

# LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE  
ROUSSET

## *REQUIEM*

André Campra (1660-1744)

## *IN CONVERTENDO*

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

## *SYMPHONIES POUR UN REPOSOIR, H515*

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

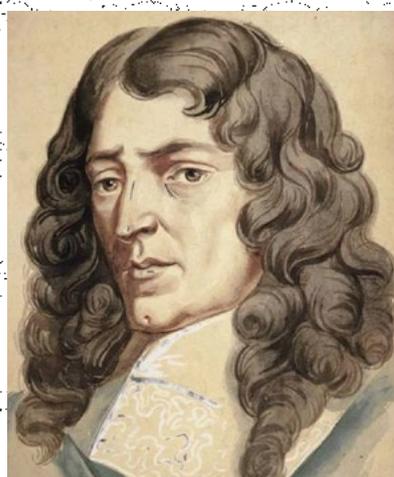
## Ressources documentaires



André Campra / Nicolas-Etienne Edelinck  
d'après Bouys, 1725. © BNF



Jean-Philippe Rameau / Portrait attribué à Joseph  
Aved (1702-1766) © Musée des beaux-arts de Dijon.



Portrait présumé de Marc-Antoine Charpentier.

## Jean-Philippe RAMEAU

### *In convertendo*

*In convertendo Dominus*  
*Tunc repletum est*  
*Magnificavit Dominus*  
*Converte Domine*  
*Laudate nomen Dei*  
*Qui seminant in lacrimis*  
*Euntes ibant et flebant*

Jean-Philippe Rameau a écrit peu de motets à grand chœur. Officiant pendant des années comme organiste à Clermont-Ferrand, Dijon et Lyon, il a fréquenté assidument le répertoire sacré, avant de se faire connaître comme maître du clavecin, théoriste puis compositeur d'opéras.

Le motet *In convertendo* a été composé à Lyon dans les années 1713-1715, date à laquelle il est porté à l'inventaire de l'Académie du Concert de la ville. Rameau était alors organiste au couvent de Jacobins. L'œuvre a ensuite été remaniée, pour être donnée au Concert Spirituel parisien pour la première fois le 30 mars 1751. C'est cette version plus tardive qui nous est parvenue. Elle reflète une pleine maturité, et l'œuvre se distingue par une écriture plus aboutie que le *Deus noster refugium* ou le *Quam dilecta*, les deux autres motets à grand chœur de Rameau.

La liturgie associe l'*In convertendo*, psaume 126 (125) à des solennités. Il a souvent été mis en musique, et fut très prisé des compositeurs de motets à grand chœur. Il est utilisé dans les liturgies solennelles.

---

## Marc-Antoine CHARPENTIER

### *Symphonies pour un reposoir, H515*

*Ouverture dès qu'on voit la bannière*  
*Pange Lingua à quatre parties de violons*  
*In supremæ pour le petit chœur*  
*Tantum ergo pour les violons*  
*Amen pour les violons*

Qu'on ne s'y trompe pas : le mot « Symphonie » ne doit pas s'entendre dans son acception romantique, mais dans son étymologie première. La « sinfonie », terme emprunté à l'Italie, désigne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à la fois l'orchestre – composé de symphonistes – mais également toute pièce purement instrumentale, que ce soit une ouverture de cantate, une pièce indépendante, un prélude ou une ritournelle. Les courtes pièces que compose Charpentier pour accompagner les processions du reposoir sont donc regroupées naturellement sous cette appellation générique.

Les *Symphonies pour un reposoir* de Charpentier accompagnaient les célébrations de la Fête-Dieu, durant lesquelles l'ostensoir présentant le Saint-Sacrement était porté en procession, puis déposé le temps d'une station sur un petit autel dressé pour l'événement – le reposoir. L'orchestre reprend les thèmes de l'hymne grégorienne *Pange lingua*, à la gloire du corps et du sang du Christ. Les indications sont très précises quant au déroulé liturgique, ainsi le manuscrit stipule même « *Après la bénédiction et que les prêtres seront assez loin pour ne plus les entendre, les violons joueront une allemande* ».

