



**HAL**  
open science

## Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIIIe siècle

Bénédicte Hertz

► **To cite this version:**

Bénédicte Hertz. Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIIIe siècle : Les parties intermédiaires dans le fonds musical lyonnais. Jean Duron; Florence Gétreau. L'Orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités, Editions Vrin, pp.401-413, 2015, MusicologieS, 978-2-7116-2619-9. hal-02888846

**HAL Id: hal-02888846**

**<https://hal.science/hal-02888846>**

Submitted on 3 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bénédicte Hertz

***Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en Province au XVIII<sup>e</sup> siècle :  
Les parties de remplissage dans le fonds musical lyonnais<sup>1</sup>.***

Le riche fonds musical lyonnais atteste sans conteste du foisonnement artistique de l'époque, dans la plus grande ville de province, au carrefour de l'Italie, de la Provence et de la capitale. Ce fonds, collection de l'ancienne académie des beaux-arts ou Concert de la ville, a été créé et enrichi par Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon, co-fondateur de l'académie et bibliothécaire musical<sup>2</sup>. Cette collection, dont le tiers est encore conservé aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Lyon, révèle de précieuses indications quant à la pratique musicale en province entre 1713 et 1773, dates d'activité de l'institution. Les sources conservées sont notamment précieuses en ce qu'elles offrent un témoignage encore méconnu sur la constitution d'un orchestre à cordes en province dans les dernières années du règne de Louis XIV, sous la Régence et le règne de Louis XV.

Léon Vallas, le premier à s'intéresser à l'orchestre à cordes lyonnais, dépeint ses parties intermédiaires en 1908, avec une pointe de dérision en partie légitime :

« La masse des amateurs se chargeait surtout des parties de remplissage, appelées aussi parties médiantes, moyennes, ou fiches, et dont l'importance semblait si minime qu'elles n'étaient pas portées sur les partitions, et que leur réalisation était laissée au goût des copistes. Ainsi était certainement justifiée d'avance la remarque piquante et d'apparence naïve de Rousseau : "Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins".<sup>3</sup> »

Deux caractéristiques de ces sources musicales lyonnaises en font un objet d'étude particulièrement intéressant. La première est que nombre d'entre elles sont des sources uniques, de maîtres de musique de tout le Royaume, écrites pour des orchestres de province et donc adapté à un répertoire de province. La seconde réside, au contraire, dans le fait que certaines partitions lyonnaises sont conservées dans d'autres collections, ce qui permet des comparaisons riches de découvertes, notamment sur les questions d'effectif et plus particulièrement sur le problème des parties intermédiaires.

## **I. LES SOURCES ARCHIVISTIQUES**

Les archives administratives de l'académie du Concert délivrent avec parcimonie quelques informations sur les instruments à cordes de son orchestre. Celui-ci est composé à ses débuts d'académiciens amateurs, secondés puis remplacés dans les années 1730–1740 par des musiciens de profession.

*L'Inventaire general de tous les meubles meublants & instruments de musique* de l'académie recense ainsi dix instruments parmi les objets qui meublent les différentes salles de l'Hôtel du Concert,

<sup>1</sup> Les éléments présentés ici, s'appuient en grande partie sur le résultat de notre travail de thèse sur le Grand motet lyonnais, travail qui s'est concentré en partie sur ces sources musicales : *Le Grand Motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713-1773). Étude des partitions et du matériel conservé à la bibliothèque municipale de Lyon*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2010, 519 p. ; 104 p.

<sup>2</sup> Sur cette personnalité, voir : Bénédicte Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et la bibliothèque musicale du Concert de Lyon », Denis Herlin, Catherin Massip et Jean Duron (éd.), *Collectionner la musique : au cœur de l'interprétation*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 181-197.

