

MUSICA GALLICA

Patrimoine

Musical de France

Henry Desmarest

GRANDS MOTETS LORRAINS POUR LOUIS XIV

Domine, ne in furore
Usquequo Domine
Dominus regnavit
Confitebor tibi Domine
Lauda Jerusalem

monumentales

V. 2. 4



MUSICA GALLICA
Patrimoine
Musical de France

Henry Desmarest

GRANDS MOTETS LORRAINS POUR LOUIS XIV

Domine, ne in furore
Usquequo Domine
Dominus regnavit
Confitebor tibi Domine
Lauda Jerusalem

Publié avec le concours
du MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

et dans le cadre de

mémoire musicale de la
lorraine

Édition de Jean Duron

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



et de

MUSICA GALLICA

Éditions des œuvres du patrimoine musical de France,
avec le soutien du Ministère français de la Culture
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

et la participation de



E. U. R. L. « Musique à Versailles »
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F - 78000 Versailles

L' E. U. R. L. « Musique à Versailles »
est une filiale du Centre de Musique Baroque de Versailles
association loi 1901 subventionnée par
le Ministère de la Culture et de la Communication
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles)

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 028

N° ISMN : M 707 034 028

Dépôt légal : mars 2000

Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION GÉNÉRALE SUR LES GRANDS MOTETS DE DESMAREST	V
INTRODUCTION DU VOLUME.....	IX
<i>Les sources des Grands Motets lorrains pour Louis XIV</i>	IX
<i>Datation et circonstances de la création des œuvres</i>	XV
<i>Notes pour l'interprétation</i>	XXI
<i>Principes d'édition</i>	XXVII
GENERAL INTRODUCTION TO DESMAREST'S <i>GRANDS MOTETS</i>	XXIX
INTRODUCTION TO THIS VOLUME	XXXIII
<i>Sources of the Grands Motets composed in Lorraine for Louis XIV</i>	XXXIII
<i>Dating and first performances of the motets</i>	XXXIX
<i>Notes on performance</i>	XLV
<i>Editorial procedure</i>	LI
TEXTES / TEXTS	LIII
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES	LIX
<i>Domine, ne in furore</i>	1
1. Domine ne in furore récit	1
2. Miserere mei Domine récit	6
3. Et anima mea récit	8
4. Convertere Domine chœur	10
5. Quoniam non est récit	17
In inferno autem duo	17
6. Laboravi in gemitu quatuor	21
7. Turbatus est double-chœur	25
8. Discedite a me omnes récit	41
9. Exaudivit Dominus récit	45
10. Erubescant et conturbentur chœur	49
 <i>Usquequo Domine</i>	 63
1. Usquequo Domine récit, puis chœur	65
2. Quamdiu ponam trio	78
3. Usquequo exaltabitur chœur	81
4. Illumina oculos meos récit	90
5. Qui tribulant me récit	96
6. Exultabit cor meum récit, puis chœur	97

<i>Dominus regnavit</i>		119
1. Dominus regnavit	récit, puis chœur	121
2. Nubes et caligo	récit	131
3. Illuxerunt fulgura	double-chœur	136
4. Montes sicut cera	récit	149
5. Annuntiaverunt	récit	152
6. Confundantur omnes	chœur	157
7. Adorate eum	récit & chœur	162
8. Et exultaverunt	récit	172
9. Quoniam tu Dominus	récit	174
10. Qui diligitis Dominum	trio	175
11. Lux orta est justo	récit	178
12. Lætamini justi	chœur	180
<i>Confitebor tibi Domine</i>		199
1. Confitebor tibi Domine	petit-chœur	201
2. Magna opera Domini	chœur	205
3. Confessio et magnificentia	récit	214
4. Memoriam fecit	récit	216
5. Memor erit in sæculum	chœur	218
6. Ut det illis	récit	228
7. Fidelia omnia	récit	230
8. Redemptionem misit	duo	233
9. Sanctum et terribile	trio	235
10. Intellectus bonus	chœur	238
<i>Lauda Jerusalem</i>		251
1. Lauda Jerusalem	récit, puis chœur	253
2. Quoniam confortavit	récit	263
Qui posuit fines	récit	265
3. Qui emittit eloquium	chœur	267
4. Qui dat nivem	récit	274
5. Mittit crystallum	trio	279
6. Emittet verbum suum	récit	285
7. Qui annuntiat verbum suum	duo	291
8. Non fecit taliter	chœur	292
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY		307
ANNEXES / APPENDICES		323
I. <i>Adorate eum omnes angeli ejus</i> , édition de Ballard		324
<i>Adorate eum omnes angeli ejus</i> , Ballard edition		
II. <i>Adorate eum omnes angeli ejus</i> , section de la source Toulouse-Philidor		333
<i>Adorate eum omnes angeli ejus</i> , taken from the Toulouse-Philidor		
III. Coupure du <i>Dominus regnavit</i>		334
The cut in <i>Dominus regnavit</i>		
IV. Table des récits, duos... qui se pourront chanter séparément		335
Table of <i>récits</i> , <i>duos</i> , etc., which may be sung separately		

Introduction générale sur les grands motets de Desmarest

Nous connaissons actuellement, de Henry Desmarest, l'existence de 19 grands motets¹ dont un seulement, l'*Exaltabo te Domine*, est incomplet². Michel Antoine³, son biographe, a réparti les autres en trois groupes distincts : les premiers, "motets de jeunesse", auraient été composés avant 1699, c'est-à-dire avant la fuite de Desmarest à Bruxelles, et même probablement avant 1693 si l'on en croit Titon du Tillet. L'un d'entre eux, qui provient de la collection de Sébastien de Brossard, fut exécuté très précisément le 3 février 1687 à l'Oratoire du Louvre. Il s'agit du :

Te Deum à 5

Catalogue du Grand Motet / 588

Les autres représentent une série de neuf autres motets qui apparaissent dans deux recueils de parties séparées, copiés par Philidor l'aîné et son fils aîné en 1704 et provenant de la collection du comte de Toulouse⁴. Ces copies, malheureusement incomplètes — il manque les parties intermédiaires de l'orchestre — furent très probablement réalisées d'après des partitions de la bibliothèque royale aujourd'hui disparues⁵ et antérieures au départ de Desmarest en 1699. Il est possible que certaines de ces œuvres aient été celles jouées à la Chapelle Royale sous le nom de Goupillet entre 1684 et 1693. Du point de vue stylistique, elles témoignent toutes d'une première manière de Desmarest, devant fortement aux derniers motets de Lully et assez proches néanmoins des motets contemporains de Lalande :

<i>Beati omnes qui timent</i>	cat. GM / 571-572
<i>Confitebimur tibi</i>	cat. GM / 573
<i>De profundis clamavi</i>	cat. GM / 577
<i>Deus in adjutorium</i>	cat. GM / 578
<i>Domini est terra</i>	cat. GM / 580
<i>Exaudiat te Dominus</i>	cat. GM / 584
<i>Nisi Dominus ædificaverit</i>	cat. GM / 586
<i>Quemadmodum desiderat</i>	cat. GM / 587
<i>Veni creator</i>	cat. GM / 592

Un second groupe de grands motets, nommés parfois abusivement "motets lorrains", rassemble des œuvres effectivement composées durant la période lorraine (soit après 1706), mais très probablement envoyées par Desmarest à ses amis musiciens de la Chapelle du roi Louis XIV dans le but d'être exécutées à la cour. Les sources de ces grands motets sont toutes conservées en partition à la Bibliothèque nationale de France ou à la Bibliothèque municipale de Versailles. Stylistiquement, ces quatre pièces, composées pour un orchestre à cinq parties "à la française", se distinguent des précédentes par une écriture contrapuntique extrêmement complexe — notamment dans les fugues chorales — et une recherche harmonique qui doivent certainement beaucoup aux rencontres que

1. Ils ont été décrits dans le *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)* ; éd. Jean Mongrédien, München ; New York ; London ; Paris, Saur, 1984, 234 p. ; la numérotation proposée dans cet ouvrage apparaît ici sous la forme " cat. GM " ; d'autre part, le Centre de Musique Baroque de Versailles publie l'intégralité de ces œuvres dans la collection monumentale qu'il consacre à Henry Desmarest.
2. *Exaltabo te/ Domine de M.r Desmarests*, 3 parties séparées (Hc, B, Dvn), ms, 305 x 230 mm et 295 x 215 mm, F-AIXm / FC ms 245 ; Catalogue du Grand Motet / 583.
3. Cf. Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741) : Biographie critique*, Paris, Picard, 1965, 214 p. (coll. Vie musicale en France sous les rois Bourbons ; 10).
4. *MOTETS/ DE MONSIEUR DESMARESTS, / Pe[n]sionnaire ordinaire de la musique du Roy, chantez à la Chapelle/ de sa Majesté./ Copiez par Ordre exprés de son Altesse Serenissime Monseigneur le COMTE DE TOULOUZE, / par M. Philidor l'aîné, Ordinaire de la Musique du Roy, & Garde de toute sa Bibliothèque/ de Musique, & par son Fils aîné, l'An 1704.* Deux recueils chacun de 9 parties séparées, ms, 235 x 295 mm, F-Pc / Rés F 1681-2.
5. Le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque du Conservatoire rédigé par l'abbé Roze (département de la musique, sans cote) les décrit sommairement.

Desmarest fit au cours de son exil, à Bruxelles, Barcelone puis Madrid. C'est ce groupe d'œuvres qui est publié ici :

<i>Confitebor tibi... in concilio</i>	cat. GM/ 574-575
<i>Domine ne in furore</i>	cat. GM/ 579
<i>Lauda Jerusalem Dominum</i>	cat. GM/ 585
<i>Usquequo Domine (de Paris)</i>	cat. GM/ 590

Enfin, un troisième groupe se différencie nettement des deux précédents par les moyens mis en œuvre. Il s'agit de deux grands motets conservés à la Bibliothèque municipale de Lyon et provenant tous deux de la bibliothèque de l'ancien Concert de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon⁶. Ces œuvres sont écrites pour un orchestre à quatre parties "à la française" et l'une d'entre elles, l'*Usquequo Domine*, est un remaniement du motet homonyme décrit plus haut. Ces deux pièces sont probablement les seuls vestiges de ce que Desmarest a réellement composé pour la cour du duc Léopold de Lorraine :

<i>Te Deum à 4</i>	cat. GM/ 589
<i>Usquequo Domine (de Lyon)</i>	cat. GM/ 591

À l'ensemble de ces œuvres, s'ajoutent deux autres grands motets qui avaient été autrefois rangés dans le premier groupe, Michel Antoine les datant d'avant 1699 :

<i>Dominus regnavit exultet terra</i>	cat. GM/ 581-582
<i>Cum invocarem</i>	cat. GM/ 576 (RISM/ D 1766)

Le raisonnement de Michel Antoine pour le *Dominus regnavit* semble au premier abord tout-à-fait plausible, puisque l'œuvre figure dans la collection Toulouse-Philidor, c'est-à-dire comme celles du premier groupe présenté ci-dessus. Mais, comme on le verra plus loin, ce motet a visiblement été ajouté *a posteriori* non point dans les volumes consacrés à Desmarest, mais dans un autre recueil réunissant des motets de Collasse et Minoret, deux des sous-maîtres de la Chapelle Royale. La page de titre imprimée ne mentionne pas le nom de Desmarest, et celui-ci a été ajouté à la main, et donc après 1704. Ce n'est pas, du reste, un cas unique dans cette collection puisque, de la même manière, la *Messe à deux chœurs et deux orchestres* de Desmarest a, elle aussi, été ajoutée à la fin d'autres recueils. Dans ce dernier cas, la datation (postérieure à 1707) a été rendue possible grâce aux noms des interprètes qui figurent sur ces parties séparées. En fait, le *Dominus regnavit* appartient au second groupe des "motets composés en Lorraine pour la Cour de Louis XIV". Cette hypothèse est, de fait, confirmée par trois éléments importants : le style de cette œuvre ne peut être assimilé à celui des "motets de jeunesse"; d'autre part, la seconde source de ce motet, en partition, appartient au même ensemble que les motets du second groupe ; enfin, un mouvement de ce motet, l'*Adorate eum omnes angeli*, a été publié séparément dans les *Meslanges de musique latine, française et italienne* par Jean-Baptiste-Christophe Ballard en 1726. Il n'y a pas de raison valable pour imaginer que Desmarest, qui avait probablement suivi de fort près cette publication (il avait été grâcié en 1722), ait été choisir un "ancien motet". C'est pour tous ces motifs que cette œuvre a été ajoutée au présent volume.

