



Jean-Baptiste Lully
Œuvres Complètes



Jean-Baptiste Lully

Œuvres Complètes

éditées par l'Association Lully
Rédacteurs en Chef : Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider
Édition des textes littéraires sous la responsabilité de François Moureau

Série IV
Motets
Volume 3
Miserere
Benedictus
Dies iræ

MUSICA GALLICA

Édition des œuvres du patrimoine musical de France
publiée avec le concours
du Ministère de la Culture et de la Communication,
de la Fondation Francis et Mica Salabert,
du Centre National de la Recherche Scientifique

2017

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Jean-Baptiste Lully

Miserere

Motet

Benedictus

Motet

Dies iræ

Motet

Édition de Jean-Paul C. Montagnier

2017

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Comité scientifique

Pascal Denécheau
Rebecca Harris-Warrick
John Hajdu Heyer
Noam Krieger
Catherine Massip
Jean-Paul C. Montagnier
Lois Rosow
François Moureau (Révision des textes)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.ddb.de>

© ISO 9706

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Druck: Strauss GmbH, Mörlenbach

ISBN 978-3-487-15543-2

PRÉFACE GÉNÉRALE

La nouvelle édition des œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully est publiée sous la responsabilité scientifique d'un comité de rédaction et de deux rédacteurs en chef. Elle offre l'intégralité de la production du compositeur, dont les sources sont conservées, et espère répondre aussi bien aux exigences de l'érudition qu'à celles des interprètes. Elle comprend l'édition critique des partitions, les réductions clavier-chant et les matériels d'orchestre.

La collection est composée de six séries:

Série I	Ballets et mascarades (11 volumes)
Série II	Comédies-ballets et autres divertissements (6 volumes)
Série III	Opéras (16 volumes)
Série IV	Motets (5 volumes)
Série V	Œuvres diverses vocales et instrumentales (1 volume)
Série VI	Iconographie des œuvres de Lully et nouvelle édition révisée du catalogue thématique LWV (2 volumes)

Chaque volume présente une introduction, une édition du livret ou de tout autre texte chanté, celle de la partition avec un appareil critique donnant le détail des sources et des variantes, et, selon les œuvres, des annexes pour les pièces livrant une autre version et des facsimilés. La méthode fondée sur le principe d'une seule source, dite „principale“, ne peut être appliquée qu'en certains cas, lorsqu'il subsiste des parties séparées ou une partition, imprimées du vivant de Lully. Cela concerne les opéras à partir d'*Isis* (1677) et de *Bellérophon* (1679), et plusieurs motets (1684). Pour les ballets, les comédies-ballets et d'autres compositions, la situation est en revanche différente et plus complexe. L'éditeur scientifique fournit toute la musique en se référant, pour les ouvrages scéniques, aux livrets diffusés lors des premières représentations et aux sources musicales existantes.

Les corrections et ajouts éditoriaux sont signalés dans la partition par une graphie particulière et renvoient à l'apparat critique:

- a. italiques pour les paroles et les indications littéraires
- b. petits caractères pour la musique
- c. crochets pour le chiffrage ajouté et autres additions éventuelles
- d. demi-crochets pour les corrections et les compléments issus d'une source contemporaine
- e. signes en pointillés pour les liaisons et les barres de mesure
- f. notes de bas de page pour les précisions relatives à l'interprétation

La numérotation des mesures est continue dans les motets, pour chaque unité musicale dans les ballets, pour chaque scène dans les comédies-ballets et les opéras.

En règle générale, la nomenclature adoptée pour les parties vocales et instrumentales dans les volumes de la collection correspond à celle qu'on utilisait dans les partitions manuscrites ou imprimées du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Elle respecte la conception de l'orchestre français de l'époque, caractérisée par une écriture à cinq parties (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse). Les parties vocales sont placées juste au-dessus de la basse continue, malgré les divergences de présentation qu'on observe dans les sources anciennes.

Les clefs anciennes, données en incipit lors de l'intervention du rôle chanté ou de l'instrument, sont modernisées conformément à l'usage actuel.

L'orthographe du livret reproduit en tête de la partition est modernisée tout en respectant la disposition des vers. Les variantes dans les sources littéraires sont signalées en bas de page. Dans la partition, l'orthographe ancienne, la ponctuation et les majuscules sont conservées. Dans le cas de divergences dans la source choisie, la version la plus moderne est retenue. Le texte de référence pour les paroles est celui qui figure dans les sources musicales imprimées du vivant de Lully ou à défaut, celui des livrets publiés lors de la création des spectacles.

Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider
Rédacteurs en chef

GENERAL PREFACE

The new edition of the complete works of Jean-Baptiste Lully is published under the responsibility of its editorial board and two general editors. It offers all of the works of the composer for which sources have survived and aims to satisfy the demands of both scholarship and performance. It includes a critical edition of the scores, vocal scores with keyboard reduction, and orchestral parts.

The edition is divided into six series:

- Series I Ballets and mascarades (11 volumes)
- Series II Comedy-ballets and other *divertissements* (6 volumes)
- Series III Operas (16 volumes)
- Series IV Motets (5 volumes)
- Series V Miscellaneous vocal and instrumental works (1 volume)
- Series VI Iconography of Lully's works and a new edition of the thematic catalogue LWV (2 volumes)

Each volume includes an introduction, an edition of the *livret* or text, the edited score with a critical apparatus detailing the sources and variants, and, when appropriate, facsimiles and appendices containing variant versions. An editorial methodology based on establishing a single principal source can be applied only in those cases when a score or separate parts were published during Lully's lifetime, as is the case with the operas starting from *Isis* (1677) and *Bellérophon* (1679), and with several motets (1684). For the ballets, comedy-ballets and other compositions, the situation is different and more complex. The editor of each work supplies all the music by relying, in the case of stage works, on the *livret* prepared for the earliest performances, and on the existing musical sources.

Corrections and editorial interventions are indicated in the score by various typographical signs and automatically refer the reader to the critical notes:

- a. italics for sung text and other verbal indications;
- b. small type for music;
- c. square brackets for added continuo figures and for other additions made on editorial initiative;
- d. corner brackets for corrections and restitutions taken from a contemporary source;
- e. dotted lines for slurs, ties and barlines;
- f. footnotes for information relevant for performance.

The numbering of the measures is continuous for the motets, for each musical unit in the ballets, and for each scene in the comedy-ballets and operas.

As a general rule, the nomenclature adopted for the vocal and instrumental parts in each volume of the edition corresponds to the terms used in printed or manuscript scores from the 17th and early 18th centuries. It respects the configuration of French orchestras in this era, characterized by five-part scoring (*dessus, haute-contre, taille, quinte and basse*). The vocal parts are always placed directly above the *basse continue*, regardless of their variable location in the original sources.

The original clefs, shown when a voice or instrument appears for the first time, are modernized in accordance with today's usage.

The spelling of the *livret* reproduced in front of the score has been modernized, while still retaining the original layout of the lines of verse. Variants in the literary sources appear as footnotes within the *livret*.

The score retains the original spelling, punctuation, and capitalization. In the case of inconsistencies within the main source, the more modern version is adopted. The sung text is based on the sources printed during Lully's lifetime, if such exist, otherwise on the *livrets* published when the work was created.

Jérôme de La Gorce and Herbert Schneider
General Editors

VORWORT

Die neue Gesamtausgabe der Werke Jean-Baptiste Lullys entsteht in der Verantwortung des Redaktionskomitees und zweier Chefredakteure. Darin erscheinen alle erhaltenen Werk des Komponisten. Die Ausgabe soll in gleichem Maße den Anforderungen an eine wissenschaftliche und eine praktische Ausgabe entsprechen. Daher erscheint die Partitur als kritische Ausgabe, als ein in erster Linie für Cembalo gedachter Klavierauszug und in Form des Aufführungsmaterials.

Die Ausgabe umfasst sechs Serien:

Serie I	Ballete und Maskeraden (11 Bände)
Serie II	Comédie-ballets und andere Divertissements (6 Bände)
Serie III	Opern (16 Bände)
Serie IV	Motetten (5 Bände)
Serie V	Verschiedene Vokal- und Instrumentalwerke (1 Band)
Serie VI	Ikonographie der Werke Lullys und revidierte Neuausgabe des thematischen Katalogs LWV (2 Bände)

Jeder Band enthält eine Einleitung, die Edition des Librettos bzw. des Texts, der Partitur mit kritischem Bericht, in dem die Quellen und alle Varianten dokumentiert sind, und, soweit erforderlich, einen Anhang in dem alternative Fassungen oder Faksimiles wiedergegeben sind. Die auf eine Hauptquelle basierende Editions methode kann nur in den Fällen angewandt werden, in denen Stimmen- oder Partiturdruk vorliegen, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind. Das betrifft die Opern seit *Isis* (1677) und *Bellérophon* (1679) und mehrere Motetten (1684). Hinsichtlich der Hofballette, der Comédies-ballets und anderer Kompositionen ist die Situation viel komplizierter. Bei diesen Bühnenwerken ediert der Herausgeber die gesamte überlieferte Musik, indem er sich auf die während der ersten Aufführungen verkauften Librettodrucke und die vorhandenen musikalischen Quellen stützt.