## André CAMPRA

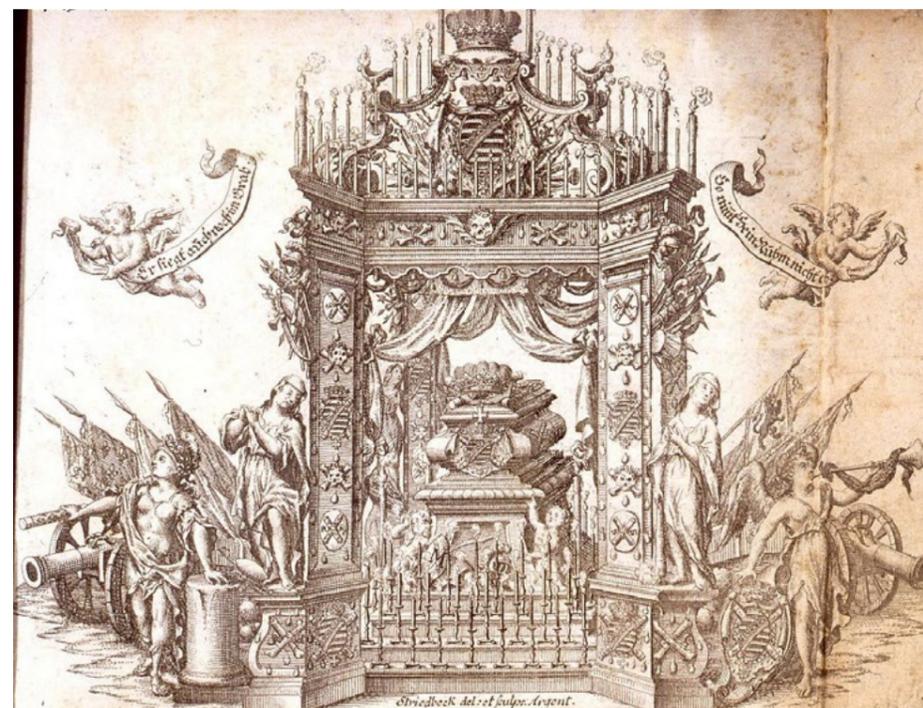
### *Requiem (Messe des morts)*

*Introït*  
*Kyrie eleison*  
*Graduel*  
*Offertoire*  
*Sanctus*  
*Agnus Dei*  
*Communion*

« *Quand l'archevêque saura l'auteur du nouvel opéra, de sa cathédrale Campra décampera !* »

Les calembours allaient bon train à Paris, aux lendemains de l'immense succès que remporta en 1697 l'opéra-ballet d'André Campra (1660-1740), l'*Europe Galante*. Bien que publiée anonymement, l'œuvre – on ne peut plus profane – fut immédiatement attribuée à celui qui occupait à l'époque le prestigieux poste de maître de musique à Notre-Dame... On ne donnait alors pas cher de sa place ! En réalité, André Campra fut toute sa vie tiraillé entre ses fonctions officielles qui le menèrent jusqu'au service du roi, et son goût quasi viscéral pour l'opéra. C'est très étonnamment dans sa Messe des Morts – qui date de la période où il exerçait comme sous-maître à la Chapelle royale à Versailles – qu'il réalisera la plus magnifique synthèse de ses deux styles antagonistes. Si le texte est bien entendu celui d'un Requiem, et si encore l'Introït impose dès ses toutes premières mesures un recueillement quasi mystique, la scène n'est pourtant jamais loin. Ainsi peut-on goûter à l'inhabituelle luxuriance instrumentale du « Graduel », aux très opératiques interventions des solistes et du chœur du « Sed Signifer », ou encore à la tendresse des plus pastorales de l'« Agnus Dei ». Chacune de ses pages contribue avec force à asseoir définitivement André Campra parmi les grands : il n'est pas seulement ce maillon que l'on a longtemps vu entre Lully et Rameau, mais bien l'une des figures incontournables de la vie parisienne du tournant du siècle. En attestent les multiples exécutions tant au dix-huitième siècle qu'aujourd'hui, la Messe des Morts de Campra est sans contexte l'un des plus beaux Requiem de son temps.

Catálogo do Maréchal de Saxe dressé dans l'Église Neuve à Strasbourg le 8 février 1751 / Striebeck, 1751 © BNF



## Le Grand Motet français

Si le **Motet** – polyphonie vocale religieuse, composée sur un texte latin et paraliturgique – est répandu en Europe sous de nombreuses formes, le **Grand Motet** est un genre spécifiquement français. Encore appelé **Motet à grand chœur**, soliste et orchestre, il se distingue du **Petit Motet** qui ne fait appel qu'à une ou plusieurs voix solistes et dont l'accompagnement varie de la seule basse continue à la « symphonie », terme désignant l'orchestre.

Le **Grand Motet** apparaît à la Cour de Louis XIV, lorsque Lully fait entendre, en 1664, son *Miserere mei Deus*. Il se pose en héritier de la tradition polyphonique de la Renaissance, reprenant à son compte les développements formels établis par Nicolas Formé (1567-1638) et Jean Veillot (ca 1600-1662), tous deux attachés à la Chapelle de Louis XIII. Alors étroitement lié à l'affirmation du pouvoir royal, le genre se développe grâce à une première génération de compositeurs attachés au roi, tels Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Pierre Robert (ca 1618-1699) et Henry Du Mont (1610-1684). Son style, ainsi établi par ces maîtres de musique, ne changera que très peu et le **Grand Motet** subsistera jusqu'à la Révolution ; il est à la fois révélateur du sentiment religieux de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles et associé à la monarchie de droit divin.