Le cas du *Cum invocarem* est assez différent : ce grand motet est, en effet, le seul qui ait été publié du vivant de Desmarest et ce, grâce à l'aide de Philidor. La gravure de Roussel est datée de 1714, soit exactement à l'époque où Guillaume Minoret quittait sa charge de sous-maître de la Chapelle Royale. Le projet était ambitieux puisque Philidor avait envisagé de publier toute une série de grands motets de Desmarest, ce qui ne s'était pas fait en France depuis les grandes éditions Ballard des grands motets de Du Mont, Robert et

6. L'*Inventaire des pièces de musique latines françaises et italiennes... qui sont dans la Bibliothèque de l'Académie des beaux arts*, 27 mai 1754 (F-LYON, arch.mun./ GG. 156) ne recense pas moins de sept motets de Desmarest dans sa section intitulée "Inventaire/ des Motets a grand chœur/ Ordre A/ du concert de l'academie des beaux/ arts de la ville de Lyon". Il s'agit respectivement des n° 9. *Beati omnes* Par Desmarest [partition] et 45 [parties] ; n° 7. *Cum invocarem* Par Desmarest [partition] et 41 [parties] ; n° 29. *De profundis* Par Desmarest [partition] et 41 [parties] ; n° 30. *Dominus regnavit* Par Desmarest [partition] et 15 [parties] ; n° 31. *Lauda Jerusalem* Par Desmarest [partition] et 32 [parties] ; n° 110. *Nisi Dominus* Par Desmarest [partition] et 40 [parties] ; n° 40. *Usquequo Domine*, Par Desmarest [partition] et 31 [parties] ; n° 111. *Te Deum* Par Desmarest [partition]. Sur ces sept partitions et 245 parties, il ne reste que les deux partitions décrites ici.

Lully. Personne n'avait osé un tel projet parmi les sous-maîtres de la Chapelle Royale, pas même le grand Lalande ⁷. Et pourtant parurent ces :

— GRANDS MOTETS/ DE/ MONSIEUR DESMARETS/ qui ont été chanté/ DEVANT LE ROY./ Donné au Public/ PAR LE SIEUR PHILIDOR PÈRE./ Ordinaire de la Musique du Roi./ Et Garde de la Bibliothèque de la Musique de sa Majesté./ On donnera la suite incessamment./ Ses motets se peuvent chanter./ à I. II. III. voix et II. violons./ Prix en blanc 50li./ Gravé par Roussel./ se vend/ A PARIS/ chez/ les/ Sieurs/ LE NOBLE Haut-bois du Roy devant la Comédie chez un Épicier/ FOUCAUT, Ruë Saint Honoré à la Règle d'Or./ AVEC PRIVILÈGE DU ROY. 1714. [F-Pn/ Vm¹ 1143]

Le message était clairement destiné au roi : Desmarest et ses amis, au premier rang desquels Philidor, espéraient une nouvelle fois obtenir le pardon royal et, conséquemment, le quartier de Minoret. Mais ce fut Lalande, qui détenait déjà les trois autres, qui reçut la charge. Étant donné le contexte particulier de cette publication, il n'y a donc pas de raison de penser que Philidor ait été rechercher là aussi un "vieux motet" de Desmarest. Bien au contraire, on peut envisager —et le style de l'œuvre le confirme— que cette pièce appartient également au second groupe des "motets composés en Lorraine pour la Cour de Louis XIV". La particularité de la source (partition réduite) et la diffusion qu'elle suppose, nous ont fait opter pour l'insérer dans le volume des "autres motets composés en Lorraine". En effet, il n'est pas certain que, pour la publication, le motet *Cum invocarem* n'ait pas été remanié. Le cas de l'*Usquequo Domine* nous incite à être prudent en ce domaine : la trace publique, celle que l'on connut à Lyon au début du XVIII^e siècle, diffère beaucoup trop du modèle "versailles".

7. On rappellera toutefois le très beau recueil de Paolo Lorenzani et les *Vêpres* de Pierre Menault, publiés tous deux chez Ballard en 1693.

Les Grands Motets lorrains pour la cour de Louis XIV

Le présent recueil réunit les cinq motets que Desmarest a composés durant son exil à la cour de Lorraine, mais qu'il a destinés à la musique de Louis XIV. Desmarest espérait ainsi pouvoir les faire entendre au monarque et obtenir une mesure de grâce en sa faveur : à la suite d'une affaire de rapt et condamné à mort par le Châtelet de Paris, il avait pu s'enfuir en 1699 à Bruxelles, mais restait banni du royaume.

Le choix des textes qu'il envoya de la sorte est, évidemment, bien loin d'être innocent tant ils appellent tous, clairement et sous diverses formes, au pardon royal. Dans le *Domine ne in furore* (psaume 6) par exemple, "David, abattu et languissant sous le poids de ses péchés, demande à Dieu d'être délivré de ses maux"⁸ : ne nous est-il pas permis de voir là le compositeur implorant son roi ? De même le psaume 12, *Usquequo Domine*, ne serait-il point, lui aussi, un appel à l'indulgence, à la rémission, à l'expiation ? Le psalmiste supplie Dieu de ne point l'oublier, lui qui est si loin, hors de ses frontières ; il le prie de bien vouloir abaisser son regard vers lui, de daigner apercevoir cette douleur qui inonde son cœur, de l'exaucer avant qu'il ne s'endorme dans la mort. Ailleurs, c'est un chant de louange et d'espoir, comme dans le psaume 147, *Lauda Jerusalem* : mais le texte rappelle aussi que ce Dieu qui a fortifié les portes de Jérusalem, qui a établi la paix sur les frontières, prend soin des pauvres. Dans un autre registre, le *Dominus regnavit* annonce la résurrection des morts, mais par conséquent le "temps de la justice". Enfin, par le *Confitebor tibi* (psaume 110), c'est un message de confiance que Desmarest semble envoyer à la cour, une longue et belle évocation de la Terre promise : saint et terrible, Dieu accorde la rédemption au pécheur repentant...

Ces cinq œuvres de Desmarest, qui sont parmi les plus tardives qu'on ait de lui, peuvent nous paraître, sous ce jour, comme une sorte de magnifique "supplique au roi" : la musique y donne une large place à la plainte, à la lamentation, au désespoir, aux pleurs et soupirs, à l'affliction et à la douleur, c'est-à-dire à tous les genres d'affects qui touchent de près ou de loin les différentes figures de l'imploration.

LES SOURCES DES GRANDS MOTETS LORRAINS POUR LOUIS XIV

Quatre de ces grands motets sont regroupés dans une même série à la Bibliothèque Nationale de France (Rés. F 928-931) : *Domine ne in furore*, *Dominus regnavit*, *Lauda Jerusalem* et *Usquequo Domine*, et ce, depuis fort longtemps puisqu'ils apparaissent ainsi déjà dans le catalogue de l'abbé Roze, en tête des motets de Desmarest et tous devant être décrits dans un "Grand catalogue volume séparé". Les autres étaient répartis dans les grands catalogues volumes 1, 2 ou 3. L'ordre de classement de l'abbé Roze est le même que celui de la série actuelle, le motet *Domine ne in furore* étant toutefois relégué à la fin.

Trois d'entre ces volumes sont écrits de la même main et sur un même type de papier (cf. fac-similés, p. LXIX-LXXI) ; ils sont reliés de la même manière. Quant au quatrième, consacré au motet *Dominus regnavit*, quoique de format similaire, il a été réalisé par un autre copiste (cf. fac-similés, p. LXXII-LXXIII).

Si celui-ci n'a malheureusement pas pu être identifié, il n'en est pas de même pour les trois premières partitions, dont l'écriture, extrêmement caractéristique, appartient au copiste qui a établi la partition du *Confitebor tibi* de la Bibliothèque municipale de Versailles (source B : cf. fac-similés, p. LXII-LXV). On y trouve les mêmes clefs, la même manière de dessiner les notes et altérations, et surtout les mêmes types de guidons. Si l'on s'en réfère

8. Cf. J. Ph. Lallemand, *Le sens propre et littéral des psaumes de David*, Paris, 1708.

à la page de titre de ce volume, cette partition aurait été copiée, après 1707, par "M^r Philidor l'ainé ordinaire de la Musique du Roy et garde de sa bibliothèque de Musique".

C'est également cette même main de Philidor l'ainé que l'on retrouve dans la source B du *Dominus regnavit*, qui appartient à la collection du comte de Toulouse (cf. fac-similé, p. LXXIV). Chacun de ces cinq "Grands Motets lorrains pour Louis XIV" a donc été copié, sous une forme ou sous une autre, par ce musicien, qui était très certainement un ami proche de Desmarest, en tout cas quelqu'un qui connaissait fort bien sa musique.

De ce fait, l'établissement du texte du présent volume a été largement facilité par la grande homogénéité des sources, notamment pour les motets *Domine ne in furore* et *Lauda Jerusalem* pour lesquels nous ne disposons que de ces manuscrits, mais également pour l'*Usquequo Domine* puisqu'il s'agit là aussi d'une source unique, le manuscrit de Lyon présentant une version différente de cette œuvre⁹. Comme on le verra ci-après, d'autres sources ont été préférées pour les motets *Dominus regnavit* (puisque la copie de Philidor est incomplète) et surtout pour le *Confitebor tibi* : en effet, pour cette dernière œuvre, nous avons eu la grande chance de pouvoir découvrir, il y a quelques années, un manuscrit autographe de Desmarest parmi les anonymes de la Bibliothèque nationale de France.

