévations», p.1-2
II.	<i>Miserere mei, Domine</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.44
III.	<i>Quare tristis es</i>	Pierre Perrin, <i>Cantica pro Capella regis</i> , Paris, Robert Ballard, 1665, p.104-105 Pierre Perrin, <i>Cantica a Sacelli regis musicis in sacrificio missæ decantata</i> , s.l.n.d., p. [3] <i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.44
IV.	<i>O gloriosa Mariæ viscera</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.48 ⁹⁸
V.	<i>Dic mihi, o bone Jesu</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.36
VI.	<i>O salutaris hostia</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.35
VII.	<i>Ego enim accepi</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.54
VIII.	<i>Tè timeo Judex terribilis</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p.48 ⁹⁹

92. *Ibid.*, p.458-459.

93. Voir *Catalogue du motet imprimé en France*, « Introduction », *op. cit.*, p. XXXIV-XL.

94. Sur ces livrets, voir Lionel Sawkins, « Chronology and evolution of the *Grand Motet* at the court of Louis XIV: the *Livres du Roi* and the works of Perrin, the *Sous-maîtres* and Lully », *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honour of James R. Anthony*, dir. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.41-79.

95. MOTETS, / ET ELEVATIONS, / DE M. DU MONT, / Pour le quartier d'Octobre, / Novembre, & Decembre / mil six cent soixante-six, [Paris, Robert Ballard], 1666, 56 p. La section réservée aux élévations commence p.35. Ce recueil est le premier conservé depuis la nomination de Du Mont à la Chapelle du roi.

96. MOTETS, / ET ELEVATIONS, / DE M. DU MONT, / Pour le quartier de juillet, Aoust, / & septembre 1670, Paris, Robert Ballard, 42 p. (« Motets »)-27 p. (« Élévations »).

97. Ceci ne concerne que deux motets, *Peccator ubi es* (n° I) et *In lectulo meo* (n° XIV).

98. Le nom du poète, Pierre Perrin, est précisé à la fin du texte (cf. ci-dessus p. xxiii).

99. *Idem.*

IX.	<i>Memorare, o piissima Virgo Maria</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 45
X.	<i>Tota pulchra es Maria</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 38
XI.	<i>Quis mihi det Domine</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 46
XII.	<i>Quam pulchra es</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 35
XIII.	<i>Paratum cor meum</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 47
XIV.	<i>In lectulo meo</i>	<i>Motets et élévations</i> , juillet-septembre 1670, « <i>Élévations</i> », p. 25
XV.	<i>Gloriosissima Maria</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 38
XVI.	<i>Ave verum corpus</i>	
XVII.	<i>Domine in virtute tua</i>	
XVIII.	<i>Non amo te, perfide munde</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 56 ¹⁰⁰
XIX.	<i>O dulcedo amoris</i>	<i>Motets et élévations</i> , octobre-décembre 1666, p. 41
XX.	<i>Benedicam Dominum</i>	
XXI.	<i>Dignare Domine</i>	
XXII.	<i>Quemadmodum desiderat cervus</i>	
XXIII.	<i>Veni creator Spiritus</i>	
XXIV.	<i>Iste confessor</i>	
XXVI.	<i>Cæcilia, famula tua</i>	
XXVIII, XXIX.	<i>Panis Angelicus</i>	
XXX.	<i>O fideles</i>	Pierre Perrin, <i>Cantica pro Capella regis</i> , Paris, Robert Ballard, 1665, p. 106-107
XXXI.	<i>Domine non secundum peccata nostra</i>	
XXXII.	<i>O æterne misericors Deus</i> ¹⁰¹	