Die Korrekturen und Zusätze der Herausgeber werden in der Partitur auf folgende Weise gekennzeichnet, wobei dadurch jeweils auf den kritischen Apparat verwiesen wird:

- a. Kursivschrift für Textvarianten und sprachliche Hinweise
- b. kleine Schrifttype im Notensatz
- c. eckige Klammern für ergänzte Generalbassbezeichnung und mögliche andere Ergänzungen
- d. halbe eckige Klammern für Korrekturen und Ergänzungen, die auf zeitgenössischen Quellen beruhen
- e. punktierte Linien für Bindebögen und Taktstriche
- f. Fußnoten für Hinweise auf aufführungspraktische Details.

In den Motetten werden die Takte durchnummeriert, in den Balletten jede musikalische Einheit, in den Comédies-ballets und Opern jede Szene.

Die Nomenklatur der Vokal- und Instrumentalstimmen wird in der Regel entsprechend den Konventionen der handschriftlichen und gedruckten Partituren des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts beibehalten, um dadurch die fünfstimmige Besetzung des französischen Orchesters dieser Epoche mit den Stimmen Dessus, Haute-contre, Taille, Quinte und Basse beizubehalten. Die Vokalstimmen werden unmittelbar über der Generalbassstimme notiert. Damit wird eine Vereinheitlichung beabsichtigt, die in den Quellen nicht besteht.

Die alten Schlüssel werden entsprechend heutigen Konventionen modernisiert und der originale Schlüssel jeweils in Kleindruck angegeben, wenn die Person zum ersten Mal auftritt oder wenn das Instrument erstmals eingesetzt wird.

Die Orthographie des Librettos, das vor der Partitur abgedruckt wird, ist modernisiert, wobei wie in den Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts die Silbenzahl für den Einzug der Verse bestimmend ist. Die Varianten der literarischen Quellen werden in den Anmerkungen dokumentiert. In der Partitur werden die alte Orthographie, die Zeichensetzung und die Großschreibungen beibehalten. Treten verschiedene Schreibweisen des gleichen Wortes in der Hauptquelle auf, wird die modernste Orthographie beibehalten. Die Hauptquellen für den Text in der Partitur sind die während Lullys Lebenszeit gedruckten musikalischen Quellen bzw., falls diese fehlen, die für die Erstaufführungen der theatralischen Werke gedruckten Libretti.

Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider
Editionsleitung



INTRODUCTION

Bien que Jean-Baptiste Lully n'ait jamais exercé de fonctions officielles à la Chapelle de Louis XIV, il ne composa pas moins de douze motets à grand chœur (ou « grands motets »), participant ainsi aux côtés d'Henry Dumont et de Pierre Robert à l'élaboration d'un genre promis à un brillant avenir¹. Ce genre — dont les origines sont à rechercher dans le motet polychoral d'un Eustache Du Caurroy et d'un Nicolas Formé, et auquel Jean Veillot adjoignit des instruments vers 1659 — s'imposa rapidement comme l'accompagnement sonore ordinaire d'une nouvelle liturgie royale visant à exalter simultanément le Très-Christien et la Monarchie dont il était le garant légitime, ainsi qu'à remplir le rôle d'un véritable outil politique propre à véhiculer l'image du Roi, chef d'une Église Gallicane n'ayant jamais cessé depuis le Concordat de Bologne (18 août 1516) de se distancier de la tutelle romaine². Afin de remplir ce dessein politique, Louis XIV fit imprimer chez Christophe Ballard entre 1684 et 1686, et sur son ordre exprès, une série de cinquante motets par Pierre Robert (1684, 24 motets), Jean-Baptiste Lully (1684, 6 motets) et Henry Dumont (1686, 20 motets) dont le but avoué était de fournir aux musiciens français des témoins de ce nouveau genre musical propre au Royaume et de leur imposer une sorte de cahier des charges tacite qui perdurera peu ou prou jusqu'à la fin de l'Ancien Régime (cf. planches 1-3)³.

Les douze motets de Lully, recensés en Table 1, participent pleinement à ce programme, ayant tous été écrits en des occasions auliques particulières, dont certaines n'ont pas encore été clairement identifiées (cf. planche 2)⁴. Ainsi, le premier que Lully composa, le *Jubilate Deo* (LWV 77/16), fut créé le 29 août 1660 au couvent Notre-Dame de la Merci à Paris, lors des festivités organisées pour célébrer le Traité des Pyrénées et le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, Infante d'Espagne. Le succès de l'œuvre, passée dans l'histoire

sous l'appellation « Le motet de la Paix »⁵, incita peut-être le Florentin à persévérer dans ce genre latin et à briguer la place de maître de la Chapelle de la nouvelle Reine⁶. Si cette charge revint finalement à Jean-Baptiste Boessel et à Sébastien Le Camus⁷, force est de constater que Lully livra son deuxième motet, *Miserere mei Deus*, à peine trois ans plus tard.

Le *Miserere*

L'histoire du *Miserere* est, avec celle du *Te Deum* LWV 55, la mieux documentée des motets de Lully. La partition fut semble-t-il chantée pour la première fois à Paris en l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré, lors de la Semaine Sainte de 1663. Au moment où Louis XIV ouvrait un concours pour renouveler les sous-maîtres de la Musique de sa Chapelle en remplacement de Jean Veillot et de Thomas Gobert, le Florentin chercha probablement, après le succès remporté par son « motet de la Paix », à tirer parti de son *Miserere* afin d'obtenir l'une des charges de sous-maître du Roi et ainsi accéder à un poste comparable, sinon supérieur, à celui qu'il avait convoité auprès de la Reine trois ans plus tôt. S'il ne fit jamais carrière dans les milieux ecclésiastiques, Lully livra néanmoins avec cette nouvelle partition l'un des premiers modèles achevés du motet à grand chœur. La date exacte de la création du *Miserere* fut un temps sujet à caution. Tandis que Lionel de La Laurencie la fixait en 1664, se fiant aux seuls *Mémoires* du valet de Louis XIV, Marie Dubois, Henry Prunières avançait — sans être entendu — que le motet était « certainement antérieur à 1664 »⁸. L'année 1664 passa pourtant dans la littérature sans autre forme de procès et sans que ne soit véritablement interrogé la *Muze historique* de Jean Loret⁹. Dans une lettre en date du samedi 31 mars 1663, le gazetier se remémore en effet l'Office de Ténèbres chanté aux Feuillants quelques jours plus tôt :

¹ Thierry Favier, *Le Motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo* (Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009).

² Cf. Jean-Paul C. Montagnier, « Sacred Music and Royal Propaganda under Louis XIV (ca. 1661-ca. 1686) », *Rivista internazionale di Musica Sacra*, nuova serie, 27/II (2006), pp. 83-94.

³ *Ibidem*, p. 92.

⁴ Dans son épître « Au Roy » publié en tête de chacune des 17 parties séparées imprimées, Lully apprend à son lecteur : « Il vous a plû, SIRE, de m'honorer d'une Charge qui m'a fait un devoir indispensable de composer ces Concerts sacrez que la Musique de Vostre Chambre & celle de Vostre Chapelle jointes ensemble, ont accoustumé en des jours solempnels de faire retentir au milieu des saintes Ceremonies ».

⁵ *La Muze Royale* du 20 septembre 1660, citée d'après La GorceL, p. 111. Les abréviations bibliographiques sont développées en tête de l'apparat critique. La partition du *Jubilate Deo*, éditée par John Hajdu Heyer, est disponible dans HeyerOE.

⁶ La GorceL, p. 111.

⁷ *Idem*.

⁸ Lionel de La Laurencie, *Lully* (Paris : Éditions Félix Alcan, 1911 ; fac-similé Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1977), p. 127. Henry Prunières, *Lully*, 2^{ème} édition revue et corrigée (Paris : Henri Laurens, Éditeur, 1927), p. 86.

⁹ Ainsi trouve-t-on encore le *Miserere* daté de 1664 dans l'ouvrage de Favier, *Le Motet à grand chœur*, p. 36 et p. 595.