Ce manuscrit a, bien évidemment, été préféré à celui de Philidor, pourtant magnifiquement copié : il contient une version plus longue du *Confitebor tibi*, mais il comporte, de manière très explicite, les indications des coupures qui ont été faites dans la copie de Versailles : cf. mesures 252-288, 363-381 de notre édition. Peut-être ce manuscrit autographe servit-il à la réalisation de la belle copie de Philidor. Plusieurs indices nous invitent à considérer cette source de la BnF comme de la main même de Desmarest et bien évidemment l'écriture extrêmement sûre, précise et dense qui correspond plutôt à celle d'un compositeur qu'à celle d'un copiste ; outre les indications des coupures signalées ci-dessus, on remarquera certains ajouts, notamment dans les dessus instrumentaux (cf. fac-similés, p. LXVI-LXVII) ; mais c'est grâce à l'écriture du texte que nous avons pu identifier la main de Desmarest et notamment dans la petite explication qui apparaît à la page 37 du manuscrit :

Le Verset finissant
si l'on veut peut être
chanté par tous les
Desfus, et en ce cas
il faudra le mettre dans
les Desfus de Violons.

que l'on comparera avec deux documents provenant des archives du Palacio Reale de Madrid et déjà publiés par Michel Antoine :

M. Desmarest
B.o.p. J'ay reçu de Monsieur
de la Roche, Premier Vallet
de Chambre du Roy trente
pistoles d'Espagne que
sa Majesté a eu la bonté
de m'accorder par gratification
fait a Madrid le 6^e Jan
1701 Desmarest

la longue absence que vous fait hors de
Madrid, ma empêché de sceler ^{partir} les vices
j'ay depuis long-temps desmoyé quelques
normantes à Madrid de la Roche, et depuis
notre retour en Castille j'ay toujours cherché
une occasion favorable, et pure, pour faire
remettre a Paris le paquet que j'ay l'honneur
de vous adresser dans lequel il y a un Diastichon
entier que j'ay composé express pour S. S.
de Bavière, et qu'il a fait représenter
ce Larnaud a Namur, je me persuada
Marianus qu'il fera plaisir a mad^e de votre
épouse, puis qu'il est fort facile a exécuter
et que deux voix suffiroient avec quelques
instrumentz ainsi cette dame pourra s'y elle
neut pas dormir le plaisir, avec un du Teil

9. Cette version sera publiée par Catherine Cessac dans le volume qu'elle consacrera aux "Grands motets lorrains pour la cour de Léopold".

Dans le mot "Vallet" du reçu, l'on reconnaîtra le "V" majuscule de "Verset" et de "Viollons" qui figurent dans la partition, de même que la graphie des "ll". De même pour le "si l'on veut" de la partition que l'on comparera avec le "si elle veut" de la lettre au marquis de La Roche ; le "mettre" de la partition avec le "remettre" de la lettre (voir notamment l'horizontale qui barre les deux "t") ; l'écrasement particulier du point sur le "i", dans "il faudra" de la partition et "qu'il fera plaisir" de la lettre. De même pour les "f", les accents circonflexes... L'on pourrait multiplier les exemples avec les chiffrages de la basse continue, le texte latin, etc. Les éléments de concordance sont donc largement suffisants pour affirmer l'authenticité de cette source musicale, qui compte désormais comme la première source musicale autographe de Desmarest.

Le tableau ci-après décrit, compare et hiérarchise, œuvre par œuvre, les différentes sources des "Grands motets lorrains pour Louis XIV" de Heny Desmarest.

1. le motet *Domine ne in furore*

Ce motet ne nous est connu que par la source suivante :

Domine ne in furore/ Motet/ De/ Monsieur/ Desmarais/ Pseaume
6.e.
partition, ms, 435 x 285 mm, 103 p.
F-Pc / Rés F 928
copie de Philidor l'ainé
reliure en bœuf tacheté
plat de reliure : "DOMINENE IN FVRORE"
dos : MOTES / M.R / DES / MARAIS"
Catalogue du Grand Motet, n° 579

2. le motet *Usquequo Domine* (dit "de Paris")

Le cas de cette œuvre mérite une explication particulière. Nous connaissons en effet de Desmarest deux sources suffisamment différentes pour que nous puissions les considérer comme deux versions distinctes de ce psaume *Usquequo Domine* et pour que nous les publions séparément. Celle qui paraît dans ce volume provient du manuscrit suivant conservé à la Bibliothèque nationale de France :

VSQVEQVO DOMINE / MIS EN MVSIQUE / PAR
M.R DESMARETS / L'AN 1708*
partition, ms, 400 x 255 mm, 86 p.
F-Pc / Rés F 931
copie de Philidor l'ainé
titre sur la reliure [bœuf tacheté]
haut de p. 1 : "Usquequo D.no Ps. 12 / 1708"
Catalogue du Grand Motet, n° 590

C'est l'unique source actuellement connue de la version dite "de Paris" de ce motet de Desmarest. En revanche, une autre version, dont nous ignorons la date de réalisation et provenant du Concert de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, se trouve aujourd'hui dans les collections de la Bibliothèque municipale de cette ville [F-LYm / Rés. FM 129.959]. Cette œuvre devant être publiée intégralement dans un prochain volume de la série que le Centre de Musique Baroque de Versailles consacre à Desmarest, il n'en a pas été tenu compte dans le présent ouvrage. Par ailleurs, il faut signaler qu'un certain Pujolas, marchand de musique, place de l'Intendance à Montpellier, vendait encore dans les années 1730-1750 un motet *Usquequo Domine* de Desmarest¹⁰ : il s'agissait très probablement de cette version lyonnaise de cette œuvre.

Toutefois, nous indiquons ci-après quelques-uns des remaniements les plus importants de cette version lyonnaise par rapport à celle de Paris. De manière générale, la version lyonnaise

10. Cf. [PUJOLAS, marchand de musique, place de l'Intendance à Montpellier], *Liste des Motets à grand chœur dont on peut fournir les partitions*, ms (1730-50), F-Arch.dép.Hérault / C 8144 ; cité par Henri Vidal, "Le Grand Motet aux États de Languedoc. Note sur la vie musicale à Montpellier au XVIII^e siècle", *Recherches sur la musique française classique*, XXVI (1988-1990), p. 222-229.

nécessite quatre solistes lorsque la parisienne n'en requiert que trois ; de plus, l'orchestre de la première est conçu à quatre parties "à la française" [avec deux parties d'alto], quand celui de la seconde comprend cinq parties "à la française" [trois parties d'alto]. Enfin, la version lyonnaise est sensiblement plus courte (688 mesures) par rapport à la parisienne (704 mes.).

Dans le détail, seuls quatre mouvements, au centre et à la fin de l'œuvre se retrouvent sans grand changement dans les deux versions, à savoir le chœur "Usquequo exaltabitur", le récit de haute-contre "Illumina oculos meos" et le final "Exultabit cor meum". Le premier mouvement, quant à lui, qui comprend, dans la version parisienne, un récit de basse suivi d'un grand chœur, se limite à un duo de basses dans la version lyonnaise ; de plus, il est ici beaucoup plus court (78 mesures contre 172). Le second mouvement, "Quamdiu ponam", est entièrement recomposé pour la partition de Lyon : c'est à présent un récit de 75 mesures, alors que la partition de Paris présente un trio vocal de 61 mesures. Enfin, le cinquième mouvement, "Qui tribulant me" est allongé pour un total de 63 mesures dans la version lyonnaise ¹¹.

3. le motet *Dominus regnavit*

Cette œuvre apparaît dans trois sources distinctes :

A. *PS. Dominus Regnavit - insulae multae. PS. 96.*

partition, ms, 403 x 290 mm, 90 p.

F-Pc / Rés F 929

reliure en veau

au dos : "MO/ TET/ DE M./ DESM "

la page [28] notée par erreur "26 "

Catalogue du Grand Motet, n° 581

B. *Dominus regnavit*

dans

*MOTETS/ DE MONSIEUR COLASSE, / Maître de
Musique de la Chapelle du Roy, & Maître de Musique &
Compositeur de la Chambre de sa Majesté. / Et de Monsieur
MINORET, Maître de Musique de la Chapelle/ du Roy.
Copiez par Ordre exprés de son Altesse Serenissime Monseigneur le
COMTE DE TOULOUZE, / par M. Philidor l'aîné, Ordinaire
de la Musique du Roy, & Garde de toute sa Bibliothèque/ de
Musique, & par son Fils aîné, l'An 1704.*

9 part. sép., 215 x 285 mm

F-Pc / Rés F 1678

copie de Philidor l'aîné

reliure en veau aux armes royales : "M. DE. M. COLASSE."

page de titre et table imprimées, tout le reste manuscrit

Catalogue du Grand Motet, n° 582

Les parties séparées de cette source B, qui ont été décrites par Catherine Massip ¹², font partie de l'ancien fonds de St-Michael College à Tenbury Wells ¹³ (numérotation entre parenthèses). Nous avons conservé ici, par commodité, les références actuelles de la Bibliothèque nationale de France :

- B.V.9	(ms. 127)	1. <i>DESSUS DE RECIT</i>	p. 57-75	[la p. 67 numérotée "65" par erreur]
- B.V.10	(ms. 128)	2. <i>DESSUS DE RECIT</i>	p. 57-73	
- B.V.11	(ms. 129)	<i>HAVTECONTRE DE RECIT</i>	p. 57-71	
- B.V.12	(ms. 130)	<i>TAILLE ET B.T. DE RECIT</i>	p. 57-76	
- B.V.13	(ms. 131)	<i>BASSE DE RECIT</i>	p. 57-73	

11. Soit une mesure entre 493 et 494 ; une autre entre 502-503 ; 43 mesures entre 508.1-508.2 ; 10 mesures entre 513.2-513.3 ; 7 mesures entre 521.1-521.2 et une mesure entre 524-525.

12. Cf. "La Collection Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale", *Fontes Artis Musicae*, 30/4 (Oktober- Dezember 1983), p. 184-207.

13. Cf. Edmund H. Fellowes, *The Catalogue of manuscripts in the Library of St-Michael's College of Tenbury*, Paris, L'Oiseau-Lyre, 1934, 319 p.

- B.VII.12	(ms. 234)	1. <i>DESSUS DE V.F.H.</i> ¹⁴	p. 57-80	(contient dessus 1 & 2)
- B.VII.13	(ms. 235)	2. <i>DESSUS DE V.F.H.</i>	p. 57-78	(contient dessus 1 & 2)
- B.VII.14	(ms. 236)	<i>BASSE C.</i>	p. 57-78	(non chiffré)
- B.VII.15	(ms. 237)	<i>BASSE C.</i>	p. 57-78	(non chiffré)

Le motet de Desmarest a été ajouté à la fin de chaque recueil ; il ne figure sur les tables imprimées que par un ajout manuscrit : "Dominus Regnavit De M.r Desmarests..... 57".