On constate d'emblée que seuls les motets de la première section du recueil (pièces n^{os} I-XIX), à l'exception des deux textes liturgiques que sont l'*Ave verum corpus* et le *Domine in virtute tua*, figurent dans les *Motets et élévations*¹⁰². Ce sont des poésies néo-latines ou des centons, textes non connus des fidèles. Les *Motets et élévations* ne semblent en effet jamais proposer, pour les élévations et au moment de la publication des *Motets à deux voix*, les textes connus de tous à l'époque (hymnes, proses, antiennes, psaumes). En cela, cette section diffère de celle réservée aux motets à grand chœur qui comportent les textes des psaumes et hymnes. Cette différence de traitement est peut-être due à la structure des motets à grand chœur, plus développés que les motets à petits effectifs, pour lesquels il se révélait utile de disposer du texte ? Quoi qu'il en soit, cette constatation ne vaut que pour les premières années d'exercice de Du Mont en tant que sous-maître de la Chapelle du roi, car, comme le révèlent les recueils de *Motets et élévations* plus tardifs, les textes liturgiques (psaumes, antiennes, hymnes, etc.) firent leur entrée progressivement dans la section consacrée aux élévations, en raison peut être soit d'un changement de goût quant aux textes mis en musique, soit en raison d'un changement de politique éditoriale, Du Mont estimant finalement important que l'ensemble des textes chantés figurent dans les *Motets et élévations*.

On remarque aussi qu'aucun texte des motets à voix seule, qu'il s'agisse ou non de textes liturgiques ou tirés des saintes Écritures, ne figure dans les *Motets et élévations*. Les motets à voix seule étaient alors peu répandus en France et Du Mont, qui est un des premiers compositeurs à en publier dans son pays d'adoption, attendit 1663, avec l'antienne *Cæcilia, famula tua* puis les *Motets à deux voix* de 1668, pour livrer au public quelques-unes de ses compositions de ce type. Il fit paraître, au fil de ses différentes publications, seize motets à voix seule¹⁰³.

100. *Idem*.

101. Ce texte figure dans la section destinée aux motets à grand chœur des *Motets et élévations* pour le quartier de juillet-septembre 1674. Il y a été inséré lorsque la version à grand chœur de ce motet (éditée en 1686) est entrée au répertoire de la Chapelle du roi, entre les quartiers de juillet-septembre 1670 et juillet-septembre 1674. Aucun recueil de *Motets et élévations* n'est connu à ce jour entre ces deux volumes, aussi n'est-il pas possible de préciser davantage la chronologie.

102. Paradoxalement, le texte bien connu du *O salutaris hostia* figure systématiquement dans les *Motets et élévations* ; il ouvre même la section réservée aux élévations dans le volume de 1666 et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas ici d'un choix symbolique de la part de Du Mont. Dans les volumes suivants, il n'est toutefois plus positionné en ouverture de cette section.

103. Sur les motets à voix seule de Du Mont, voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont, op. cit.*, p. 253-265.

L. Decobert constate que les textes de quatre des motets à voix seule figurant dans les *Motets* de 1681 sont édités dans les *Motets et élévations* dès 1666, ce qui signifie qu'ils étaient bien chantés à la Chapelle royale ; l'absence, dans les *Motets et élévations*, des textes des motets à voix seule édités en 1668 ne signifie donc pas nécessairement qu'ils n'intégrèrent pas le répertoire de l'institution, du moins pour les textes connus (*Panis Angelicus* et *Domine, non secundum peccata nostra*). Il est possible, en revanche, que le *O fideles* (n° XXX) et le *O æterne misericors Deus* (n° XXXII) n'aient pas été chantés à la Chapelle royale, du moins dans la version transmise en 1668. En effet, et comme le remarque encore L. Decobert¹⁰⁴, les *Motets à deux voix* de 1668, s'ils intègrent des pièces pour la Chapelle royale, étaient aussi destinés aux religieuses, comme le montre la prédilection de Du Mont pour les voix élevées ; la version publiée de dix-huit de ces trente motets s'adresse exclusivement aux femmes (clés de sol² et d'ut¹) et trois à un dessus féminin et une basse notée en clé de fa³, effectif typique des motets pour les religieuses auxquelles ce recueil est donc partiellement destiné¹⁰⁵, ce qui fait de cette publication un recueil mixte, touchant un public élargi.