Introduction

Table 1 : Chronologie des douze grands motets de Lully¹⁰

Grands Motets	LWV	Dates	Remarques
<i>Jubilate Deo</i>	77/16	1660	Entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Paris
<i>Miserere</i>	25	1663	Conclusion des <i>Leçons de ténèbres</i> de la Semaine Sainte 1663, cf. La GorceL, p. 736
<i>O Lachrymæ</i>	26	1664	Chanté à Versailles vers 1665
<i>Benedictus</i>	64/2	1663-1668	Cf. La GorceL, pp. 737 et 755
<i>Plaudite lætare Gallia</i>	37	1668	Baptême du Dauphin
<i>Te Deum</i>	55	1677	Baptême de Louis Lully en présence du Roi
<i>De profundis</i>	62	1683	Créé en mai 1683
<i>Dies iræ</i>	64/1	1683	Mort de Marie-Thérèse, Reine de France
<i>Quare fremuerunt gentes</i>	67	1685	Célébration du Traité de Ratisbonne
<i>Notus in Judæa Deus</i>	77/17	1685-1686 ?	Chanté peut-être pour célébrer la Révocation de l'Édit de Nantes (1685), cf. MontagnierN, pp. 285-286
<i>Exaudiat te Dominus</i>	77/15	1687	Peut-être composé pour accompagner le chant du <i>Te Deum</i> en l'église des Feuillants à Paris, cf. La GorceL, pp. 758-759
<i>Domine salvum fac Regem</i>	77/4	non daté 1661-1666 ? 1683-1685 ?	Cf. SawkinsL, p. 386 et La GorceL, p. 759

Quand ces Ténèbres j'entendis,
Je croyais être en Paradis ;
Et jamais de telles merveilles
N'avaient enchanté mes oreilles :
Aussi, certes, comme l'on sait,
Étaient là, La Barre, Boisset,
Lully, Lambert, Hotman, Molière,
Chacun rare dans sa manière,
Gens en musique renommés
Et qui pourraient être nommés
(Considéré leur beau génie)
Les grands héros de l'harmonie ;
Tous gens appartenant au Roi,
Et connus et chéris de moi ;
Outre encore, plus de cent-quarante
(Quelques-uns disent cent-octante)
Qui composaient ensemble un corps
D'infinis merveilleux accords.
Les quatre voix, encore forts belles,
De quatre aimables Demoiselles,
Dont les noms sont moulés ici,
Tenaient fort bien leur place aussi
Dans cette illustre Académie
Faisant lamenter Hiérimie
Avec des roulements si doux
Qu'elles charmaient les cœurs de tous :
J'en fus témoin auriculaire ;
Leurs noms, c'étaient La Barre, Hilaire,
Saint-Christophe et Cercamanan,
À qui Dieu doit bon-jour, bon-an,
Et que je puis, dans ce chapitre,
Appeler par un nouveau titre
En les exaltant à leur tour,
Les rossignolles de la Cour¹¹.

¹⁰ Nous suivons HeyerOE, p. IX.

¹¹ Jean Loret, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éditée par Jules Ravenel et Ed. V. de La Pelouze (Paris : P. Jannet, P. Daffis, 1857-1879), tome 4, p. 33. Cité d'après La GorceL, p. 113.

Lors de cette cérémonie, les plus grands artistes étaient réunis : les chanteuses Anne Chabanceau de La Barre, Anne Fonteaux de Cercamanan, Hilaire Dupuis, la Demoiselle Saint-Christophe ; Michel Lambert, le claveciniste Joseph Chabanceau de La Barre, le violiste et théorbiste Nicolas Hotman, Jean-Baptiste Boisset, le luthiste Louis de Mollier et Jean-Baptiste Lully. Toutefois, Loret ne fournit aucune précision sur le rôle de chacun et si, pour la plupart des interprètes, leur fonction est aisée à deviner, rien n'est dit sur celle de Lully. Si l'on parcourt le catalogue des œuvres des interprètes-compositeurs présents ce jour-là, aucun ne mentionne de partitions nécessitant un ensemble de cent quarante ou de cent quatre-vingt musiciens, à la notable exception de celui de Lully. Or, l'unique pièce du Florentin susceptible de convenir à un Office de Ténèbres et requérant une phalange d'artistes aussi imposante est le *Miserere* LWV 25. Lully dut donc participer à cette manifestation au titre de compositeur et de batteur de mesure plutôt que comme instrumentiste.

Jérôme de La Gorce a récemment mis au jour des Nouvelles à la main d'un ambassadeur florentin qui viennent corroborer cette hypothèse : « Le [jeudi] 29 [mars 1663], on chanta au Louvre le *Miserere* mis en musique, de la composition de Baptiste, où le Roi avait exprès invité M. de Turenne »¹². Le musicologue fait cependant remarquer que le mot « exprès » pourrait suggérer que Louis XIV avait probablement déjà entendu et goûté l'œuvre auparavant et qu'il souhaitait uniquement partager son enthousiasme avec son Maréchal de France lors d'un

¹² Florence, Archivio di Stato, Mediceo del Principato 4891. Cité d'après La GorceL, p. 114.

concert en sa chapelle du Louvre. Par ailleurs, le psaume 50 étant généralement psalmodié en conclusion de la Semaine Sainte, il est légitime de penser que le *Miserere* de Lully fut créé le Vendredi Saint 23 mars 1663 aux Feuillants et que ce fut bien ce motet que Loret entendit à cette occasion¹³.

Que ce motet ait été particulièrement apprécié du Monarque est encore attesté par son valet Marie Dubois qui rapporte dans ses *Mémoires* pour l'année 1664 :

Alors le Roi me dit : il faut que vous entendiez le *Miserere* de Baptiste. Ce que je fis le jour de Pâques-Fleurie [dimanche des Rameaux], et le lendemain que je fus de garde à son petit coucher, le Roi me fit l'honneur de me demander, en présence de grand monde, si j'avais entendu la musique. Je lui dis ces mêmes paroles : Sire, je m'en donnai hier jusques aux gardes : j'eus l'honneur d'entendre la messe et les vêpres de Votre Majesté, et le *Miserere* du seigneur Baptiste. Le Roi me dit : lequel trouvez-vous le plus beau du *Laudate*, de l'*In exitu* ou du *Miserere* ? Je lui dis : Sire, la diversité du mouvement du *Miserere* m'emporte¹⁴.

Cet engouement pour le *Miserere* ne se démentit pas, puisqu'il fut redonné fin avril 1666 lors d'un Office de Ténèbres célébré en la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye. En date du 2 mai, Robinet se souvient :

Pendant les trois jours, les Ténèbres
Furent dévotes et célèbres,
Comme elles le sont tous les ans,
Par les concerts doux et charmants
De la Musique bonne et belle
De la Chambre et de la Chapelle,
Mais dessus tout fut admiré
Un excellent MISERERE
Du Sieur LULLI, nommé Baptiste,
De qui souvent maint est copiste¹⁵.

Il n'est pas à exclure que le *Miserere* ait été aussi entendu à Saint-Denis lors des obsèques de Madame, Henriette-Anne d'Angleterre, le 21 août 1670, et obsèques au cours desquelles Jacques-Bénigne Bossuet prononça sa célèbre et émouvante Oraison sur la vanité des choses d'ici bas¹⁶. D'après la *Gazette de France*, « la Messe [fut]

chantée par l'excellente Musique de la Chapelle, & de la chambre, qui estoit au Iubé, séparée en trois Chœurs » et placée sous la direction de Lully, « en habit de deuil »¹⁷. Cette dernière description pourrait effectivement convenir au motet du Surintendant, dont les forces musicales sont bien divisées en trois entités distinctes : un petit et un grand chœur, ainsi qu'un ensemble instrumental.

Parmi les dernières exécutions connues, la plus mémorable est probablement celle donnée pour la pompe funèbre du Chancelier Pierre Séguier, célébrée en l'église de l'Oratoire le 5 mai 1672¹⁸. Dans sa lettre adressée à Madame de Grignan, datée du lendemain vendredi 6 mai, Madame de Sévigné en fit une relation détaillée, s'attardant volontiers sur la décoration, les membres de l'assemblée « belle et grande », l'oraison prononcée par Vincent Léna (Laisné) « jeune père de l'Oratoire », et sur « la perfection de la musique »¹⁹ :

Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du Roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a eu un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel²⁰.

Outre son enthousiasme, l'épistolière précise que le motet avait été « augmenté » : que se cache-t-il derrière cette formulation ? Doit-on considérer que la correction manuscrite majeure insérée dans la partie de dessus du petit chœur dans certains exemplaires imprimés de la partition, dont celui de Jean-Baptiste Lully, daterait de cette époque (cf. planche 5) ? Ceci est possible, mais douteux puisque cette correction aurait été imprimée dans l'édition de Christophe Ballard de 1684. Doit-on alors envisager que l'œuvre de 1663 n'était pas exactement celle que nous connaissons aujourd'hui, mais qu'elle subit divers remaniements avant d'être rechantée en 1672, puis publiée ? Cette dernière hypothèse est la plus probable.

Un document récemment découvert révèle enfin qu'un « beau *Miserere* » aurait accompagné le service dit en l'actuelle église Sainte-Élisabeth-de-Hongrie au matin du 31 mars 1672 en commémoration du même Chance-

¹³ La Gorcel, p. 736.