À plusieurs titres, cette très belle source est malheureusement incomplète. Comme pour les autres recueils de parties séparées de cette collection, les parties intermédiaires de cordes (hautes-contre, tailles et quintes de violon) n'existent pas — peut-être même n'ont-elles jamais été réalisées—. De plus, le copiste, qui a probablement travaillé à partir d'une partition, a eu les plus grandes difficultés à faire entrer les dix parties du double-chœur "Illuxerunt fulgura" dans les seules cinq parties séparées vocales de cette source :

- B.V.9	contient	[dessus du petit chœur]
- B.V.10	contient	[dessus du grand chœur]
- B.V.11	contient	[hautes-contre des deux chœurs]
- B.V.12	contient	[tailles et basses-tailles du grand chœur]
- B.V.13	contient	[basses-tailles et basses du grand chœur]

La partie de basses-tailles du grand chœur est donc donnée à tort deux fois et il manque par conséquent au mouvement les parties de taille, basse-taille et basse du petit-chœur. Tout du moins en est-il ainsi en apparence... Car aux mesures 268-276, la partie B.V.12 s'approprie celles de "taille et basse-taille du petit chœur", laissant alors à B.V.13 les "basse-taille et basse du grand chœur" : manquent donc pour cette section, les parties de "basse du petit chœur" et de "taille du grand chœur". Il serait certainement excessif de déduire de ceci que la source B présente une version de ce mouvement réduite à un seul chœur : les parties B.V.9-11 démontrent exactement le contraire et la lacune est donc flagrante.

Enfin, une troisième source, partielle, mais imprimée, contient le septième mouvement "Adorate eum" :

C. *MUSIQUE LATINE./ MOTET DE MONSIEUR DESMAREST*

dans

MESLANGES/ DE MUSIQUE/ Latine, Française & Italienne ; DIVISEZ PAR SAISONS./ Suite du Recueil de différents Auteurs, donné au Public de Mois en Mois/ pendant trente Années consecutives./ L'ETE, / Année 1726.

Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726

partition, 190 x 250 mm, p. 126-140

F-Pc/ Y 323

F-Pc/ L 9964,2

contient le seul mouvement "Adorate eum"

RISM/ B-II, p. 233

Pour être complet, nous signalerons que la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon possédait encore le 27 mai 1754 une partition et 15 parties séparées de ce motet *Dominus regnavit* de Desmarest¹⁵.

Comparaison des sources du motet *Dominus regnavit* :

Les sources A et B ne présentent que des variantes mineures entre elles, hormis pour le verset "Adorate eum" (n° 7) qui a été entièrement remanié, la version B de ce mouvement correspondant à celle de la source C.

Pour tous les autres mouvements, on constate quelques traits particuliers de la source Philidor (B) et notamment l'ajout d'un nombre important d'ornements à toutes les parties ; ces ajouts sont, de manière générale, homogènes entre les parties communes (les deux dessus de

14. V.F.H. [Violons, Flûtes, Hautbois].

15. Cf. plus haut, la note 6.

violon et les deux parties de basse continue). Cette modification est, à notre avis, le fait du copiste et non point celui du compositeur. En effet, nous constatons exactement le même enrichissement d'ornements entre les sources B et A du motet *Confitebor tibi*. Les conclusions tirées par rapport aux sources de cette œuvre¹⁶ valent également ici pour le *Dominus regnavit*. Ainsi, les ornements de la source B du *Dominus regnavit* témoignent d'une pratique particulière, celle de l'atelier de copie de la cour de France et ne figureraient probablement pas dans les manuscrits de Desmarest ; de ce point de vue, la source A correspond certainement plus à la pratique du compositeur.

La source A a donc été retenue pour la présente édition. Les variantes entre les sources A et B, relevées systématiquement dans le corps de la partition, sont décrites dans les NOTES CRITIQUES (p. 307-321), à l'exception des ajouts d'ornements évoqués plus haut et pour lesquels on pourra se faire une idée précise en se reportant au fac-similé (p. LXXIV), mais aussi à l'exception des liaisons (celles de A sont souvent absentes de B), des chiffres (quasiment absents de B) et des ligatures de notes.

Néanmoins, pour le mouvement "Adorate eum", les variantes n'apparaissent pas dans le corps de la présente édition, l'importance des remaniements nous ayant conduit à le présenter sous ses deux formes : la version avec chœur de la source A figure dans le corps de la partition (p. 162-171), mais celle en duo, provenant des sources B et C, est présentée intégralement dans l'ANNEXE I (p. 324-332). Malgré les difficultés d'interprétation de ce mouvement de la source A, il semble qu'il soit dédié à un dialogue entre un soliste et un petit chœur de dessus (1 et 2) ; dans B, Desmarest oppose des sections dans lesquelles le dessus chante seul à d'autres où il chante avec un second dessus. L'orchestre lui-même change dans les sections à deux voix de dessus. La basse continue joue avec les parties dans la source A [ut¹], avec les violons 2 dans la source B [sol¹].

Enfin, la source B de ce motet contient, toujours dans ce septième mouvement, une section qui ne figure ni dans la source A, ni dans C. Cette courte section, de 11 mesures, s'insère entre les mesures 626 et 627 de notre édition (cf. p. 170). Curieusement, elle ne semble pas achevée puisque les paroles n'ont pas été reportées. Le copiste Philidor, qui disposait probablement d'un manuscrit autographe de Desmarest indiquant la coupure (comme c'est le cas pour le motet *Confitebor tibi*), s'est probablement rendu compte de son erreur après la copie de la musique. Cette section figure dans l'ANNEXE III (p. 334).

4. le motet *Confitebor tibi Domine*

Deux sources extrêmement précieuses à divers titres nous transmettent ce motet. Comme il a été vu plus haut, la première est un manuscrit autographe de Desmarest, qui a servi de référence pour la présente édition :

- A. [Anonyme]
N° 46/ *Confitebor Tibi Domine/ Motet a Grand Chœur Par*
M. xxx
partition, ms autogr., 270 x 205 mm, 54 p.
F-Pn / Vm¹ 1385
Catalogue du Grand Motet, n° 575

La seconde, copiée probablement d'après la précédente par Philidor l'aîné, est touchante par la qualité exceptionnelle de la copie, mais aussi par le contenu de la page de titre (cf. fac-similé, p. LXI) :

- B. *Confitebor tibi Domine/ Motet de Monsieur desmarests envoyé/ a Monsieur le Comte de Brionne pour/ Monseigneur l'an 1707/ Copié par M.^r Philidor l'aîné ordinaire de la Musique du Roy/ et garde de sa bibliothèque de Musique*
partition, ms, 225 x 300 mm, 84 p.
F-V / ms mus 7
les pages 31-32 manquent
Catalogue du Grand Motet, n° 574

16. Cf. plus bas.

Plusieurs modifications d'importance ont été réalisées dans la source B et notamment des coupures. Ainsi la version autographe est-elle plus longue d'une cinquantaine de mesures que celle copiée par Philidor. Ces coupures concernent tout d'abord le troisième mouvement, "Confessio et magnificentia", dont toute la fin (mes. 252-288) a été supprimée dans le manuscrit de Versailles ; toutefois, il convient de signaler que la source A indique clairement la coupure. Les signes présents à cet endroit doivent donc être interprétés comme des consignes au copiste. De même dans le cinquième mouvement, "Memor erit in sæculum", Desmarest demande-t'il une coupure au milieu (mes. 363-381), réaménageant, avec des surcharges, l'enchaînement de la mesure 362 à la 382 : dans la source B, cette section n'a pas été reportée par Philidor, ou plutôt elle a été copiée sur les pages 31, 32 et au début de 33, avant que le copiste n'arrache le feuillet (p. 31-32) et ne recouvre le début de la page 33 d'une collette, comme on peut le voir nettement dans notre fac-similé, p. LXII-LXIII).

Si la qualité graphique de la source B est remarquable, il n'en est malheureusement pas de même de la qualité musicale. Philidor est souvent imprécis et ne prend évidemment aucune initiative : n'ayant pas de place pour noter la partie spécifique de basse de violon, il s'ensuit plusieurs incohérences dans la partie de basse continue et certains chiffrages, dans les petits-chœurs, sont reportés dans la partie de quinte de violon, faute de place.

Desmarest use fréquemment, dans son manuscrit, de la liaison entre chiffrages de la basse continue pour marquer la tenue d'une note ; Philidor, peu habitué à ce genre de subtilité, transporte souvent cette liaison entre les notes, ce qui n'a plus de sens. Enfin, comme on le verra dans les fac-similés présentés ici, l'interprétation des pages 47-48 du manuscrit autographe — il est vrai confuses — a donné lieu à un curieux aménagement de la part de Philidor qui, pour "faire propre", a intégré la portée ajoutée de Desmarest (probablement les flûtes) dans les violons qui se trouvent divisés de fait en quatre parties distinctes (cf. fac-similés respectivement p. LXVI-LXVII et p. LXIV-LXV).

Les variantes entre les sources A et B, relevées systématiquement dans le corps de la partition, sont bien évidemment décrites dans les NOTES CRITIQUES (p. 307-321), à l'exception des ajouts d'ornements, des liaisons et des ligatures de notes.

5. le motet *Lauda Jerusalem*

Ce motet ne nous est connu que par une seule source :

Desmarests./ Lauda Jerusalem dominum/ Ps. 147
partition, ms, 390 x 255 mm, 109 p.
F-Pc / Rés F 930
copie de Philidor l'ainé
reliure : bœuf tacheté
plat de reliure : LAVDA IERUSALEM/ DOMINVM
Catalogue du Grand Motet, n° 585

Pourtant, il semble avoir connu un certain succès puisqu'il était proposé à la vente entre 1730 et 1740 par un marchand de musique de Montpellier, Pujolas, dont il a été parlé plus haut. De même, une partition et 32 parties se trouvaient en 1754 dans la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon et il est donc probable que cette œuvre ait été exécutée dans cette ville, probablement sous une forme différente que celle que nous connaissons¹⁷.

DATATION ET CIRCONSTANCES DE LA CRÉATION DES ŒUVRES

Deux des sources de ces cinq motets de Desmarest sont datées : il s'agit du *Confitebor tibi Domine [...] envoyé à Monsieur le Comte de Brionne pour Monseigneur l'an 1707 copié par M.^r Philidor l'ainé [...]* (source B) et de *l'Usquequo Domine mis en musique [...] l'an 1708*. Ces dates valent pour la copie des manuscrits, notamment en ce qui concerne le *Confitebor*

17. Cf. plus haut.

tibi, mais il est difficile d'imaginer que la composition elle-même ait été de beaucoup antérieure. Par ailleurs, il est remarquable de constater que les dates proposées sur les manuscrits correspondent exactement au début du séjour en Lorraine de Desmarest.

1. le *Confitebor tibi Domine*

L'intitulé de la source B du *Confitebor tibi* donne une série d'informations importantes : outre l'année (1707) et le nom du copiste (Philidor l'aîné), il indique avec précision le nom du destinaire, Monseigneur, et celui de l'intermédiaire, Brionne. Voici qui mérite quelques explications.

On se rappelle que Desmarest était à la cour d'Espagne depuis 1701. Sur le plan militaire, la fin de l'année 1705 avait été catastrophique pour le roi Philippe V d'Espagne : Barcelone, la Catalogne, puis Valence avaient capitulé devant les troupes impériales. Dans la confusion générale, le roi avait dû suspendre en octobre les gages de Desmarest et le musicien ne vécut alors que grâce à une faible pension que le souverain lui versa sur son compte personnel : on se doute que l'activité musicale de la cour d'Espagne était inexistante dans une telle période. Le roi partit bien sûr aux armées. Quant à la reine, prévoyant l'entrée des troupes anglo-portugaises dans Madrid, elle se réfugia avec sa cour — et donc Desmarest — à Burgos en juin 1706.