Établissement des textes latins

Pour établir l'édition de ces textes latins telle que nous la proposons ci-après, les *Motets et élévations* semblaient d'emblée devoir constituer la source à laquelle se référer. Cependant, constatant que cette dernière ne transmet pas nécessairement une leçon du texte conforme à la version musicale, nous lui avons préféré, pour les poésies néo-latines et les centons, une version proposée par Jean-Yves Hameline¹⁰⁶. On trouvera, au début des transcriptions de ces textes, les références bibliographiques des ouvrages que nous avons utilisés pour les textes liturgiques ou tirés des saintes Écritures (cf. p. LXIII-LXIV).

PRINCIPES D'ÉDITION

L'établissement du texte musical que nous proposons est basé sur l'édition Ballard de 1668, que nous suivons le plus fidèlement que possible. L'ensemble des sources de ces motets, qu'elles soient imprimées ou manuscrites, a été comparé avec cette édition. Toutes les modifications du texte musical ainsi que les variantes entre la source principale et les sources secondaires sont signalées dans la partition par le signe : □ □ qui indique systématiquement l'existence soit d'une note dans les NOTES CRITIQUES, p. 140-162, soit, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, d'un commentaire en bas de page. Dans ce cas, le commentaire est signalé sous la forme : ⁽¹⁾ ou □⁽¹⁾ □ (selon la longueur du passage commenté).

Nous avons, pour certaines de ces sources, procédé à des normalisations systématiques qui sont indiquées dans cette introduction à la fin de leur descriptif bibliographique.

Afin de rester proche de l'esprit de l'édition Ballard, nous avons adopté certains principes de transcription :

104. *Op. cit.*, p. 231.

105. Sur cette question, voir Cécile Davy-Rigaux et Nathalie Berton-Blivet, « Les Religieuses, des destinataires privilégiées du motet dans la France de l'Ancien Régime », consultable en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00869931> [consulté le 15-06-2016].

106. Cette dernière a été réalisée et publiée dans le cadre de notre *Catalogue du motet imprimé en France (1647-1789)*, *op. cit.*

- les armures anciennes ont été respectées;
- la superposition de rythmes entre deux parties identiques, comme lorsque la basse vocale et la basse continue sont à l'unisson et présentent des rythmes divergents tels que ♪ ♪ se superposant à ♪. ♪ n'a pas normalisée. Nous avons préféré laisser aux interprètes la possibilité d'uniformiser ou non les parties et, s'ils optent la première proposition, de choisir leur option rythmique; les rares exceptions à ce principe concernent deux parties vocales énonçant simultanément les mêmes paroles sur les mêmes rythmes que ci-dessus. Lorsque la prosodie l'exigeait, nous avons cependant corrigé le rythme jugé fautif, comme dans le motet *Quemadmodum desiderat cervus* (mes. 48, p. 109). Ces interventions renvoient alors aux NOTES CRITIQUES;
- les effectifs alternatifs sont indiqués au départ des parties vocales, en respectant les dénominations des parties employées par Du Mont. Lorsque cette indication ne semblait pas correcte, nous l'avons rectifiée entre crochets carrés. Les options choisies sont systématiquement argumentées dans le tableau des effectifs (ci-dessus p. XIX-XX);

Nous avons également procédé à d'autres normalisations:

Clés

Les clés anciennes, ont été remplacées par celles communément utilisées aujourd'hui. Elles sont cependant systématiquement rappelées au départ de chaque motet:

Parties vocales:

<i>clé d'origine</i>	<i>clé de transcription</i>
sol ²	sol ²
ut ¹	sol ²
ut ³	sol ² octavante
ut ⁴	sol ² octavante
fa ³	fa ⁴
fa ⁴	fa ⁴

Parties instrumentales:

<i>clé d'origine</i>	<i>clé de transcription</i>
sol ¹	sol ²
fa ⁴	fa ⁴

Les parties instrumentales indiquées « si placet » par Du Mont, et qui peuvent donc être omises, sont imprimées dans un corps légèrement plus petit.