¹⁴ Léon Aubineau, « Fragments des mémoires inédits de Dubois, gentilhomme servant du Roi, valet de chambre de Louis XIII et de Louis XIV », *Bibliothèque de l'École des chartes* (Paris : J.-B. Dumoulin, 1847-1848), tome 4, 2^e série, p. 7. Cité d'après La Gorcel, p. 114. Dubois assista certainement à la célébration du 6 avril 1664, chantée en la Chapelle Royale peut-être sous la direction de Pierre Robert, alors en quartier. Ce dernier est l'auteur d'un *Laudate* et d'un *In exitu* (cf. SawkinsC, p. 66) : sont-ce à ces motets que Dubois fait référence ?

¹⁵ *Les Continuateurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*, recueillies et publiées par le baron James de Rothschild (Paris : Damascène Morgand et Charles Fatout, 1881-1883), tome 1, col. 836-837. Cité d'après La Gorcel, p. 158.

¹⁶ Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres*, textes établis et annotés par

l'abbé Velat et Yvonne Champailleur (Paris : Éditions Gallimard, 1961 ; col. « Bibliothèque de la Pléiade »), pp. 83-105.

¹⁷ *La Gazette de France* (édition de Lyon), n° 103 (29 août 1670), p. 430; La Gorcel, p. 736.

¹⁸ Jérôme de La Gorce suggère que le *Miserere* fut peut-être encore chanté en 1670 pour les funérailles de Madame, Henriette d'Angleterre, à Saint-Denis, où Lully dirigea les Musiques de la Chambre et de la Chapelle. Cf. La Gorcel, p. 736.

¹⁹ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne (Paris : Éditions Gallimard, 1972-1978 ; coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), vol. 1, p. 503 (lettre 270) et p. 1279.

²⁰ *Ibidem*, p. 504.

Introduction

lier²¹ : il n'est pas impossible que ce motet ait été celui du Surintendant, (re)donné quelques semaines plus tard à l'Oratoire. Dans sa lettre du vendredi 1^{er} avril suivant, Madame de Sévigné apprenait à sa fille que « Le matin d'hier on fit un service au Chancelier à Sainte-Élisabeth [du Tiers Ordre de Saint-François]. Je n'y fus point parce qu'on oublia de m'apporter mon billet ». Et de poursuivre déçue : « tout le reste de la terre habitable y était »²² !

Somme toute, ce motet reçut un accueil particulièrement chaleureux durant la période la plus brillante du règne de Louis XIV. Aucune trace d'une autre exécution n'a été retrouvée, mais le *Miserere* ayant été largement diffusé par l'édition et les copies manuscrites, il y a fort à parier qu'il fit encore les délices de nombreux auditeurs en Province et à l'étranger.

Le *Benedictus* et le *Dies iræ*

L'histoire et la réception des deux autres motets publiés dans le présent volume demeurent très mal connues. À suivre l'ordre dans lequel les motets de Lully ont été imprimés et copiés dans les manuscrits, il est admissible que le *Benedictus* LWV 64/2 ait été composé après le *Miserere* et le *O Lachrymæ*, mais avant le *Plaudite lætare Gallia*, c'est-à-dire entre 1664 et 1668²³. Cependant, une analyse stylistique des diverses partitions incite Jérôme de La Gorce à situer la rédaction de ce *Benedictus* vers 1663 ou 1664²⁴. Nous n'avons trace d'aucune exécution du vivant de son auteur. En revanche, nous savons qu'il fut chanté avec le *Te Deum* le 27 avril 1700 par les artistes de l'Académie Royale de Musique placés sous la direction de Marin Marais, lors d'une cérémonie célé-

brée par Jacques Bénigne Bossuet en l'église de l'Oratoire pour fêter avec panache la guérison du Dauphin, protecteur assidu de l'Opéra²⁵.

Quant au *Dies iræ* LWV 64/1, il fut composé pour les funérailles de la Reine Marie-Thérèse et chanté à Saint-Denis le 1^{er} septembre 1683, aux côtés du *De profundis*. Le chroniqueur du *Mercure galant* rapporta à ses lecteurs que ces deux motets « étaient remplis de tons si touchants que rien ne pouvait mieux entretenir la douleur que causait la perte d'une si grande princesse »²⁶. Le *Dies iræ* était d'autant mieux venu que les deux allusions plus ou moins prononcées au plain-chant — sur les versets « *Dies iræ* » et « *Pie Jesu* » — l'inscrivent solidement dans le déroulement liturgique d'une telle cérémonie.

Comme pour le *Miserere*, les sources manuscrites attestent que le *Benedictus* et le *Dies iræ* surent encore convenir à la Cour au début du XVIII^e siècle, sans que nous en sachions plus sur les lieux et les circonstances de ces reprises. Ainsi, les noms des chanteurs inscrits dans la partition réduite M.M. 6 de la Bibliothèque municipale de Versailles, nous permet-il d'envisager une exécution du *Dies iræ* vers 1712 par la Musique du Roi²⁷.

L'édition

L'objectif de cette édition est de fournir pour chacun des trois motets de ce volume une partition moderne qui se rapproche le plus de celle chantée du vivant de Lully. Ces trois motets, dont les manuscrits autographes sont perdus, furent imprimés par Christophe Ballard — aux côtés du *Te Deum*, du *De profundis* et du *Plaudite lætare* — en parties séparées sur ordre de Louis XIV en 1684, leur assurant par là même une large diffusion. Quatre exemplaires de cette édition — dont l'exemplaire personnel du compositeur qui sert de source principale au présent volume (cf. planches 1 et 4) — contiennent des interventions manuscrites (cf. *infra* la section « Sources littéraires et musicales ») visant à corriger des fautes d'impression et, en deux endroits dans le *Miserere*, à modifier quelque peu la trame polyphonique du petit chœur. Ainsi a-t-on ajouté, au verset « *Amplius lava me* », une basse soliste au duo primitivement confié au bas-dessus et à la haute-contre

²¹ Bibliothèque Franciscaines des Capucins, Ms. 084 (*Histoire Générale du monastère*), cité d'après Dominique Sabourdin-Perrin, *Les Dames de Sainte-Élisabeth. Un couvent dans le Marais (1616-1792)*, préface de l'abbé Xavier Snoëk (Paris : L'Harmattan, 2014 ; coll. « Histoire de Paris »), p. 290. Il est possible que le livret de quatre pages, contenant les textes latin et français du psaume 50, disponible à la Bibliothèque Mazarine, recueil A 12.736 (39), ait été distribué lors de cette commémoration.

²² Madame de Sévigné, *Correspondance*, éd. cit., vol. 1, p. 468 (lettre 258).

²³ SawkinsL, pp. 386-387.

²⁴ La GorceL, p. 755. Jérôme de La Gorce (*idem*, p. 745) remarque ainsi que le *Miserere* et le *Benedictus* fournissent les premières ritournelles à trois parties entendues dans la musique latine de Lully. Ajoutons que quelques cadences parfaites du *Miserere* (par exemple, mes. 47 entre DVn et HCVn) et du *Benedictus* (notamment, mes. 123 entre DVn1 et DVn2) enchaînent la superposition de la quarte et de la quinte de l'accord de dominante à la superposition de la sensible avec l'anticipation de la note tonique suivante : ces deux dissonances successives à la cadence parfaite sont l'une des caractéristiques du style italien du dernier tiers du XVII^e siècle et se rencontrent souvent dans l'œuvre de Corelli. Pour une étude du style des grands motets de Lully, nous renvoyons à La GorceL, pp. 730-773 et à William Powell Cole, *The Motets of Jean-Baptiste Lully* (PhD dissertation, The University of Michigan, 1967).

²⁵ Sylvette Milliot et Jérôme de La Gorce, *Marin Marais* (Paris : Éditions Fayard, 1991), pp. 44-45.

²⁶ *Mercure galant* (septembre 1683), p. 282.

²⁷ Cf. Bibliothèque municipale de Versailles, M.M. 6. On y relève les noms suivants : [Éloy Augustin] Antheaume, [Jacques] Bastardon, [Antoine] Bouteloup, [Jean-Louis de] Bury, [Jacques ?] d'Estival, [Antoine] Favally, [Nicolas] Le Prince, Hyacinthe [Mazza], [Lucien Antoine] Rodolphe, [Pierre] Roger. Tous ces noms figurent dans les *États de la France* pour 1712 : cf. Érik Kocevar et Yolande de Brossard, « États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes », *Recherches sur la musique française classique* xxx (1999-2003), pp. 288-291.