C'est alors, au début du mois d'août, que Desmarest reçut l'invitation de la cour de Lorraine, juste avant la victoire de Philippe V sur les troupes impériales, juste avant l'entrée du roi à Madrid. Elle émanait de Henry de Lorraine, comte de Brionne (1661-1718), cadet de la maison de Lorraine, qui possédait depuis 1677 le titre de grand écuyer de France, succédant ainsi à son père. Il vivait donc à la cour de Louis XIV où il se faisait admirer, selon les dires de Saint-Simon, comme "premier danseur de son temps". Chef de la Grande Écurie du Roy, "M. le Grand", comme on le nommait, participait à la vie musicale de la cour et, du même âge que Desmarest, le côtoyait quasi quotidiennement avant 1693. Le comte de Brionne se chargea donc des tractations entre la cour de Lorraine et Desmarest. Ce fut lui également qui transmit en 1707 le motet *Confitebor tibi* de Desmarest à Monseigneur, c'est-à-dire au dauphin, Louis de France qui était lui aussi du même âge que Desmarest (1661-1711).

Le grand dauphin était amoureux de musique et surtout d'opéra ; au début des années 1680, il avait eu Marc-Antoine Charpentier à son service, et son corps de musique était fort apprécié du roi lui-même, qui ne se lassait pas de l'entendre¹⁸. Comme le comte de Brionne, le dauphin avait lui aussi croisé à la cour le jeune Desmarest chaque jour depuis son entrée chez les pages — ils étaient tous trois du même âge — ; le dauphin se montra continuellement un admirateur inconditionné des tragédies lyriques de Desmarest : il assista ainsi le 16 septembre 1693 à *Didon* à l'Académie royale de musique ; à partir du 11 novembre 1694, il ne suivit pas moins de cinq représentations de *Circé* ; le 17 avril 1695, on le voit à *Théagène et Caricléa*, le 14 juin de la même année au ballet *Les Amours de Momus*, etc. Cette admiration remontait bien auparavant : jeune ordinaire de la musique du roi, et à peine sorti du corps des pages, Desmarest avait composé et fait jouer à la cour en août 1682, à l'occasion de la naissance du fils aîné du dauphin, une *Idylle sur la naissance du duc de Bourgogne* (perdue).

Mais les liens du dauphin ont peut-être été bien au-delà. En effet, le fils de Louis XIV avait épousé, en janvier 1680, Marie-Anne-Christine-Victoire de Wittelsbach, sœur de l'électeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel. Jusqu'à sa mort qui survint prématurément en 1690, cette princesse protégea Desmarest. Elle suivit avec suffisamment d'intérêt le premier essai lyrique de Desmarest, la tragédie lyrique *Endymion* (perdue) qui fut créée à Versailles dans les appartements du 16 au 23 février 1686, pour demander à la réentendre :

— "Madame la Dauphine trouva la musique si belle qu'elle a ordonné qu'on le fit rechanter aux premiers appartements" Journal de Dangeau (23 février 1686).

18. Cf. en particulier le *Mercure galant* (mai 1682, p. 183-4).

C'est également elle, soutenant la position de son aumônier Bossuet, qui avait favorisé la candidature de Nicolas Goupillet au poste de sous-maître de la Chapelle Royale en 1683 ; et l'on sait le lien qui unirent par la suite Desmarest à Goupillet¹⁹. Enfin, de manière plus générale, il semble qu'elle ait eu un goût particulier pour la musique de Desmarest :

— *"Madame la Dauphine, qui est en tout d'un goût merveilleux, estime fort ses ouvrages."* Mercure galant (février 1687, p. 153-5).

C'est donc tout naturellement chez le frère de cette princesse, Maximilien-Emmanuel de Bavière que Desmarest trouva son premier refuge en septembre 1699. Plus tard, lorsque lassé des guerres dans les Pays-Bas, le compositeur chercha à quitter ce protecteur, il trouva un nouveau mécène dans la personne de Philippe, duc d'Anjou (1683-1746), second fils de Christine-Victoire et du dauphin : ce jeune prince venait d'être désigné par le roi Charles II d'Espagne pour lui succéder.

Peut-être faut-il donc voir dans l'envoi du motet *Confitebor tibi* à Monseigneur, par l'entremise du comte de Brionne, le remerciement pour l'aide que le dauphin aurait apporté à la nouvelle installation de Desmarest en Lorraine ? Il marque en tout cas très clairement la volonté de Desmarest, après huit longues années d'épreuves, d'obtenir un pardon du roi et éventuellement la possibilité de revenir en France et à la cour.

Desmarest n'avait du reste pas manqué de soutiens durant cet exil. On sait l'amitié que le lia avec Jean-Baptiste Matho, un ancien compagnon des pages de la chapelle, mais il dut avoir également un appui constant d'André Philidor, dit l'ainé (ca 1652-1730), "ordinaire de la musique du roi et garde de sa bibliothèque de musique", qui copia ce motet *Confitebor tibi* en 1707. Ce fut lui également qui en 1714 se chargea de faire graver et éditer le motet *Cum invocarem*, qui devait être le premier volume d'une collection de *Grands Motets de Monsieur Desmarests*.

La succession des malheurs de Desmarest avait probablement fini par le faire prendre en pitié à la Cour comme à la Ville ; les nouvelles effroyables qui arrivaient d'Espagne (son sort était lié à celui du petit-fils de Louis XIV) contribuèrent évidemment à créer un véritable courant de sympathie à son égard. Le 6 mai 1704, l'Académie Royale de Musique avait donné son *Iphigénie en Tauride* achevée par Campra : le succès avait été certes assez mitigé — l'œuvre sera plus tard l'un des opéras les plus fréquemment joués par l'Académie —, mais suffisant pour que l'on s'intéressât à nouveau au compositeur. Le 18 juillet de la même année, l'Académie reprit *Didon* qui avait été le premier succès de Desmarest en 1693. Dès que l'on commença de parler de Desmarest pour la cour de Lorraine, l'éditeur Ballard, espérant probablement des ventes meilleures, fit paraître à son tour plusieurs airs du compositeur dans sa fameuse série *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs* : en mars, août, septembre, octobre et novembre 1706.

C'est donc dans ce climat que fut envoyé le *Confitebor tibi* en 1707, soit immédiatement après l'arrivée de Desmarest en Lorraine. Il quitta en effet la cour d'Espagne à la Noël 1706 après avoir reçu le 24 décembre un arriéré de ses gratifications. Il arriva à Lunéville où il s'installa avec sa famille autour du premier avril 1707 et il reçut le 20 avril son brevet de surintendant de la musique du duc Léopold.

2. *l'Usquequo Domine*

Le succès probable du motet précédent incita Desmarest à adresser en 1708 un nouveau motet à la musique du roi, sur le psaume 12, *Usquequo Domine*, et Philidor le copia pour la Bibliothèque de musique. Desmarest, installé à Lunéville, y vivait pourtant dans un cadre paisible : il avait fait représenter à la fin de 1707 son opéra *Vénus et Adonis* ; en février 1708, il fit rendre un hommage à Lully en produisant *Thésée*. De plus, trois événements marquèrent cette année : tout d'abord, il y eut la mort de M. de Saint-Gobert, le père de sa femme — c'est lui qui avait obtenu huit ans plus tôt sa condamnation à mort —, événement qui ne pouvait que réjouir le compositeur et faire espérer un prochain retour

19. Cf. Michel Antoine, *op. cit.*, p. 43-44.

en France ; il y eut ensuite la naissance de son fils Léopold que le duc et la duchesse de Lorraine portèrent eux-mêmes sur les fonds baptismaux ; il y eut également la construction du fameux théâtre de Nancy par Bibiena qui augurait bien de la prospérité musicale de la cour de Lorraine.

*

L'envoi de ce motet *Usquequo Domine* à Versailles, dans ces conditions, fut probablement envisagé comme un nouvel hommage à ses protecteurs français. Peut-être Desmarest espérait-il également pouvoir succéder à Pascal Collasse, qui était très malade, comme maître de musique de la chambre de Louis XIV ?

Toujours est-il qu'il poursuivit ses envois les années suivantes. Deux sources distinctes nous font entrevoir le destin de ces œuvres de Desmarest envoyées à la Cour de France : la première, la plus précise, souligne le lien fort d'amitié qui unissait Desmarest à Matho ; elle montre également, malgré les termes de convenance, l'extraordinaire mémoire musicale du souverain. La seconde confirme l'écho que reçut l'œuvre de Desmarest :

— “[du 3 au 8 octobre 1712, pendant] le premier voyage que Louis XIV fit à Rambouillet chez M. le comte de Toulouse, où il passa huit jours, Matho fit exécuter aux messes les motets de Desmarest, sans en avertir S. M. Quoiqu'il y eût près de vingt ans que ce prince ne les eût entendus, il les reconnut et en fit l'éloge : les princes et les seigneurs saisirent cette occasion pour demander à S. M. la grâce de Desmarest ; il leur répondit que personne n'y perdoit plus que lui, mais qu'il avoit juré de ne point donner de grâce pour le crime dont il étoit accusa et il les refusa...”

Titon du Tillet, Supplément au Parnasse François (p. 757)

— “[le roi] avoit eu une bonne musique à sa messe et l'eut encore à sept heures chez Mme de Maintenon.”
Dangeau, Journal (mardi 4 octobre 1712)

L'anecdote est d'autant plus curieuse qu'elle se déroule au début du quartier occupé par Lalande qui, tout au long de sa vie, sut obtenir les postes que briguaient Desmarest.

Il est possible que les motets de Desmarest joués à cette occasion aient été le *Domine ne in furore* ou le *Lauda Jerusalem*. Bien que ces œuvres ne soient pas proprement datées, les sources de chacune d'elle contiennent, en effet, le nom de certains chanteurs qui ont participé à leur exécution²⁰. Ce sont tous des chanteurs de la cour de Louis XIV, ce qui permet d'affirmer une nouvelle fois la destination de ces œuvres ; certains d'entre eux, comme Jacques Destival, n'ayant pris leurs fonctions qu'en 1704, on peut en déduire que ces motets y ont été joués après cette date, c'est-à-dire après la condamnation et la fuite de Desmarest.

3. le *Domine ne in furore*

La plupart des interventions de solistes dans l'unique source du motet *Domine ne in furore* sont ainsi accompagnées du nom de leur interprète à la cour de Louis XIV :

• p. 2	<i>Domine ne in furore</i>	“M. Bastaron”	fa ⁴
• p. 6	<i>Miserere mei</i>	[aucune indication]	sol ²
• p. 9	<i>Et anima mea</i>	“M ^{lle} Chappe”	sol ²
• p. 29	<i>Quoniam non est in morte</i>	[aucune indication]	sol ² , fa ⁴
• p. 33	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	“M. Depont”	ut ³
• p. 33	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	“M. Favally”	sol ²
• p. 33	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	“M. Antonio”	sol ²
• p. 33	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	[aucune indication]	fa ⁴
• p. 67	<i>Discedite a me omnes</i>	“M. Jonquet”	ut ³
• p. 72	<i>Exaudivit Dominus</i>	“M ^{lle} Couperin”	sol ²

Ces indications sont extrêmement précieuses pour comprendre le fonctionnement de la Chapelle-Musique du roi de France : on y apprend ainsi que les voix de femmes y étaient utilisées et qu'elles coexistaient avec celles des castrats. Les voix d'enfants (les fameux pages de la chapelle) se bornaient à l'exécution des dessus de chœur et n'intervenaient pas dans les *sol*i**. Enfin, chaque air de même tessiture était chanté par un soliste distinct.