Tablature d'orgue:

<i>clé d'origine</i>	<i>clé de transcription</i>
ut ¹	sol ²
fa ³	fa ⁴

Ornements

- Ballard utilise dans son édition le signe d'ornementation « T » auquel nous avons substitué celui, équivalent mais plus lisible et plus communément usité aujourd'hui, de « + »;
- les copies de la collection Brossard présentant pour certains des motets des ornements supplémentaires, nous avons choisi de les intégrer à notre édition et les avons indiqués entre parenthèses (+) ou, très exceptionnellement (V) qui équivalait à un pincé plutôt qu'à un tremblement.

Altérations et chiffrages

- au système d'altérations accidentelles en vigueur au XVII^e siècle, qui veut qu'une altération ne vait que pour la note qu'elle concerne, nous avons substitué les conventions du solfège moderne où une altération s'applique à une mesure entière; nous avons donc, selon les cas, retranché des altérations répétées dans une même mesure ou restitué des altérations, qui apparaissent alors en petits corps;
- les chiffrages de la basse continue ont été normalisés quant au placement des altérations, positionnées systématiquement avant le chiffre.
- Du Mont, soucieux de guider au mieux le continuiste, qui ne dispose que de sa propre partie pour accompagner les voix, a pris soin d'insérer dans la partie de *Bassus-continuuus* des liaisons dans les chiffrages qui indiquent à l'accompagnateur un retard aux voix, issu du déroulement contrapuntique, qui se superpose à l'harmonie; par exemple:



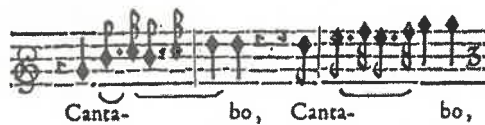
Ave verum corpus (n^o XVI),
partie de *Bassus-continuuus*, f. 15^v

Ces liaisons de chiffrages n'étant utiles que dans le contexte d'une partie séparée, nous les avons supprimées de notre édition, suivant en cela Du Mont qui n'en fait apparaître aucune dans les trois motets à voix seule mis en partition (n^{os} XXX-XXXIII) qui figurent à la fin de son recueil.

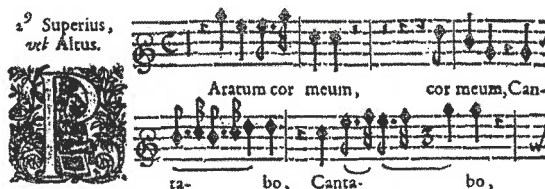
Ligatures et liaisons

- les ligatures des hampes des croches et doubles croches qui, pour des raisons purement typographiques, ne sont pas liées, ont été normalisées. Dans de tels cas nous avons supprimé les liaisons ajoutées par Ballard pour palier cette absence de ligature;
- en conséquence, le système des liaisons a été normalisé: nous avons systématiquement supprimé les liaisons faisant office de ligature et avons redessiné les liaisons de phrasé dont le placement est souvent aléatoire dans l'édition Ballard, toujours en raison de contraintes techniques.

Le motet *Paratum cor meum* (n^o XIII), en écho, est particulièrement représentatif de ce point de vue. On remarque en effet que Ballard n'emploie pas les mêmes liaisons aux mes. 8 (1^{us} *superius*) et 9 (2^{dus} *superius*), bien que les deux parties vocales se répondent en écho:



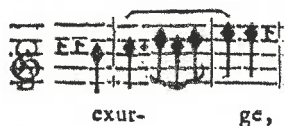
Paratum cor meum (n^o XIII), 1^{us} *superius*,
volume d'*Altus, vel Superius*, f. 12^v



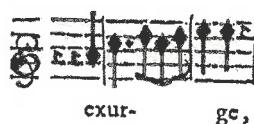
idem, 2^{dus} *superius*,
volume de *Tenor, vel Cantus*, f. 12^v

Si le changement de système au 2^{us} *superius* peut expliquer la typographie différente pour le premier « *cantabo* », rien ne justifie la divergence entre les deux parties pour le second, si ce n'est la disponibilité ou non de caractères typographiques.