(cf. planche 6)²⁸. De même la première entrée du pupitre de dessus du petit chœur a été recomposée après coup de manière à enrichir le contrepoint initié par les hautes-contre (cf. planche 5). Toutefois, et à l'inverse de ce qui a pu être proposé récemment²⁹, il ne faut en aucun cas considérer cette insertion manuscrite comme un ajout devant se superposer à la partie imprimée de dessus, transformant la texture originelle à six parties en une texture épaisse à sept ; bien au contraire, cette insertion doit se substituer à la ligne vocale imprimée, ainsi qu'en attestent les sources manuscrites du *Miserere* copiées à partir de l'édition corrigée de Christophe Ballard³⁰.

Notes sur l'interprétation

Les trois motets imprimés ici requièrent la texture instrumentale habituelle à cinq parties : une partie de dessus de violon (pouvant se diviser dans certains passages et pouvant être doublée *colla parte* par des flûtes et/ou des hautbois à la discrétion de l'interprète dans les passages marqués « Tous »), une de haute-contre, une de taille, une de quinte et une partie de basse de violon (pouvant être doublée par des bassons). À ce dispositif vient s'ajouter une ligne de basse continue que l'on pouvait confier à des basses de viole et à un ou deux bassons, et réaliser sur un orgue et un théorbe.

Le petit chœur à cinq parties (dessus, bas-dessus, haute-contre, taille et basse)³¹ regroupe une poignée de chanteurs par pupitre, de laquelle se détache un soliste dans les passages marqués « Seul » ou « Récit ». Il arrive ainsi que la fin d'une intervention soliste se superpose à l'entrée — signalée par l'indication « Tous » — des autres chanteurs du même pupitre³² : cette division ajoute donc ponctuellement et brièvement à la texture initiale du petit chœur une ligne vocale supplémentaire. Si le sens

à donner à l'indication « Tous » ne prête guère à confusion, il en va autrement des rubriques « Récit » et « Seul ». Ainsi, au verset « Cor mundum » du *Miserere* (mes. 264 *sq.*), Lully combine ces deux dernières : le dessus et le bas-dessus y sont respectivement marqués « Seul », tandis que la haute-contre, la taille et la basse portent chacune l'indication « Récit ». Comme à cet endroit les cinq pupitres s'échangent des motifs mélodiques similaires, et qu'à plusieurs moments la taille chante un « Récit » sur un simple accompagnement de la basse continue, il paraît évident que le verset « Cor mundum » doit être rendu avec un seul chanteur par partie. Dans ce cas, « Récit » et « Seul » sont synonymes³³.

Quant au grand chœur, il se divise lui aussi en cinq pupitres (dessus, haute-contre, taille, basse-taille, basse) et peut rassembler un grand nombre de chanteurs : Loret parle ainsi de 140, voire de 180 exécutants pour la création du *Miserere* en 1663.

Dans l'édition Ballard, plusieurs rubriques sont imprimées en petits caractères italiques au dessus de la portée de la basse continue : « Récit », « Tous », « à 3 », « 1. Ch. »³⁴. Ces indications ont été scrupuleusement conservées dans la présente édition, voire éventuellement ajoutées aux endroits où elles manquaient dans la source principale, car elles véhiculent de précieuses informations destinées à ceux qui étaient chargés de réaliser le *continuo* : elles renseignent en effet rapidement et clairement sur les diverses dispositions vocales et/ou instrumentales et témoignent de la fluidité de la texture générale de chaque motet.

Remerciements

Nos remerciements vont aux personnels des bibliothèques européennes et nord-américaines, qui ont généreusement mis à notre disposition les documents relatifs aux trois motets publiés ici, et plus particulièrement aux bibliothécaires et magasiniers du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, de la Bibliothèque Mazarine, de la Bibliothèque Sainte-Geneviève et des Bibliothèques municipales de Versailles, de Valenciennes, de Lyon et de Nancy. Qu'il nous soit permis de saluer les rédacteurs en chef des *Œuvres complètes Lully*, Messieurs Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider, pour leur confiance, leurs conseils avisés et leur aide précieuse dans la préparation de ce volume. Nous ne saurions non plus oublier Monsieur

²⁸ Dans cette édition de six grands motets (cf. « Les sources » pour une description détaillée), le *Miserere* figure en première position et est le motet de la série qui totalise le plus de corrections avec le *Te Deum*.

²⁹ Thomas Leconte, « Le petit chœur dans les grands motets pour la première Chapelle de Louis XIV (1660-1683) », in *Regards sur la musique. La naissance du style français 1650-1673*. Textes réunis par Jean Duron (Wavre : Éditions Mardaga, 2008), pp. 140-141.

³⁰ Cf. par exemple, *F-Pn* Rés. F. 1110 (1), pp. 2-3 (cf. *infra*, source PG1 dans la section « Sources littéraires et musicales »). Ce manuscrit préparé pour l'évêque de Québec, Monseigneur de Saint-Vallier, ne conserve en revanche pas l'ajout de la basse soliste au verset « Amplius lava me ».

³¹ Le *Te Deum*, le *De profundis* et le *Plaude letare*, publiés dans l'édition de 1684, demandent en revanche une seconde partie de dessus en lieu et place d'un bas-dessus.

³² Dans le *Miserere*, par exemple, la fin de l'intervention de la basse soliste (mes. 19-22) est superposée à l'entrée de toutes les basses du petit chœur (mes. 22). De même, aux mes. 362-363 du *Benedictus*, la basse soliste n'a pas encore achevé son intervention que les autres basses du petit chœur font leur entrée sur « Et sine timore ». Bien que parfois confus, l'article déjà cité de Thomas Leconte apporte un éclairage intéressant à ces détails de notation.

³³ L'examen du verset « Ingemisco tanquam reus » du *Dies iræ* (mes. 140 *sq.*) soulève le même questionnement et conduit à la même conclusion.

³⁴ « 1. Ch. » désigne toujours, dans le *Miserere*, le petit chœur par opposition au grand chœur. Cette indication et son corrolaire « 2. Ch. », sont fréquents dans le *Te Deum* qui pourrait fort bien être chanté avec un effectif réduit. Cf. HeyerOE, pp. XVII-XVIII.

Introduction

John Hajdu Heyer, notre relecteur, qui sut partager généreusement avec nous son immense connaissance de l'œuvre religieuse de Lully et sans qui ce volume n'aurait pu voir le jour dans d'aussi bonnes conditions. Notre reconnaissance va encore à Messieurs Lionel Sawkins et Noam Krieger, ainsi qu'à Mesdames Catherine Massip et Catherine Cessac qui ont toujours su répondre à nos demandes et nous prodiguer d'heureuses suggestions. Nos remerciements vont enfin aux mem-

bres de l'Association Lully, et notamment à Monsieur Daniel Morel qui a eu l'extrême gentillesse de préparer la saisie informatique de la partition du *Miserere* afin que ce motet puisse être rechanté pour la première fois depuis mars 1672, en l'église Sainte-Élisabeth-de-Hongrie (Paris) le 24 mars 2012 sous la direction de Madame Christine Morel.

Jean-Paul C. Montagnier

INTRODUCTION

Although Jean-Baptiste Lully never exercised any official function within the chapel of Louis XIV, he composed no fewer than twelve concerted motets for a large choir (*grands motets*) thus sharing with Henry Dumont and Pierre Robert in the development of a genre which was to have a brilliant future¹. This genre, whose origins can be traced back to the polychoral motet form by one Eustache Du Caurroy and one Nicolas Formé to which Jean Veillot added instruments towards 1659, rapidly established itself as the standard musical accompaniment to a new royal liturgy aiming simultaneously to glorify the Most Christian King and the monarchy of which he was the legitimate guarantor. The new genre also served as a genuine political tool appropriate to convey the image of the King, head of a Gallican church which had never, since the time of the Concordat of Bologna (18 August 1516), ceased to distance itself from the tutelage of Rome². In order to accomplish this political scheme, between 1684 and 1686 Louis XIV commissioned Christophe Ballard to publish, on his express orders, a series of fifty motets by Pierre Robert (1684; 24 motets), Jean-Baptiste Lully (1684; 6 motets) and Henry Dumont (1686; 20 motets) with the explicit aim of providing French musicians with models of this new musical genre, appropriate to the Kingdom, and imposing on his subjects a kind of implicit list of specifications which would last, more or less, until the end of the Ancien Régime (cf. Plates 1-3)³.

The twelve motets by Lully listed in Table 1 belong in every respect to this programme, having all been written for specific court occasions, some of which have not yet been clearly identified (cf. Plate 2)⁴. Thus the first which Lully composed, the *Jubilate Deo* (LWV 77/16), was first performed on 29 August 1660 in the convent of Notre-Dame de la Mercy in Paris on the occasion of the festivities organized to celebrate the Treaty of the Pyrenees and the marriage of Louis XIV and Marie-Thérèse, Infanta of Spain. The success of the work, which passed

into history under the title of ‘le motet de la Paix’⁵, possibly encouraged the Florentine composer to persevere in this Latin vein and to aspire to the post of *maître de la Chapelle* to the new Queen⁶, although this office finally went to Jean-Baptiste Boesset and Sébastien Le Camus⁷. Undeterred, Lully delivered his second motet, *Miserere mei Deus*, barely three years later.