20. On trouve également des noms d'interprètes de la cour de France dans l'unique source de la *Messe à deux chœurs et deux orchestres*. Ici, outre les chanteurs, figurent les noms des symphonistes.

Grâce aux travaux de Marcelle Benoit²¹, on peut connaître avec une relative précision les fonctions de ces artistes et, pour certains d'entre eux, leurs périodes d'activité à la cour. On ne sera pas étonné de voir, parmi ceux-ci, des musiciens de la chambre : c'est le cas notamment de Jean Jonquet, qui fut chantre extraordinaire de la chambre (pour le semestre de juillet) de 1685 à 1727. Mais la comparaison des comptes et de la musique peut nous laisser parfois bien perplexe : ainsi Jonquet, qui chanta comme haute-contre dans le *Domine ne in furore* de Desmarest, apparaît dans les comptes de 1700 comme basse !...

Les deux femmes qui figurent dans ce motet, Marie Chappe et Marguerite-Louise Couperin, n'appartenaient certes pas à la chapelle. Sans charge précise à la cour, semble-t-il, leur présence est notée sporadiquement dans les livres de comptes depuis la création, les 26-28 octobre 1698, du ballet *Mirtil et Mélicerte* de Lalande à Fontainebleau, jusqu'en 1717 où elles figurent parmi les "filles" dans un registre recensant les "Chantres, symphonistes et filles de la musique [...] qui estoient payées sur la cassette du feu Roy [...] pour leur nourriture et leur entretenement". C'est dans ce même registre que l'on trouve l'unique présence de Guillaume De Pont, rangé quant à lui parmi les "vétérans". Toutefois, en ce qui concerne M^{lle} Couperin, la nièce de François, on sait par ailleurs qu'elle fut reçue en février 1702 à la Musique du roi et qu'elle chanta à cette occasion le verset "Qui dat nivem" de son oncle²².

La présence de ces quatre artistes montrent que les corps de musique à la cour n'étaient en aucun cas étanches ; c'est du reste ce que prouve plus clairement encore la présence, dans le *Domine ne in furore*, des deux célèbres castrats Antonio Bagniera ["Antonio"] et Antonio Favalli qui appartenaient à la fois à la Musique de la Chapelle et à celle de la Chambre, et ce depuis 1701 jusqu'à leur mort, respectivement en 1741 et 1729. Il est curieux de constater que Bagniera figurait dans les comptes de la Chapelle durant le semestre de janvier mais en tant que "taille" tandis que Favalli, quant à lui, officiait durant celui de juillet effectivement parmi les "dessus muets et cornets". La présence de Bagniera parmi les tailles est très surprenante : en fait, il est probable que, bien que castrat, il ait pu acheter le 21 juin 1701 la charge pour le semestre de janvier de Jean Gaye, récemment décédé. Les deux Italiens se sont répartis ainsi les charges de cet artiste qui apparaissait jusqu'alors dans les livres de compte comme "dessus muet" en juillet et "taille" en janvier !... On peut déduire de cela que les dépouillements publiés par Marcelle Benoit peuvent donner d'importantes informations pour les dates, mais doivent être considérés avec précaution pour ce qui est des fonctions exactes. En 1715, un *État des Officiers de la maison du Roy, Musique de la Chapelle* les juge respectivement "vieux" et "bon".

Comme ses deux collègues, Jacques Bastaron, excellente basse-contre, appartenait aux deux corps : à la chapelle pour le semestre de juillet (de 1700 à 1726) et à la chambre toute l'année (de 1708 à 1719).

À partir de ces comptes, il est donc possible de déduire une fourchette assez large pour la création de ce motet *Domine ne in furore* à la cour de Louis XIV : il ne put être chanté que de 1704 à un peu avant 1715, et ce, probablement durant le semestre de juillet ; 1704 correspond en effet à la date d'entrée de Jacques Bastaron à la Chapelle et l'on peut considérer que Favalli ne pouvait plus guère tenir de rôle aussi important dans les années 1715. Ainsi, en croisant ces données avec la chronologie de la vie de Desmarest, on peut proposer comme date de création à la cour et probablement de composition, une période s'étalant de 1707 à 1713. L'œuvre aurait très bien pu être une de celles que Matho fit chanter devant le roi du 3 au 8 octobre 1712.

4. le *Lauda Jerusalem*

De même que pour le précédent, l'unique source du *Lauda Jerusalem* contient les noms de solistes chanteurs. Il s'agit de :

21. *Musiques de cour : Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733 [recueil de documents]*, Paris, Picard, 1971, 553 p. (coll. La vie musicale sous les rois Bourbons ; 20).

22. Cf. Julien Tiersot, *Les Couperin*, Paris, Alcan, 1926, p. 66 ; cette information m'a été fort amicalement communiquée par Nathalie Berton.

· p. 2	<i>Lauda Jerusalem</i>	"M ^r Dufour"	ut ⁴
· p. 19	<i>Quoniam confortabit seras</i>	"M ^r Bastaron"	fa ⁴
· p. 43-44	<i>Qui dat nivem</i>	"M ^{lle} Couperin"	sol ²
· p. 52	* <i>Mittit crystallum suam</i>	"M ^{rs} labée Michaut"	cf. plus bas
· p. 52	<i>Mittit crystallum suam</i>	"M ^{rs} Labée Michaut Destival et Bastaron"	cf. plus bas
· p. 64	<i>Emittet verbum suum</i>	[aucune indication]	sol ²
· p. 71	<i>Qui annuntiat verbum suum</i>	"M ^r Favally"	ut ⁴
· p. 71	<i>Qui annuntiat verbum suum</i>	"M ^r Jonquet"	ut ³

Sans revenir sur les cas de Jonquet et M^{lle} Couperin, cette liste n'est pas sans poser de nouveaux problèmes et tout d'abord sur la page 52 du manuscrit (cf. fac-similés, p. LXVIII-LXIX). Ce passage en trio se présente comme une entrée en imitations, mais les noms y sont disposés de manière singulière :

· sol ²	"M ^{rs} labbée Michaut"
· sol ²	[aucune indication]
· fa ⁴	"M ^{rs} Labée Michaut Destival et Bastaron"

Les clés de ce verset "Mittit crystallum" indiquent clairement un trio pour deux dessus et basse, accompagné par l'orchestre entier, auquel s'ajoute une partie de flûte. Pourtant, sur la première portée, en clé de sol², figure bien "M^{rs} labée Michaut", c'est-à-dire l'abbé Claude Michaut, basse-contre de la musique de la chapelle depuis 1704 (il succède à Pierre Houdiart) pour les semestres de janvier et juillet ; en 1715, il est signalé comme "infirmes" et quitte la Chapelle en 1716. Cette basse-contre ne pouvait pas, bien évidemment, chanter la partie de dessus où apparaît pourtant son nom. S'agit-il d'une erreur du copiste, qui pourrait être confirmée par le fait qu'à l'entrée de la partie de basse en fa⁴, son nom réapparaît, cette fois en compagnie de ceux de Jacques Bastaron et Jacques Destival, tous deux chantres de la chapelle pour le semestre de juillet ? Doit-on penser que cette entrée en clé de fa⁴ a été chantée par un pupitre réunissant les trois chanteurs ? Toutes les hypothèses sont évidemment plausibles, y compris celle où ce trio, noté pour deux voix de dessus et basse, ait pu être remanié et présenté à la cour pour trois voix d'hommes : cette possibilité est d'autant moins à exclure que Jacques Destival chantait habituellement la voix de "taille", bien trop haute pour la partie proposée.

Un seul nom nouveau apparaît dans ce motet, celui d'Antoine Dufour qui reçut un brevet de chantre basse-taille pour la chambre en 1696. Il occupera ce poste pour le semestre de janvier jusqu'en 1727. On notera là aussi une certaine discordance entre les comptes publiés par Marcelle Benoit et cette partition, puisque Dufour y chantait le premier mouvement prévu pour une partie de taille !

Le cas de Favalli, quoique similaire, pourrait toutefois se révéler plus complexe. Nous avons vu plus haut que Bagniera avait pu acheter une charge de taille sans rapport avec sa voix de dessus. Ces deux Italiens avaient établi de curieuses pratiques, comme celle d'être chacun survivancier de l'autre. Nous avons déjà signalé que Favalli, dans les livres de comptes tout comme dans le motet précédent, apparaissait comme "dessus". Ici pourtant, dans le verset "Qui annuntiat verbum suum" du *Lauda Jerusalem*, il chante une partie de taille en ut⁴, en duo avec Jonquet (haute-contre). Comme dans le trio décrit plus haut, on peut bien sûr penser que pour l'exécution à la cour, le mouvement a pu être remanié et chanté par un duo "dessus castré / haute-contre". Toutefois, on s'étonnera de noter dans les dépouillements de Marcelle Benoit la présence simultanée, à la chambre et à partir de 1713 (pour le même semestre de juillet), de deux "Favalli". Était-ce un artifice pour recevoir deux fois les revenus de la charge ? ou bien peut-on voir sous ce même nom deux artistes différents ? ceci reste évidemment très confus et ne permet, en tout cas, aucune avancée significative pour dater ce motet *Domine ne in furore* : on avancera néanmoins la même fourchette que pour le *Lauda Jerusalem* soit la période 1707-1715, cette dernière date correspondant à la suppression du nom de l'abbé Michaut dans les comptes de la Chapelle.

5. le *Dominus regnavit*

Le cas du *Dominus regnavit* est d'autant plus complexe qu'une datation, à notre avis erronée, avait été proposée par Michel Antoine²³, qui s'appuyait alors sur la présence de

23. *op. cit.*, p. V.

cette œuvre dans les parties séparées de la collection Toulouse-Philidor. Sans revenir sur cette question débattue plus haut²⁴, nous proposons pour cette œuvre une période un peu plus large, allant de 1707 à 1726, date de la parution de la source C.

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

Plusieurs traits singuliers de l'écriture de Desmarest, dans ces "Grands motets lorrains pour Louis XIV", méritent une explication. Nous ne reviendrons pas sur le caractère très particulier de ces envois de Desmarest, ni sur les anecdotes concernant leur création : il suffit de rappeler à cet endroit que les textes ont probablement été choisis pour leur expression propre à traduire la supplication et que cette supplique était adressée au roi par les plus fameux artistes de la cour, amis de Desmarest.

1. l'harmonie

Dans les mouvements "douloureux", Desmarest se plaît à utiliser des harmonies inhabituelles pour la musique française de cette époque et parfois particulièrement tendues. Ces accords, qui font appel largement aux fausses relations, aux retards multiples et aux chromatismes, ont probablement été entendus par le compositeur au cours de son voyage en Espagne, soit auprès des organistes de ce pays, soit auprès du théoricien José de Torres.