Aux mes. 69-70 du *Quam pulchra es*, l'éditeur omet la liaison dans la partie en écho, preuve s'il en est de l'incohérence des liaisons dans cette édition, vraisemblablement due à l'indifférence de l'éditeur, si ce n'est du compositeur, pour la notation de ces liaisons, qui demeurent évidentes pour les interprètes :



Quam pulchra es (n° XII), 1^{us} *superius*,
volume d'Altus, *vel Superius*, f. 12



idem, 2^{us} *superius*,
volume de Tenor, *vel Cantus*, f. 12

Devant ces incohérences et imprécisions, résultant peut-être de contraintes techniques, nous avons pris le parti de normaliser les liaisons ; toute liaison éditoriale apparaît en pointillés.

Autres normalisations

- pour rendre plus lisible le caractère facultatif (« *si placet* ») des parties de dessus instrumental, elles apparaissent en plus petits corps ;
- les rares barres de mesure manquantes ont été rétablies ;
- le second *Panis Angelicus* (n° XXIX) proposant, pour les dernières mesures, des paroles sous la partie de basse continue, nous les avons restituées à titre indicatif pour le début du motet¹⁰⁷ ;
- les textes latins et leur ponctuation ont été établis conformément à l'édition que nous en donnons (cf. p. LXVII-LXXXIII) ;
- le titre des pièces variant d'une partie séparée à l'autre, nous en avons normalisé la présentation en indiquant systématiquement au départ et avant l'incipit textuel, le numéro d'ordre dans le recueil ; le sous-titre que portent certains motets dans l'édition Ballard et dans les *Motets et élévations* figure, le cas échéant, après ces informations ; la mention du nombre de voix solistes (à 2 ou à voix seule) n'a pas été retenue comme élément significatif de ce titre, non plus que les indications d'effectifs alternatifs qui apparaissent en marge des portées.

Nathalie Berton-Blivet
IReMus – UMR 8223 (CNRS, Université Paris-Sorbonne, BnF, MCC)

107. La liaison prosodique, à la basse continue, mes. 14.1-14.2 confirme ce choix.

F-Pn/ Rés. Vm¹ 96, édition de Ballard, 1668, partie de *Bassus-continuuus*, Index non paginé.

L'*Index* de la partie de *Bassus-continuuus* est le plus complet puisque celui de chacune des parties ne récapitule que les motets figurant effectivement dans le volume.

La table présente deux sections, celle des motets à deux voix suivie de celle des motets à « *voce sola* », toutes deux comprenant la mention des effectifs alternatifs. Ballard distingue les pièces instrumentales (*Symphonia*, *Allemande*, *Allemande en tablature d'Orgue*) par l'emploi des italiques.

On remarque que dans cet exemplaire la mention du *Peccator ubi es*, motet ajouté en cours de composition du recueil, est manuscrite (cf. INTRODUCTION, p. VIII-IX). C'est aussi le seul motet pour lequel l'effectif alternatif n'est pas indiqué.

F-Pn/ Rés. Vm¹ 96, Ballard edition, 1668, Bassus-continuuus part, unpaginated Index.

The Index to the Bassus-continuuus part is the most complete, since those for all the other parts recapitulate only the relevant motets in the volume.

The table is arranged in two sections, one for the two-part motets, followed by one for the motets for "voce sola," both with mentions of alternative musical forces. Ballard uses italics to differentiate the instrumental pieces (Symphonia, Allemande, Allemande en tablature d'Orgue) from the rest.

Note that in this copy, the mention of the Peccator ubi es, a motet added while the collection was being typeset, is manuscript (see INTRODUCTION, pp. XXXVI-XXXVII). It is also the one motet for which no alternative forces are specified.



I N D E X.