Le **Motet à grand chœur** composé sur un texte latin – psaume, hymne ou poésie néo-latine – adopte, à l'instar de la cantate, un découpage en section suivant la versification. Si le récitatif est absent, les airs ou « récits » solos alternent avec des duos ou trios, et des chœurs, ces derniers constituant le point culminant.

Lorsque le roi s'installe à Versailles en 1682, alors que la Chapelle royale du château vient d'être achevée, la messe quotidienne lui permet d'entendre un grand motet et jusqu'à deux petits motets. Dès 1663, quatre sous-maîtres de la Chapelle se partagent par quartier la charge de composer ces pièces qui, à la faveur d'un aménagement de la liturgie romaine, sont chantées pendant que le célébrant récite l'ordinaire à voix basse. Se succéderont au poste Collasse, Minoret, Goupillet, Campra, Bernier, Gervais, Madin, Blanchard, Mondonville, Giroust... qui s'affirmeront comme les plus grands maîtres du genre.

La solennité et le prestige du **Motet à grand chœur** vont être utilisés dans de nombreuses circonstances, qu'elles soient sacrées ou profanes. Cette musique d'apparat, exigeant des moyens exceptionnels, va s'imposer tout au long du XVIIIe siècle et dans tout le royaume de France comme la manifestation la plus digne, la plus répandue et la plus fréquente de piété. Elle bénéficie d'un succès immense et inégalé, ce dont témoigne une quantité considérable de compositions, tous les maîtres de musique s'y essayant, parfois de manière extrêmement féconde. Bon nombre de ces compositions sont aujourd'hui conservées, et la bibliothèque municipale de Lyon peut s'enorgueillir de posséder dans ses collections le plus grand fonds de sources en France, après celui de la bibliothèque nationale et de la bibliothèque municipale de Versailles.



Représentation fidèle du grand miracle arrivé dans le saint sacrement en la paroisse des Ulmes de Saint Florent, près la ville de Saumur, le deuxième du mois de juin 1668 © BNF

## L'« orchestre à la française »

L'apparition au XVIIe siècle d'une esthétique musicale française va de pair avec la constitution d'un ensemble orchestral original qui n'exista que dans les limites géographiques du royaume et s'éteindra définitivement avec la fin de l'ère baroque. L'orchestre créé par Lully adopte une disposition employée quasi uniformément dans les œuvres profanes et religieuses sous Louis XIV et Louis XV.

L'**Orchestre à cordes « à la française »** se compose à l'origine de cinq parties de violon, dont les noms reprennent quelques unes des désignations des tessitures vocales du répertoire – dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse. L'ensemble est dominé par les deux parties extrêmes : le dessus, pupitre de violon pouvant être occasionnellement divisé en deux ou trois, et la basse de violon, qui rassemble en réalité toutes les basses d'archet. Entre ces deux voix se trouvent trois parties communément appelées « parties intermédiaires », « parties de remplissage » ou plus simplement « parties » : ce sont la haute-contre, la taille et la quinte de violon. Dans une écriture où le dessus et la basse prévalent, les parties ont pour rôle d'étoffer l'harmonie en arrière-plan. Preuve en est par exemple la composition de l'orchestre à l'Académie royale de musique en 1713 : les trois hautes-contre, les deux tailles et les deux quintes de violon sont bien minoritaires face aux douze dessus de violon souvent doublés des vents, et aux huit instruments tenant la basse. Les parties de remplissage sont d'ailleurs souvent délaissées par le compositeur et écrites par un tiers. Rousseau aura ainsi à la fin du siècle cette remarque piquante : « *Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins* ».

L'**Orchestre lullyste à cinq parties** perdra la quinte de violon dans les années 1720-1725, passant ainsi à quatre parties. Ce n'est que plus tard dans le siècle que cette disposition originale disparaîtra, au profit de l'**Orchestre « à l'italienne »** tel qu'on le retrouve dans l'orchestre symphonique actuel : deux violons, alto, violoncelle et basse. Cet ensemble de cordes est complété d'un pupitre de vents composé de flûtes traversières ou à bec, hautbois et parfois musette dans les œuvres profanes. Ce groupe de « dessus » est en réalité complémentaire à celui des dessus de violon, dont ils doublent souvent la partie lorsqu'ils ne sont pas solistes. Quant au pupitre des « basses », il recouvre les instruments chargés d'exécuter la basse continue et les basses de symphonies qui ne jouent que dans les tutti – bassons, théorbe, basses d'archet, clavecin ou orgue. Le couple timbales/trompettes signe enfin la marque d'une solennité particulière.