Sans en donner une liste inutile ici, nous renvoyons le lecteur à certains des enchaînements les plus représentatifs de ce style de Desmarest après 1708 :

- le premier mouvement de l'*Usquequo Domine*, notamment l'entrée du chœur (p. 67-68, mes. 44-56) et les enchaînements de la fin (p. 76-77, mes. 150 reprise à 159) ;
- le second mouvement du même motet, "Quamdiu ponam", p. 78-80 et tout particulièrement les mes. 174-177, 183-184 ;
- le neuvième mouvement du motet *Confitebor tibi*, "Sanctum et terribile nomen ejus", p. 235-237 et notamment les mes. 690-697, 706-715 ;
- le cinquième mouvement du motet *Lauda Jerusalem*, "Mittit crystallum", p. 279-284 et notamment les mes. 420 et suivantes, 451 et suivantes.

Ces harmonies parfois spectaculaires se retrouvent dans la *Messe à deux chœurs et deux orchestres*, à peu près contemporaine, et spécialement dans le "Crucifixus". On notera également dans ces œuvres de Desmarest un goût certain pour les retards souvent multiples et il n'est pas rare que, contrairement aux usages, la note retardée soit entendue simultanément au-dessus : cf. entre autres exemples, l'*Usquequo Domine* (mes. 215).

2. le contrepoint

Dans ces motets, Desmarest élabore des constructions contrapuntiques extrêmement complexes et peu fréquentes dans la musique française de ce temps. Ceci est particulièrement remarquable dans les ensembles de solistes, où le compositeur demande, en outre, aux instruments de participer à la polyphonie (cf. en particulier le sixième mouvement du *Domine ne in furore*, "Laboravi in gemitu meo", p. 21-24). Cette manière de composer a déjà été remarquée par James R. Anthony²⁵. Toutefois, ce goût pour les grands édifices contrapuntiques ne semble pas dater, chez Desmarest, de la période de l'exil, comme le prouve le superbe septuor vocal "Dignare Domine die isto" du *Te Deum* dit "de Paris" qui fut joué pour la première fois le 3 février 1687 à l'Oratoire du Louvre.

3. la question de la basse continue

Le parti-pris du copiste Philidor de ne pas faire figurer la partie de basse de violon dans ses partitions, n'est pas sans causer quelques imprécisions dans le rôle de la basse

24. Cf. notre "Introduction générale", en tête de ce volume.

25. Cf. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, London, Batsford Ltd, 1974 ; traduction française, Paris, Flammarion, 1982, p. 268.

continue. Rappelons ici que Philidor, en fait, au lieu de copier la basse continue, s'est borné à reproduire la partie de basse de violon en mettant des silences lorsque ce pupitre se tait. Il s'ensuit que ce copiste ne sait plus très bien où porter les chiffrages qu'il note parfois aux quintes de violon (cf. *Confitebor tibi*, mes. 817-818, p. 246). Dans ce dernier cas, la source A, autographe et plus précise, comble la lacune. En revanche, dans le *Lauda Jerusalem* pour lequel nous ne disposons malheureusement que de la copie de Philidor qui ne comporte pas de chiffrages, nous avons dû rétablir la basse continue en signalant à chaque fois les contradictions de la source (cf. le dernier chœur, p. 292-305).

De manière générale, la basse continue joue en permanence, et ce, quel que soit le registre requis : ainsi, dans le *Domine ne in furore*, elle double, en clé de sol¹, les dessus de violon et le dessus chantant dans le troisième mouvement "Et anima mea" (cf. p. 8-9). Ailleurs, dans les petits-chœurs, en clé d'ut³ ou ut⁴, elle double les hautes-contre, tailles et quintes de violon qui jouent, tous, à l'unisson. Pour souligner ces passages particuliers, nous avons indiqué très clairement et systématiquement l'unisson puis la division des parties intermédiaires de cordes : cf. p. 60, mes. 648-651.

4. chœur ou double-chœur ?

Desmarest utilise fréquemment, dans cette période d'exil, le double-chœur. Dans les motets, il lui semble propre à peindre l'agitation, la confusion ou la tourmente, comme on peut le voir dans le "Turbatus est" du *Domine ne in furore* (p. 25-40) ou le "Illuxerunt fulgura" du *Dominus regnavit* (p. 136-148). Mais, dans un tout autre registre, il faut rappeler l'utilisation de cette technique dans la *Messe à deux chœurs et deux orchestres* qui est à peu près contemporaine. On pourrait évoquer, notamment dans cette *Messe*, une éventuelle influence espagnole, puisque la Chapelle du roi Philippe V avait systématisé l'écriture en double-chœur. Néanmoins, on remarquera que, bien avant l'exil et même dès 1687, Desmarest pratique déjà ce dispositif dans son *Te Deum* — où l'on trouvera même un triple-chœur —.

Dans la *Messe*, les deux chœurs sont écrits à quatre parties chacun, ce qui n'est pas le cas dans les grands motets dont les chœurs ont à cinq. L'utilisation de l'orchestre est différente dans chacune de ces œuvres : pour le *Domine ne in furore*, chaque chœur possède son propre orchestre ; en revanche, dans le *Dominus regnavit* comme dans le *Te Deum*, il n'y en a qu'un seul.

On se posera évidemment la question de l'effectif de chacun des deux chœurs. La solution qui consiste à opposer le petit-chœur réunissant les cinq ou six solistes indispensables pour jouer ces motets, avec le grand chœur, n'est absolument pas satisfaisante, surtout pour le *Domine ne in furore*. L'écriture, jouant sans cesse sur l'effet d'écho, de réponse, nécessite deux chœurs d'importance à peu près équivalente et disposés très distinctement de part et d'autre de la scène ou du public. Les effectifs du premier chœur de la *Messe*, que l'on connaît grâce aux noms des solistes qui figurent dans l'unique source, nous donne raison : ce chœur à quatre parties se répartit en 3 dessus (deux dessus féminins et un castrat), 3 hautes-contre, 2 tailles et 3 basses ; dans le *Te Deum* de 1687, il semble que le premier chœur comprenne dix voix réparties en 2 dessus, 2 hautes-contre, 2 tailles, 2 basses-tailles et 2 basses, solution que nous préconisons pour les deux mouvements concernés ici.

Enfin, bien que tous les autres chœurs de ces cinq "Grands motets lorrains pour Louis XIV" n'utilisent pas, en apparence, ce dispositif, il est peu probable que celui-ci n'ait pas été maintenu hors les deux mouvements explicitement en double-chœur. L'ensemble des solistes, placé séparément du grand chœur, doit également chanter dans les chœurs comme le prouvent les parties séparées, et créer un effet de spacialisation.

5. l'orchestre et les quintes de violon

L'orchestre de ces grands motets est à cinq parties "à la française" avec hautes-contre, tailles et quintes de violon dans les parties intermédiaires. Pour le "Turbatus est" du *Domine ne in furore*, un dispositif à deux chœurs d'instruments devra être mis en place ;

sur le modèle de la *Messe à deux chœurs*, on préférera un groupe avec au moins deux musiciens par parties dans le premier chœur. Ce dispositif pourra être utilisé dans les autres motets.

Les vents sont rarement précisés dans les partitions de Desmarest. Seules sont indiquées, comme il était d'usage, les combinaisons d'exception et les couleurs obligées. L'interprète pourra bien évidemment, à sa guise, ajouter ailleurs des flûtes, hautbois et bassons sur les parties extrêmes.

Dans les passages en "petit-chœur", l'ensemble des parties intermédiaires de cordes (hautes-contre, tailles et quintes de violon) jouent à l'unisson et avec la basse continue notée alors expressément en clé d'ut³. Cet agencement est quasiment constant dans toutes les œuvres de Desmarest.

La partie de quintes de violon n'est pas sans poser, dans ces œuvres de Desmarest, un problème important que nous avons souligné par ailleurs²⁶. Rappelons ici qu'il n'est pas rare de voir, durant la période 1690-1710 et tout autant dans la musique sacrée qu'à l'opéra, les quintes de violon descendant sous l'*ut* grave censé être le bourdon de l'instrument. Cette curiosité se trouve chez Desmarest, mais aussi chez Campra et Collasse. Ces "Grands Motets lorrains pour Louis XIV" usent fréquemment de *si*, voire de *si bémol* :

- motet *Domine ne in furore*, mes. 28-31
- motet *Dominus regnavit*, mes. 304, 312, 565, 580, 850, 964, 1020, 1064
- motet *Confitebor tibi*, mes. 324.

Sans prétendre résoudre ici cette question complexe, nous proposons dans ces œuvres un accord : *sib-fa-ut-sol*, pour les quintes de violon, à l'instar de l'accord des basses de violon ; la simple *scordatura* se révèle en effet peu commode dans le mouvement. On conservera bien évidemment cet accord durant tout le motet et nous en conseillons vivement l'usage dans les deux autres, même si ces pièces ne requièrent pas les notes au grave, et ce, pour une question de timbre.

6. le dessein bithématique du mouvement

Comme ses contemporains Campra et Lalande, Desmarest a su tirer un parti intéressant de l'organisation particulière des textes de psaume, autant dans la forme générale du grand motet, que dans le corps même de chacun de ses mouvements²⁷. La structure de celui-ci est souvent inspirée, voire déterminée par le rapport complexe des deux ou trois stiques du verset entre eux, et ce, notamment pour la définition des affects. Le poème biblique joue en effet de manière extrêmement fine sur cette relation des objets entre eux :

— "À la base de tout poème hébraïque reste toujours la loi du parallélisme tantôt synonymique, procédant par répétition de pensée, tantôt anthétique, procédant par contraste entre le premier membre de phrase et le second, tantôt synthétique, le second membre venant compléter et couronner l'idée exprimée par le premier."²⁸

On voit bien tout le parti qu'un compositeur peut tirer d'un tel contexte, tout d'abord dans la caractérisation de chaque élément thématique, mais aussi dans le rôle qu'il leur confère dans la construction de son mouvement. Tous les cas sont possibles depuis la division de celui-ci en deux parties α et β distinctes, jusqu'à l'imbrication totale des éléments entre eux, par exemple dans la fugue. Le travail considérable du compositeur, à la fois pour caractériser chacun des éléments et pour leur faire jouer entre eux une courte scène dramatique, ne peut pas ne pas être pris en compte par l'interprète d'aujourd'hui tant il correspond au dessein même du compositeur.

Une première manière de procéder, chez Desmarest, consiste à isoler chaque élément dans une section propre et fortement caractérisée, donnant ainsi l'aspect d'un véritable

26. À ce sujet, voir notre article : "L'orchestre à cordes français avant 1715, nouveaux problèmes : les quintes de violon", *Revue de Musicologie*, 70/2 (1984), p. 260-269.

27. Sur cette question, nous renvoyons à notre thèse : *L'œuvre religieuse de Henry Desmarest (1661-1741) : proposition d'une analyse*, thèse de musicologie, Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique, 1977, p. 142 et suivantes.