<i>Peccator</i>	<i>a</i>	2	
Miserere mei Domine.		3	Tenor, & Altus. <i>vel</i> Cantus, & Superius.
Quare tristis es.		2	Tenor, & Contra-T. <i>vel</i> Cantus, & Superius.
O gloriosa.		3	Tenor, & Altus. <i>vel</i> Cantus, & Superius.
Dic mihi ô bone Iesu.		4	Tenor, & Altus. <i>vel</i> Cantus, & Superius.
O altaris Hostia.		5	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Ego enim accepi.		6	Tenor, & Altus. <i>vel</i> Cantus, & Superius.
Te timeo.		7	Bassus, & Tenor. <i>vel</i> Cantus.
Memorate.		8	Bassus, & Superius. <i>vel</i> Tenor.
			(cum Viol. <i>si</i> placet.)
Tota pulchra.		10	2. Sup. <i>vel</i> 2. T.
Quis mihi det Domine.		11	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Quam pulchra.		12	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
<i>Echo.</i> - Paratum cor meum.		13	2. Sup. <i>vel</i> 2. A.
In lectulo meo.		14	Bassus, & Superius. <i>vel</i> Altus.
Gloriosissima.		15	2. Sup. <i>vel</i> 2. A.
Aue verum corpus.		16	Bassus, & Superius. <i>vel</i> Altus.
Domine in virtute.		17	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Non amo te.		18	Cantus, & Sup. <i>vel</i> 2. T.
O dulcedo amoris.		19	Tenor, & Altus. <i>vel</i> Cantus, & Superius
			(cum Viol. <i>si</i> placet.)
Benedicam Dominum.		21	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
			(cum Viol. <i>si</i> placet.)
Dignare Domine.		23	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Quoniammodam.		24	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Veni creator Spiritus.		25	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
Iste Confessor.		26	Cantus, & Sup. <i>vel</i> Tenor, & Altus.
<i>Symphonia.</i>		26	Viol.
Cæcilia.		27	Bassus, & Cantus. (cum Viol. <i>si</i> placet.)
<i>Allemande.</i>		27	Viol.

V O C E S O L A.

I. Panis Angelicus.	28	cum Viol. <i>si</i> placet.
II. Panis Angelicus.	28	cum Viol. <i>si</i> placet.
O fideles misere mini!	29	
Domine non secundum,	31	
O aeternae misericors Deus.	33	
<i>Allemande en tablature d'Orgue.</i>	37	

F I N I S.



à 2. Dessus, où 2. Tailles. & B. CONTINUUS.
 On y peut adjoindre un Dessus de Viol. & une Basse à chanter si l'on veut.

Benedicam Dominum

Semper

In Domino

Audiant

TOVRNEZ.

© Paris, Bibliothèque nationale de France

p. LXXXVIII-LXXXIX :

F-Pn/ Rés. Vm¹ 96, édition de Ballard, 1668, partie de *Bassus-continuuus*, f. 21^v-22.

Pour ce motet, la partie de *Bassus-continuuus* présente, en vis-à-vis, les parties de basse continue et de « Dessus de Viol. ». Comme le montrent ces deux pages, la première contient le début du motet tandis que la seconde comporte la fin ; il est donc impossible d'utiliser ce volume pour une exécution du motet. Les musiciens devaient donc réaliser une copie de l'une ou l'autre de ces parties.

H. DV MONT. 22

F 3

© Paris, Bibliothèque nationale de France

pp. LXXXVIII–LXXXIX:

F-Pn/ Rés. Vm¹ 96, Ballard edition, 1668, Bassus-continuuus part, fol. 21^v–22.

For this motet, the Bassus-continuuus part shows the basso continuo and “Dessus de Viol.” parts on facing pages. As one can see on these two pages, the first contains the start of the motet, whereas the second contains the end; it is thus not possible to use this volume to perform the motet. Musicians thus had to realize a copy of one or the other of those parts.

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899, p. 42, début du motet *In lectulo meo* (n° XIV), copie de l'atelier Philidor.

On remarque, à la 1^{re} mesure du 3^e système l'ajout de chiffrages dans une encre plus claire, qui témoigne de la relecture dont ce manuscrit a été l'objet, par le copiste du recueil lui-même.

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899, p. 42, beginning of the motet *In lectulo meo* (no. XIV), Philidor workshop copy.

Note the figurings added in a lighter ink in the 1st bar of the 3rd system; this indicates that the manuscript was reread by the copyist of the collection himself.