The *Miserere*

The history of the *Miserere* is, together with that of the *Te Deum* (LWV 55), the best documented of Lully’s motets. It appears that the score was sung for the first time in Paris in the church of the Feuillants in the Rue Saint-Honoré in Holy Week 1663. At the time when Louis XIV was inaugurating a competition to find new *sous-maîtres* for the Musique de la Chapelle to replace Jean Veillot and Thomas Gobert, the Florentine was probably, after the success which he achieved with his ‘motet de la Paix’, aiming to capitalize on his *Miserere* to obtain one of the posts of *sous-maître* to the King and thus to gain access to a position comparable, if not superior, to the one which he had coveted in the Queen’s household three years earlier. Although indeed he never made a career in ecclesiastical circles, Lully nevertheless delivered, in this new score, one of the first completed examples of a motet for *grand chœur*.

The exact date of the composition of the *Miserere* was for a time a matter for circumspection. While Lionel de la Laurencie placed it in 1664, relying on the sole *Memoires* of Marie Dubois, valet of Louis XIV, Henry Prunières suggested – without being heeded – that the motet was ‘certainly prior to 1664’.⁸ However, the year 1664 passed into literature without any other kind of trial and with no real challenge to Jean Loret’s *Muze historique*⁹. In a letter dated Saturday 31 March 1663, the gazetteer actually recalls the Office of Tenebrae sung at the Feuillants some days earlier:

¹ Thierry Favier, *Le Motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2009).

² Cf. Jean-Paul C. Montagnier, ‘Sacred Music and Royal Propaganda under Louis XIV (ca. 1661-ca. 1686)’, *Rivista internazionale di Musica Sacra*, nuova serie, 27/II (2006), pp. 83-94.

³ *Ibidem*, p. 92.

⁴ In his epistle ‘Au Roy’, published at the head of each of the 17 separate printed parts, Lully informs his readers: ‘Il vous a plû, SIRE, de m’honorer d’une Charge qui m’a fait un devoir indispensable de composer ces Concerts sacrez que la Musique de Vostre Chambre & celle de Vostre Chapelle jointes ensemble, ont accoustumé en des jours solempnels de faire retentir au milieu des saintes Ceremonies’.

⁵ *La Muze Royale* of 20 September 1660, cited in La Gorcel, p. 111. The bibliographical annotations are presented at the head of the Critical Apparatus. The score of the *Jubilate Deo*, edited by John Hajdu Heyer, is available in HeyerOE.

⁶ La Gorcel, p. 111.

⁷ *Idem*.

⁸ Lionel de La Laurencie, *Lully* (Paris: Éditions Félix Alcan, 1911; facsimile Plan-de-la-Tour: Éditions d’Aujourd’hui, 1977), p. 127. Henry Prunières, *Lully*, 2nd revised and corrected edition, (Paris: Henri Laurens, Éditeur, 1927), p. 86.

⁹ Thus we still find the *Miserere* dated to 1664 in the work by Favier, *Le Motet à grand chœur*, p. 36 and p. 595.

Introduction

Table 1 : Chronology of the twelve grands motets by Lully¹⁰

Grand Motet	LWV	Dates	Notes
<i>Jubilate Deo</i>	77/16	1660	Entry of Louis XIV and Marie-Thérèse into Paris
<i>Miserere</i>	25	1663	Closing of the <i>Leçons de ténèbres</i> in Holy Week 1663, cf. La Gorcel, p. 736
<i>O Lachrymæ</i>	26	1664	Performed at Versailles around 1665
<i>Benedictus</i>	64/2	1663-1668	Cf. La Gorcel, pp. 737 et 755
<i>Plaudite lætare Gallia</i>	37	1668	Baptism of the Dauphin
<i>Te Deum</i>	55	1677	Baptism of Louis Lully in the presence of the King
<i>De profundis</i>	62	1683	First performed in May 1683
<i>Dies iræ</i>	64/1	1683	Death of Marie-Thérèse, Queen of France
<i>Quare fremuerunt gentes</i>	67	1685	Celebration of the Treaty of Ratisbon
<i>Notus in Judæa Deus</i>	77/17	1685-1686?	Possibly performed to celebrate the Revocation of the Edict of Nantes (1685), cf. MontagnierN, pp. 285-286
<i>Exaudiat te Dominus</i>	77/15	1687	Probably composed to accompany the singing of the <i>Te Deum</i> in the church of the Feuillants in Paris, cf. La Gorcel, pp. 758-759
<i>Domine salvum fac Regem</i>	77/4	undated 1661-1666? 1683-1685?	Cf. Sawkins L, p. 386 and La Gorcel, p. 759

Quand ces Ténèbres j'entendis,
Je croyais être en Paradis ;
Et jamais de telles merveilles
N'avaient enchanté mes oreilles :
Aussi, certes, comme l'on sait,
Étaient là, La Barre, Boisset,
Lully, Lambert, Hotman, Molière,
Chacun rare dans sa manière,
Gens en musique renommés
Et qui pourraient être nommés
(Considéré leur beau génie)
Les grands héros de l'harmonie ;
Tous gens appartenant au Roi,
Et connus et chéris de moi ;
Outre encore, plus de cent-quarante
(Quelques-uns disent cent-octante)
Qui composaient ensemble un corps
D'infinis merveilleux accords.
Les quatre voix, encore forts belles,
De quatre aimables Demoiselles,
Dont les noms sont moulés ici,
Tenaient fort bien leur place aussi
Dans cette illustre Académie
Faisant lamenter Hiérémie
Avec des roulements si doux
Qu'elles charmaient les cœurs de tous :
J'en fus témoin auriculaire ;
Leurs noms, c'étaient La Barre, Hilaire,
Saint-Christophe et Cercamanan,
À qui Dieu doit bon-jour, bon-an,
Et que je puis, dans ce chapitre,
Appeler par un nouveau titre

En les exaltant à leur tour,
Les rossignolles de la Cour¹¹.

This ceremony brought together the greatest artists: the singers Anne Chabanceau de La Barre, Anne Fonteaux de Cercamanan, Hilaire Dupuis, the Demoiselle Saint-Christophe; Michel Lambert, the harpsichordist Joseph Chabanceau de La Barre, the viola and theorbo player Nicolas Hotman, Jean-Baptiste Boisset, the lutenist Louis de Mollier and Jean-Baptiste Lully. However, Loret gives no precise details of the role of each of these, and if, in the case of the majority of the interpreters, their function can readily be divined, nothing is said about that of Lully. If we go through the catalogue of the works of the composers and interpreters present on that day, there is no mention of a score requiring an ensemble of 140 or 180 musicians, with the notable exception of that by Lully. Thus, the only piece by the Florentine likely to be appropriate for the Office of Tenebrae and calling for such an impressive phalanx of artists is the *Miserere* LWV 25. Lully must, therefore, have taken part in this performance in the role of composer and conductor, rather than as an instrumentalist.

Jérôme de la Gorcel has recently published a record of the news of the day written by a Florentine ambassador which supports this hypothesis: 'On [Thursday] 29

¹⁰ Following HeyerOE, p. IX.

¹¹ Jean Loret, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, edited by Jules Ravenel and Ed. V. de La Pelouze (Paris: P. Jannet, P. Daffis, 1857-1879), tome 4, p. 33. Cited from La Gorcel, p. 113.

[March 1663], there was performed a setting of the *Miserere* composed by Baptiste, to which the King expressly invited M. de Turenne¹². However, the musicologist notes that the word ‘expressly’ might suggest that Louis XIV had probably already heard the work previously and found it to his taste, and that he wished to share this enthusiasm solely with his Marshal of France on the occasion of a concert in his chapel in the Louvre. Moreover, as Psalm 50 was generally sung at the end of Holy Week, we may legitimately assume that Lully’s *Miserere* received its first performance on Good Friday, 23 March 1663, at the church of the Feuillants, and that this was indeed the motet which Loret heard on this occasion¹³.

That the monarch particularly appreciated this motet is also borne out by his valet Marie Dubois, who reports in his *Mémoires* for the year 1664:

Alors le Roi me dit: il faut que vous entendiez le *Miserere* de Baptiste. Ce que je fis le jour de Pâques-Fleurie [Palm Sunday], et le lendemain que je fus de garde à son petit coucher, le Roi me fit l’honneur de me demander, en présence de grand monde, si j’avais entendu la musique. Je lui dis ces mêmes paroles: Sire, je m’en donnai hier jusques aux gardes: j’eus l’honneur d’entendre la messe et les vêpres de Votre Majesté, et le *Miserere* du seigneur Baptiste. Le Roi me dit: lequel trouvez-vous le plus beau du *Laudate*, de l’*In exitu* ou du *Miserere*? Je lui dis: Sire, la diversité du mouvement du *Miserere* m’emporte¹⁴.