28. Cf. Édouard Dhorme, "Introduction", *La Bible*, Paris, NRF, 1959, tome II, p. CXXIII (coll. La Pléiade).

diptyque à son mouvement. C'est le cas par exemple du beau et long dialogue "Adorate eum" du motet *Dominus regnavit* qui oppose le dessus soliste à un chœur de dessus et dont le succès fut si considérable qu'il fut édité séparément par Ballard en 1726. Chacun des stiques du verset y est présenté séparément (mes. 517-594 pour le premier et mes. 594-650 pour le second).

La seconde manière de procéder est beaucoup plus complexe et neuve. Les deux éléments qui s'opposent, s'affrontent, sont là continuellement en présence l'un de l'autre, jouant l'un sur l'autre, l'un de l'autre, comme dans le premier mouvement du *Domine ne in furore* (p. 3-5) : Desmarest a ainsi choisi l'affliction pour le premier stique (*Domine, ne in furore tuo arguas me : Seigneur, ne me châtiez point dans votre colère*), qui croît tout au long du mouvement depuis la peine douloureuse d'avoir péché, l'imploration de la rémission jusqu'à l'amertume d'avoir péché :

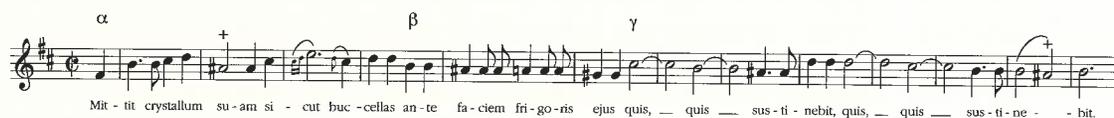


À ce climat, Desmarest oppose au contraire la brutalité pour le second stique (*neque in ira tua corripias me : donnez à votre bonté le temps de modérer vos vengeances*), choisissant de peindre là toute l'horreur de la fureur divine, depuis la fureur initiale jusqu'à l'emportement final :



La symphonie qui ouvre le mouvement annonce l'opposition dramatique et participe elle aussi au discours.

La troisième manière de dramatiser le texte est de loin la plus complexe tant elle implique une forte maîtrise du contrepoint et notamment du contrepoint renversable. On la trouve par exemple dans le trio "Mittit crystallum" du *Lauda Jerusalem* (p. 279-284). Le verset donne lieu à trois sujets-personnages parfaitement dessinés, comme la stupéfaction (*Mittit crystallum suam sicut buccellas : Il la couvre aussi de glace, comme de plusieurs morceaux de cristal*), l'effroi (*ante faciem frigoris ejus : Et alors la rigueur du froid*) et le désarroi qui en résulte (*quis sustinebit ? : est bien difficile à supporter*).



Dans ces motets lorrains, Desmarest donne ainsi à ses mouvements une force dramatique considérable que l'on retrouvera par exemple dans le grand motet *In convertendo* de Jean-Philippe Rameau et tout particulièrement le trio "Qui semant" qui oppose et superpose l'idée de "ceux qui sèment dans la douleur" avec celle de ceux qui "moissonneront avec joie".

7. la fugue chez Desmarest

Les cinq œuvres contenues dans ce recueil, présentent des fugues d'une conception singulière, que nous n'avons rencontrées chez aucun de ses contemporains français²⁹ ni même dans aucune des autres œuvres de Desmarest. Ces fugues construites sur des schémas extrêmement complexes se trouvent principalement dans les grands chœurs :

29. À ce sujet, voir notre article : "La structure-fugue dans le Grand Motet français avant Rameau", *Le grand motet français (1663-1792) : colloque... Paris, 1984 : actes ; éd. par Jean Mongrédien et Yves Ferraton*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 129-160.

· <i>Domine ne in furore</i>	“Convertere Domine”	p. 10
· <i>id.</i>	“Erubescant et conturbentur”	p. 49
· <i>Usquequo Domine</i>	“Usquequo Domine”	p. 67
· <i>id.</i>	“Usquequo exaltabitur”	p. 81
· <i>id.</i>	“Exultabit cor meum”	p. 101
· <i>Dominus regnavit</i>	“Lætamini justi”	p. 180
· <i>Confitebor tibi Domine</i>	“Magna opera Domini”	p. 205
· <i>id.</i>	“Memor erit in sæculum”	p. 218
· <i>id.</i>	“Intellectus bonus omnibus”	p. 238
· <i>Lauda Jerusalem</i>	“Qui emittit eloquium suum”	p. 256
· <i>id.</i>	“Non fecit taliter”	p. 292

mais aussi dans certains ensembles :

· <i>Domine ne in furore</i>	quatuor “Laboravi in gemitu meo”	p. 21
· <i>Usquequo Domine</i>	trio “Quamdiu ponam”	p. 78
· <i>Confitebor tibi Domine</i>	trio “Sanctum et terribile”	p. 235
· <i>Lauda Jerusalem</i>	trio “Mittit crystallum”	p. 279

Dans ces pièces, le concept-même du discours fugué est inhabituel, rendant difficile par exemple toute possibilité de mémorisation : ainsi, chacun des sujets dans les triples-fugues, au lieu d’être présenté séparément (exposition de A, puis B, puis C), se superpose aux autres dès le début du mouvement. Le début de la fugue en ressort extrêmement dense et complexe, puis le discours se clarifie peu à peu dans un beau jeu de lumières et d’évidences structurelles. L’oreille se perd presque dans cette abondante générosité d’informations simultanées, dans cette prolifération ; elle cherche à suivre le jeu imitatif de l’un, ou de l’autre sujet, que Desmarest a conçus bien évidemment très contrastés. C’est alors que la matière semble se raréfier, abandonnant, quelques instants avant la fin du mouvement, les éléments d’accompagnement ou de remplissage, et livrant “à nus” les trois sujets présentés successivement dans les différentes positions du renversable : les petits-chœurs qui contiennent ces sections ressortent donc du grand chœur comme la clé de l’ensemble. On comprendra la difficulté d’interpréter de telles pièces qui demandent beaucoup de soin, comme on s’en doute, aux interprètes.

Sans se livrer ici à une analyse détaillée de chacun de ces mouvements, il n’est probablement pas inutile de souligner quelques traits particuliers de l’écriture de Desmarest : le chœur “Usquequo Domine” (p. 67-77), peut-être le plus complexe de tous, bénéficie d’un récit de basse exposé préalablement qui permet une présentation des différents éléments de la fugue. Desmarest, s’appuyant sur la structure même du verset, propose trois éléments fortement typés rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement :

A. Usquequo, Domine (*Jusques à quand, Seigneur...*)



B. oblivisceris in finem ? (...m’oublierez-vous enfin ?)



C. usquequo avertis faciem tuam a me ? (*jusques à quand détournerez-vous vos yeux de dessus moy ?*)



Chacun de ces éléments engendre une série de strettes, renforçant ses propres caractéristiques expressives :

Tous, hormis C (du fait du saut de sixte), permettent aussi l'utilisation du majeur, qui leur donne à la fois un effet et un éclairage nouveaux :

Le sujet C, privé, quant à lui, de cette possibilité de travestissement, peut générer (légèrement modifié) en majeur ou en mineur une énergie nouvelle dans ce type de marche :

D'emblée, dès les 10 premières mesures, le contexte contrapuntique est donné : les trois sujets sont superposés dès la troisième mesure ; deux positions de renversable sont déjà exposées ; des strettes respectivement sur B, sur A et sur C apparaissent dans ce fragment :

Cet exemple montre également les multiples possibilités canoniques qui existent entre ces éléments : A/B dès la mesure 42 auquel répond B/A deux mesures plus loin — en fait C/B/A —, etc. : elles sont toutes systématiquement présentées dans le mouvement. Le premier petit-chœur (mes. 64-72) est un divertissement sur B, tandis que les suivants (mes. 107-115, puis 122-128) se bornent à exposer le renversable “à nu”, sans aucune partie de remplissage.

Cette fugue “Usquequo Domine”, comme les autres citées plus haut, révèle la virtuosité contrapuntique de Desmarest, exceptionnelle pour un compositeur français de cette époque et typique de sa période lorraine. De telles pièces ne laissent pas de nous surprendre. L'on sait en effet combien cette forme déplaisait aux Français de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e ; les critiques contemporaines sont nombreuses à railler ce qu'on appelait alors des “répétitions ou redites sans fin”. Ni Campra, ni Lalande ne bâtiront du reste de telles constructions. Les fugues de Bernier, qui passait pourtant pour l'un des meilleurs spécialistes du genre, n'ont jamais elles non plus de développement de ce type. Seuls les grands motets de Rameau proposeront, à peine quelques années plus tard, des fugues chorales aussi développées comme dans le second mouvement “Cor meum” du *Quam dilecta*.

PRINCIPES D'ÉDITION

La présente édition s'appuie sur les sources décrites plus haut. De manière générale, toutes les modifications par rapport à ces sources, dans le texte et la musique, sont signalées entre crochets : [] ou, lorsque les fragments sont plus longs : [] . Ces signes indiquent systématiquement l'existence d'une note dans les NOTES CRITIQUES ou, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, en bas de page ; dans ce cas, les crochets sont accompagnés d'un “appel de notes” sous la forme : [⁽¹⁾] ou []⁽¹⁾.

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

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par les clés communes aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre ou du mouvement :

 - les dessus instrumentaux en sol¹ sont notés en sol²
 - les hautes-contre de violon en ut¹ sont notées en ut³
 - les tailles de violon en ut² sont notées en ut³
 - les quintes de violon en ut³ sont notées en ut³
 - les basses instrumentales (basses de violon, bassons) en fa⁴ restent en fa⁴
 - les dessus vocaux en sol² ou en ut¹ sont notés indifféremment en sol²
 - les hautes-contre vocales en ut³ sont notées en sol² octaviée
 - les tailles vocales en ut⁴, en sol² octaviée
 - les basses-tailles vocales en fa³, en fa⁴
 - les basses vocales en fa⁴ restent en fa⁴
 - la basse continue qui apparaît tantôt en fa⁴, tantôt en ut³, en ut⁴ ou en sol¹, est transcrite respectivement en fa⁴, ut³, ut³ ou sol².

- la forme des liaisons anciennes qui ne différencient pas liaison rythmique et liaison de phrasé, a été respectée. Aucune liaison n'a été ajoutée ni retranchée sans un renvoi aux NOTES CRITIQUES.
- la longueur des ligatures anciennes est conforme à la source choisie ; les différences entre les sources concernant la longueur des ligatures n'ont pas été signalées.
- les chiffrages de la basse continue ont été reproduits comme dans la source choisie, y compris les signes particuliers qu'utilise Desmarest comme les liaisons entre chiffrages.

- les armures anciennes ont été conservées.
- le système d'altération, dans toutes les parties y compris dans les chiffrages de la basse continue, a été normalisé ; l'usage de l'époque conduisait à n'utiliser que deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, les altérations anciennes étaient répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères.
- le texte latin et sa ponctuation ont été normalisés. Les crochets carrés dans le texte renvoient à une note dans l'appareil critique. Lorsqu'un passage du texte était absent d'une ligne vocale, nous l'avons rétabli en indiquant clairement l'ajout en caractères italiques.

Jean Duron