Procession du Saint-Sacrement © BNF

## Partitions

### IN CONVERTENDO, RAMEAU

- partition manuscrite autographe : il ne correspond pas à la première version de l'œuvre, mais fait état d'une version révisée probablement en vue des exécutions à Paris, au Concert Spirituel, en mars et avril 1751 (Paris, Bibliothèque nationale, Vm1-248). La source n'est pas numérisée.

Il existe d'autres sources :

- partition manuscrite (Paris, Bibliothèque nationale, Vm1-509) : copie plus tardive (1776-1777) du fonds Decroix <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509312k>
- manuscrit (Paris, Bibliothèque nationale, Vm1-507) : copie plus tardive (1776-1777) du fonds Decroix <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b74001251>
- parties séparées manuscrites (Paris, Bibliothèque nationale, Vm1-508) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105090328>
- Les Talens Lyriques utilisent l'édition moderne, restitution de l'œuvre proposée par Jean Duron et éditée au Centre de musique baroque de Versailles. La partition et le matériel d'orchestre existent également en tiré à part : [http://editions.cmbv.fr/achat/produit\\_details.php?qte=1&id=299&PHPSESSID=cfd2ce-d2363a1604ff066a2cebdabd21](http://editions.cmbv.fr/achat/produit_details.php?qte=1&id=299&PHPSESSID=cfd2ce-d2363a1604ff066a2cebdabd21)

### SYMPHONIES POUR LE REPOSOIR H. 515, CHARPENTIER

- manuscrit autographe, conservée dans les Mélanges autographes, vol. 15 (Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm1-259) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7400131r>
- Les Talens Lyriques utilisent leur propre édition, à laquelle a été adjointe une allemande remplaçant celle qui n'était pas présentée dans la source originale.

### MESSE DES MORTS, CAMPRA

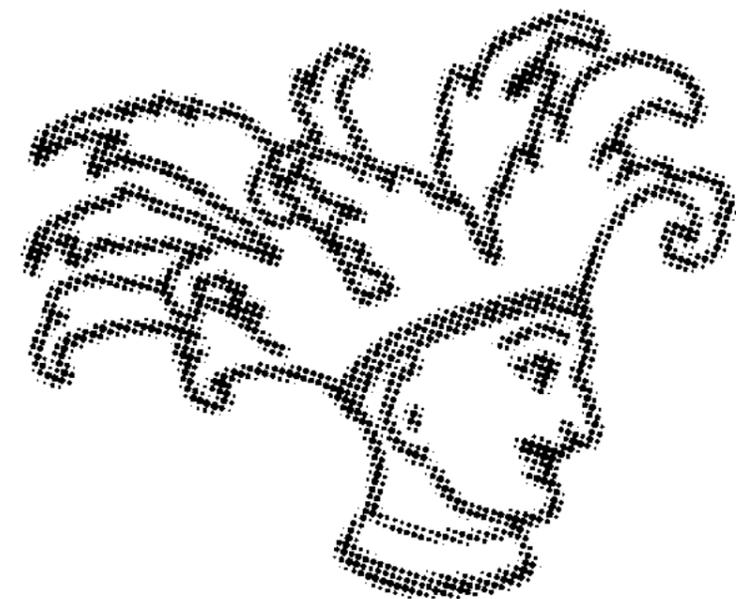
- manuscrit autographe (Paris, Bibliothèque nationale de France, Vma-Ms 1112) [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063645/f1.image.r=campra\\_requiem](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063645/f1.image.r=campra_requiem)
- Les Talens Lyriques utilisent l'édition moderne du Centre de musique baroque de Versailles, basée sur le manuscrit autographe conservé à la BnF : [http://editions.cmbv.fr/achat/produit\\_details.php?id=91](http://editions.cmbv.fr/achat/produit_details.php?id=91)



© BNF

## Pour aller plus loin :

- BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014.
- CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier* (édition revue et augmentée), Paris, Fayard, 2004.
- CESSAC, Catherine (éd.), *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, Sprimont, Mardaga, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005.
- DURON, Jean (éd.), *Jean-Philippe Rameau. La Musique religieuse*, CMBV, coll. monumentale contenant une introduction à l'édition critique.
- CESSAC, Catherine (éd.), *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Mardaga, 2012.
- FAVIER, Thierry, *Le motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Fayard, 2009.
- LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Société française de Musicologie, Klincksieck, 1993.



<http://lestalenslyriques.com>

Le travail de recherche de ce dossier a été réalisé par la musicologue Bénédicte Hertz pour Les Talens Lyriques. Tous droits réservés.