This enthusiasm for the *Miserere* did not abate, as it was performed again at the end of April 1666 at an office of Tenebrae celebrated in the chapel of the château of Saint-Germain-en-Laye. Robinet recalls (2 May):

Pendant les trois jours, les Ténèbres
Furent dévotes et célèbres,
Comme elles le sont tous les ans,
Par les concerts doux et charmants
De la Musique bonne et belle
De la Chambre et de la Chapelle,
Mais dessus tout fut admiré
Un excellent MISERERE
Du Sieur LULLI, nommé Baptiste,
De qui souvent maint est copiste¹⁵.

¹² Florence, Archivio di Stato, Mediceo del Principato 4891. Quoted in La GorceL, p. 114.

¹³ La GorceL, p. 736.

¹⁴ Léon Aubineau, ‘Fragments des mémoires inédits de Dubois, gentilhomme servant du Roi, valet de chambre de Louis XIII et de Louis XIV’, *Bibliothèque de l’École des chartes* (Paris: J.-B. Dumoulin, 1847-1848), tome 4, 2^e série, p. 7. Quoted in La GorceL, p. 114. Dubois was certainly present at the celebration of 6 April 1664, performed in the Chapelle Royale, possibly under the direction of Pierre Robert, then in charge of the king’s music ensemble. The latter was the composer of a *Laudate* and of an *In exitu* (cf. Sawkins C, p. 66); are these the motets to which Dubois refers?

¹⁵ *Les Continuateurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*, collected and published by Baron James de Rothschild

We cannot exclude the possibility that the *Miserere* may also have been heard at Saint-Denis at the funeral of Madame (Henriette-Anne of England), on 21 August 1670, a funeral at which Jacques-Bénigne Bossuet delivered his celebrated and moving *Oraison sur la vanité des choses d’ici bas*¹⁶. According to the *Gazette de France*, ‘the Mass [was] sung by the excellent Musique de la Chapelle and the musicians of the Chamber, placed by the rood-screen, divided into three choirs’, and placed under the direction of Lully, ‘dressed in mourning’¹⁷. This last description could effectively apply to the motet of the Surintendant, whose musical forces were indeed divided into three distinct entities: a *petit* and a *grand chœur*, as well as an instrumental ensemble.

Among the last known performances, the most memorable was probably that given at the funeral of the Chancellor Pierre Séguier, held in the Church of the Oratory on 5 May 1678¹⁸. In her letter addressed to Madame de Grignan, dated the following day (Friday 6 May), Madame de Sévigné gives a detailed account of it, lingering with relish on the décor, the members of the ‘fine and great’ assembly, the oration given by Vincent Léna (Laisné), ‘a young father of the Oratory’, and on the ‘perfection of the music’¹⁹:

Pour la musique, c’est une chose qu’on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du Roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a eu un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu’il y ait une autre musique dans le ciel²⁰.

Quite apart from her enthusiasm, the writer states precisely that the motet had been ‘augmented’: what lies behind this expression? Should we consider that the major hand-written correction inserted in the score above the part for the smaller choir in certain printed copies of the score (i.e. Jean-Baptiste Lully’s), dates from this period (cf. Plate 5)? This is possible, but doubtful, because this correction would have been printed in Christophe Ballard’s edition of 1684. Should we then suppose that the work of 1663 was not exactly

(Paris: Damascène Morgand et Charles Fatout, 1881-1883), tome 1, col. 836- 837. Quoted from La GorceL, p. 158.

¹⁶ Jacques-Bénigne Bossuet, *Œuvres*, definitive texts annotated by the Abbé Velat and Yvonne Champailier (Paris: Éditions Gallimard, 1961; Bibliothèque de la Pléiade), pp. 83-105.

¹⁷ *La Gazette de France* (Lyon edition), n° 103 (29 August 1670), p. 430; La GorceL, p. 736.

¹⁸ Jérôme de La Gorce suggests that the *Miserere* was possibly performed in 1670 at the funeral of Madame, Henriette of England, at Saint-Denis, where Lully directed the Musique de la Chambre et that of the Chapelle. Cf. La GorceL, p. 736.

¹⁹ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance*, edited by Roger Duchêne (Paris: Éditions Gallimard, 1972-1978; Bibliothèque de la Pléiade), vol. 1, p. 503 (letter 270) and p. 1279.

²⁰ *Ibidem*, p. 504.

Introduction

the one which we know nowadays, but underwent various rearrangements before being performed again in 1672 and then published? This last hypothesis is the most likely.

Lastly, a recently-discovered document reveals that a 'fine Miserere' was said to have accompanied the service held in the present-day church of Sainte-Élisabeth-de-Hongrie on the morning of 31 March 1672 in commemoration of the same Chancellor²¹; it is not impossible that this motet may have been that of the Surintendant, performed (again) several weeks later at the Oratory. In her letter of the following Friday, 1 April, Madame de Sévigné informed her daughter that 'a service was held yesterday morning at Sainte-Élisabeth for the Chancellor [a tertiary of the Franciscan Order]. I was not there because they forgot to bring me my ticket'. She continues in disappointment, 'everybody else was there'²²!

To sum up, this motet was accorded a particularly warm reception during the most brilliant period of the reign of Louis XIV. No trace has been discovered of any other performance, but as the *Miserere* was widely disseminated by means of this edition and manuscript copies, we may well assume that it delighted further hearers in the provinces and abroad.

The *Benedictus* and the *Dies irae*

The history and reception of the two other motets published in the present volume continue to be very little known. Following the order in which Lully's motets were printed and copied in manuscript, which seems to follow the known chronological order of these motets, it is admissible that the *Benedictus* LWV 64/2 may have been composed after the *Miserere* and the *O Lachrymæ*, but before the *Plaudite letare Gallia*, i.e. between 1664 and 1668²³. However, a stylistic analysis of the various scores leads Jérôme de La Gorce to place the writing of this *Benedictus* around 1663 or 1664²⁴. We have no

record of any performance during the composer's lifetime. On the other hand, we know that it was sung with the *Te Deum* on 27 April 1700 by the artists of the Académie Royale de Musique under the direction of Marin Marais at a service held by Jacques-Bénigne Bossuet in the church of the Oratory to celebrate in style the recovery of the Dauphin, an avid patron of the Opéra²⁵.

As for the *Dies irae* LWV 64/1, it was composed for the funeral of Queen Marie-Thérèse and performed at Saint-Denis on 1 September 1683, alongside the *De profundis*. The chronicler of the *Mercure galant* reported to his readers that these two motets were full of sounds so touching that nothing could better express the grief caused by the loss of so great a princess²⁶. The *Dies irae* was especially successful as the two more or less pronounced allusions to plain-chant (in the versicles 'Dies irae' and 'Pie Jesu') place it firmly within the liturgical context of such a ceremony.

As in the case of the *Miserere*, the manuscript sources attest that the *Benedictus* and the *Dies irae* had already found a place at court at the beginning of the 18th century, although we do not know further details of the venues and circumstances of these reprises. Thus the names of the singers inscribed on the reduced score M.M.6 in the Bibliothèque nationale at Versailles allow us to envisage a performance of the *Dies irae* by the Musique du Roi around 1712²⁷.

The edition

The aim of this edition is to provide for each of the three motets in this volume a modern score which comes as close as possible to that performed in Lully's lifetime. These three motets, whose autograph manu-

and the fifth of the dominant chord to the superimposition of the leading-tone with the anticipation of the tonic note which follows it; these two dissonances succeeding the perfect cadence are one of the characteristics of the Italian style in the last third of the 17th century, and are often encountered in the works of Corelli. For a study of the style of Lully's *grands motets*, we direct the reader to La GorceL, pp. 730-773, and to William Powell Cole, *The Motets of Jean-Baptiste Lully* (PhD dissertation, The University of Michigan, 1967).

²⁵ Sylvette Milliot and Jérôme de La Gorce, *Marin Marais* (Paris: Éditions Fayard, 1991), pp. 44-45.

²⁶ *Mercure galant* (September 1683), p. 282.

²⁷ Cf. Bibliothèque municipale de Versailles, M.M. 6. Here we find the following names: [Éloy Augustin] Antheaume, [Jacques] Bastardon, [Antoine] Bouteloup, [Jean-Louis de] Bury, [Jacques?] d'Estival, [Antoine] Favally, [Nicolas] Le Prince, Hyacinthe [Mazza], [Lucien Antoine] Rodolphe, [Pierre] Roger. All these names feature in the *États de la France* for 1712: cf. Érik Kocevar et Yolande de Brossard, 'États de la France (1644-1789). La Musique: les institutions et les hommes', *Recherches sur la musique française classique* xxx (1999-2003), pp. 288-291.