42

motus De

In Lectulo meo

In lectulo meo per noctes quæsiui quem diligit anima

mea quæsiui illum et non inueni quæsiui illum, et

non inueni surgam et circuibō civitatem

quæram quem diligit anima mea
Ego stō ad ostium et pulso surge

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899, p. 67, *Benedicam Dominum* (n° XX), mes. 46-64, copie de l'atelier Philidor.

Au dernier système de la page précédente dans le recueil, le copiste a par erreur inversé deux parties en copiant la partie de 2^e dessus sur la portée du 1^{er} dessus, qui ne chante pas à cet endroit. Au changement de système et de page suivants (en haut du présent fac-similé), le copiste a rétabli l'ordre normal des parties en faisant logiquement figurer la partie de 2^e dessus au-dessous de celle de 1^{er} dessus. En relisant le manuscrit, il avait repéré son erreur du bas de la page 66 mais n'avait pas remarqué qu'il avait restitué l'ordre normal des parties à la page 67. Il a donc signalé en marge du 1^{er} système de cette page ce qu'il croyait être une incohérence par les mentions marginales « 2 dessus » et « Premier dessus », qui sont de fait erronées.

Aux 2^e et 3^e systèmes on remarque un glissement progressif du texte sous la musique, la graphie du texte prenant plus de place que la graphie musicale, tant et si bien qu'à la fin de chacun de ces systèmes la musique et les paroles ne sont plus correctement superposées; le copiste a terminé de copier le texte dans la marge.

F-Pn [Mss.]/ Ms. lat. 8899, p. 67, *Benedicam Dominum* (no. XX), bars 46–64, Philidor workshop copy.

In the last system of the preceding page in the collection, the copyist mistakenly inverted two parts by copying the 2nd dessus part on the staff of the 1st dessus, who does not sing at that point. At the next change of system and page (at the top of this facsimile), the copyist has reestablished the normal ordering of the parts by having the 2nd dessus part logically appear below that of the 1st dessus. When rereading the manuscript, he spotted his mistake at the bottom of p. 66, yet without noticing he had restored the normal order of parts on page 67. He thus indicated in the margin of the 1st system of this page what he believed to be an inconsistency by mentioning in the margin "2 dessus" and "Premier dessus," erroneously as it turned out.

In the 2nd and 3rd systems one notices a gradual slippage in the text under the music, with the notation of the text taking more space than the musical notation, resulting in the music and text no longer being correctly superimposed at the end of those systems; the copyist ended up copying the text in the margin.

M. Dumont

67

meis tribulationibus meis eripuit me. Eripuit me, accedite ad

cedite ad eum et illuminamini, accedite ad eum et illuminamini o facies, ne forte non

facies uestrae non confundentur non confundentur iustitiae tuae
iustitiae tuae

tate gustate et uidete et uidete et uidete gustate iustitiam
tate gustate et uidete et uidete et uidete gustate iustitiam

F-Pn/ Vm¹ 1302 (2), f. [1^v], *O salutaris hostia* (n° VI), mes. 20-27, copie de Sébastien de Brossard.

Dans le système biffé, Sébastien de Brossard s'est trompé en copiant la partie de *Cantus* qu'il fait entrer à la mes. 25 au lieu de la mes. 24 (ici en milieu de système, sous le *mi* bémol du *Superius*). S'apercevant de son erreur en cours de copie (le texte du *Cantus* et la basse continue ne sont pas copiés), Brossard a biffé le système et l'a recopié correctement.

F-Pn/ Vm¹ 1302 (2), fol. [1^v], *O salutaris hostia* (no. VI), bars 20–27, copy by Sébastien de Brossard.

In the system crossed out, Sébastien de Brossard made a mistake when copying the Cantus part, which he has entering in bar 25 instead of bar 24 (here in mid-system, under the E flat of the Superius). Realizing his mistake as he was copying (neither the text of the Cantus nor the basso continuo were copied), Brossard crossed out the system and copied it again correctly.



© Paris, Bibliothèque nationale de France