²¹ Bibliothèque Franciscaines des Capucins, Ms. 084 (*Histoire Générale du monastère*), quoted in Dominique Sabourdin-Perrin, *Les Dames de Sainte-Élisabeth. Un couvent dans le Marais (1616-1792)*, foreword by Xavier Snoëk (Paris: L'Harmattan, 2014; Histoire de Paris), p. 290. It is possible that the four-page booklet containing the Latin and French texts of Psalm 50, available in the Bibliothèque Mazarine, recueil A 12.736 (39), may have been distributed at this commemoration.

²² Madame de Sévigné, *Correspondance*, edition cited, vol. 1, p. 468 (letter 258).

²³ SawkinsL, pp. 386-387.

²⁴ La GorceL, p. 755. Thus Jérôme de La Gorce (*idem*, p. 745) remarks that the *Miserere* and the *Benedictus* provide the first three-part ritornelli to be heard in Lully's Latin compositions. We should add that certain perfect cadences in the *Miserere* (for example, bar 47 between DVn et HCVn) and the *Benedictus* (notably bar 123 between DVn1 and DVn2) link the superimposition of the fourth

scripts have been lost, were printed by Christophe Ballard – together with the *Te Deum*, the *De profundis* and the *Plaude letare* – in separate parts by order of Louis XIV in 1684, assuring them of a wide circulation by this alone. Four copies of this edition – among them the composer’s personal copy which serves as the principal source for the present volume (cf. Plates 1 and 4) – contain manuscript annotations (cf. the section ‘Literary and musical sources’ below) whose purpose was to correct printing errors and, in two places in the *Miserere*, to modify to some extent the interweaving of the polyphonic threads in the *petit chœur*. In this way a bass soloist was added in the versicle ‘Amplius lava me’ to a duet originally entrusted to the *bas-dessus* and *haute-contre* (cf. Plate 6)²⁸. Similarly, the first entry of the upper desk of the *petit chœur* was recomposed to enrich the counterpoint initiated by the *hautes-contre* (cf. Plate 5). However, and in contrast to what has recently been suggested²⁹, this manuscript insertion should by no means be considered as an addition to be superimposed on the printed upper part, transforming the original six-voice texture into a denser seven-voice one; on the contrary, this insertion should replace the printed vocal line as attested by the manuscript sources for the *Miserere* copied from Christophe Ballard’s corrected edition³⁰.

Notes on the interpretation

The three motets printed here call for the customary five-part instrumental texture: an upper violin part, which may be divided in certain passages and may be doubled *colla parte* by flutes and/or oboes at the discretion of the interpreter in the passages marked ‘Tous’, a *haute-contre de violon*, a *taille de violon*, a *quinte de violon* and a part for the *basse de violon*, which could be doubled by bassoons. To this layout there is added a basso continuo line which might be entrusted to the bass viols and to one or two bassoons and realized on an organ or theorbo.

²⁸ In this edition of the six *grands motets* (cf. ‘The sources’ for a detailed description), the *Miserere* appears in the primary position and is the motet in the series which, together with the *Te Deum*, contains the highest number of corrections.

²⁹ Thomas Leconte, ‘Le petit chœur dans les grands motets pour la première Chapelle de Louis XIV (1660-1683)’, in *Regards sur la musique. La naissance du style français 1650-1673*, edited by Jean Duron (Wavre: Éditions Mardaga, 2008), pp. 140-141.

³⁰ Cf. for example *F-Pn* Rés. F. 1110 (1), pp. 2-3 (cf. *infra*, source **PG1** in the section ‘Sources littéraires et musicales’). However, this manuscript, prepared for the Bishop of Quebec, Monseigneur de Saint-Vallier, does not preserve the addition of the solo bass to the versicle ‘Amplius lava me’.

The five-part *petit chœur* (*dessus, bas-dessus, haute-contre, taille* and *basse*)³¹ regroups a handful of singers by desk, from which a soloist is set apart in the passages marked ‘Seul’ or ‘Récit’. Thus it happens that the end of a solo passage overlaps with the entry (signalled by the indication ‘Tous’) of other singers from the same desk³², so that this division promptly and briefly adds an extra vocal line to the initial texture of the *petit chœur*. If the meaning to be given to the indication ‘Tous’ hardly leaves room for confusion, the opposite is true in the case of the instructions ‘Récit’ and ‘Seul’. Thus, in the versicle ‘Cor mundum’ in the *Miserere* (bars 264 ff.), Lully combines these two latter terms: the *dessus* and the *bas-dessus* are marked ‘Seul’ in each case, while the *haute-contre*, the *taille* and the *basse* each carry the indication ‘Récit’. As at this point the five desks exchange similar melodic motifs and at several times the *taille* performs a ‘Récit’ over a simple basso continuo accompaniment, it seems evident that the versicle ‘Cor mundum’ should be rendered with one singer per part. In this case ‘Récit’ and ‘Seul’ are synonymous³³.

As for the *grand chœur*, it too is divided into five desks (*dessus, haute-contre, taille, basse-taille* and *basse*), and might comprise a large number of performers; thus Loret speaks of 140 or indeed 180 of these for the first performance of the *Miserere* in 1663.

In Ballard’s edition, several instructions are printed in small italics above the *basso continuo* line: ‘Récit’, ‘Tous’, ‘à 3’, ‘1. Ch.’³⁴. These indications have been scrupulously preserved in the present edition, and indeed added at points where they are missing in the principal source, as they convey valuable information intended for those who were responsible for performing the continuo: indeed, they provide swift and clear information about the various vocal and/or instrumental ensembles and bear witness to the fluidity of the general texture of each motet.

³¹ The *Te Deum*, the *De profundis* and the *Plaude letare*, published in the edition of 1684, require each in turn a second *dessus* instead of a *bas-dessus*.

³² In the *Miserere*, for example, the end of the passage for solo bass (bars 19-22) overlaps with the entry of all the basses of the *petit chœur* (bar 22). In the same way, in bars 362-363 of the *Benedictus*, the bass soloist has no sooner completed his passage than the other basses of the *petit chœur* make their entry on ‘Et sine timore’. Although sometimes vague, the article by Thomas Leconte cited above sheds some interesting light on these details of notation.

³³ An examination of the versicle ‘Ingemisco tanquam reus’ from the *Dies iræ* (bars 140 ff.) raises the same question and leads to the same conclusion.

³⁴ In the *Miserere* ‘1. Ch.’ always designates the *petit chœur* as opposed to the *grand chœur*. This indication and its corollary ‘2. Ch.’ occur frequently in the *Te Deum* which could well be performed with reduced forces. Cf. Heyer OE, pp. XVII-XVIII.

Acknowledgements

Our thanks are due to the staff of the European and North American libraries who generously placed at our disposal documents relating to the three motets published here, and especially to the librarians and archivists of the music department of the Bibliothèque nationale de France, the Bibliothèque Mazarine, the Bibliothèque Sainte-Geneviève and the Bibliothèques municipales of Versailles, Valenciennes, Lyon and Nancy. We should also like to thank the editors in chief of the *Œuvres complètes Lully*, Messieurs Jérôme de La Gorce and Herbert Schneider, for their confidence, their expert advice and their valuable help in the preparation of this volume. Nor should we forget John Hajdu Heyer, our second reader, who generously shared with us his immense knowledge of Lully's reli-

gious works and without whom this volume would never have seen the light of day under such favourable conditions. Our gratitude is also due to Lionel Sawkins and Noam Krieger, and to Catherine Massip and Catherine Cessac who have always responded to our requests for information and been generous with timely suggestions. Finally, our thanks go to the members of the Association Lully, and particularly to Daniel Morel, who did us the extreme kindness of inputting the score of the *Miserere* so that this motet could be performed once more for the first time since March 1672 in the church of Sainte-Élisabeth-de-Hongrie in Paris on 24 March 2012 under the direction of Christine Morel.

Jean-Paul C. Montagnier
Translation by Susan Halstead

SOMMAIRE / TABLE OF CONTENTS

Préface générale	V	Dies iræ	133
General Preface	VI	Texte et traductions / Text and Translations	135
Vorwort	VII	Tessitures des voix et des instruments / Vocal and instrumental ranges	139
		Partition / Score	141
Introduction (en français)	IX	Planches / Plates	181
Introduction (in English)	XV	Apparat Critique / Critical Apparatus	187
Miserere	1	Abréviations, Méthode éditoriale, Sources littéraires et musicales	189
Texte et traductions / Text and Translations	3	Notes critiques	193
Tessitures des voix et des instruments / Vocal and instrumental ranges	6		
Partition / Score	7		
Benedictus	65		
Texte et traductions / Text and Translations	67		
Tessitures des voix et des instruments / Vocal and instrumental ranges	69		
Partition / Score	71		