<sup>3</sup> Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. La Musique à l'académie*, Lyon, Revue musicale de Lyon, 1908, p. 10.

bâtiment construit pour l'académie et ses séances <sup>4</sup>. Si la grande salle et la bibliothèque accueillent chacune « un clavessin fait par Donzelague avec son pupitre [*sic*] » – dont l'un est peut-être celui qu'expose aujourd'hui le Musée des arts décoratifs de Lyon –, dans les deux pièces de l'entresol est entreposée « une hautecontre de violon », aux côtés d'une « trompette d'Allemagne », d'un violon, de deux contrebasses, d'une viole, d'un violoncelle, d'une trompette marine.

La deuxième source d'archive est la liste des musiciens jouant pour la cérémonie du Vœu pour la santé du roi, salut institué à la suite des festivités pour la guérison du roi en 1721 <sup>5</sup>. Chaque 8 août, entre 1722 et 1764, les Lyonnais exécutent un motet à grand chœur et orchestre chez les Jésuites, dans la chapelle du grand collège de La Trinité. Cinq listes d'effectif sont ainsi conservées, pour les années 1727, 1728, 1729, 1732 et 1735 <sup>6</sup>. Les instrumentistes y figurant, tout comme les choristes, sont recrutés parmi le personnel de l'opéra et de l'académie des beaux-arts <sup>7</sup>.

	1727	1728	1729
Flûtes et hautbois	3	3	3
Violons d'accompagnement	4	4	4
Violons des symphonies/des chœurs	6	7	7
Haute-contre et tailles de violons	3	3	3
Basses d'accompagnement	7	7	8
Basse de symphonie	3	3	4
Contrebasse	1	1	1
Bassons	3	3	2
<i>Total cordes (clavecin compris)</i>	24	25	27

<sup>4</sup> *Inventaire general de tous les meubles meublants & instruments de musique a l'usage du Concert de l'academie des Beaux arts de Lyon appartenants a la ville ainsi que la salle & ses dependances sous la direction de M.M. les Prevôt des Marchands & Echevins & officiers du Concert*, manuscrit, 28 décembre 1756, Archives de Lyon, 003 GG 156, pièce 6.

<sup>5</sup> *Délibération consulaire portant fondation d'un salut, dans l'Eglise des R. P. Iesuites, pour la conservation de la santé du Roy*, Lyon, chez André Laurens, 1722, 11 p. Cette délibération est recopiée dans les registres consulaires du 6 juillet 1722 (Archives de Lyon, BB 285, f. 103<sup>r</sup>-105<sup>r</sup>).

<sup>6</sup> *Comptabilité municipale*, manuscrits, Archives de Lyon : *Etat des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, 27 et 29 août 1727, CC 3 115, pièce 101 ; *Etat des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, 23 août 1728, CC 3119, pièce 147 ; *Etat des musiciens qui doivent chanter Ou jouer des instruments au Vœu de la Ville de Lyon Pour la convalescence du Roy*, 17 août 1729, CC 3 124, pièce 136 ; *Noms de ceux qui ont exécuté le motet du Vœux du Roy le 8<sup>e</sup> aoust 1732*, 23 et 26 août 1732, CC 3 139, pièce 151 ; *Noms des musiciens qui ont chantés au Mottet du Vœux du Roy de l'année 1735*, 15 et 19 août 1735, CC 3162, pièce 151. Ces pièces d'archives sont reproduites en annexe de notre thèse, *op. cit.*, vol. II, p. 38-45.

<sup>7</sup> On y retrouve quelques noms connus : Belouard (autrement appelé Mathieu), la famille Leclair (père, fille et fils), De Brotonne, Le Gout (le maître de musique Legoux ?), les frères Donzelague, Lestoublon, Valette, *etc.* Pour une présentation complète et détaillée des musiciens figurant dans la liste des exécutants, lire : Léon Vallas, *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932, p. 202-207. L'auteur y donne de précieux renseignements sur chaque choriste et symphoniste. Voir aussi : Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Wavre, Mardaga, 1991, 285 p.

<i>Total orchestre</i>	30	31	32
------------------------	----	----	----

L'ensemble compte entre vingt-cinq et trente-deux musiciens (respectivement en 1732 et 1729). Jusqu'en 1729, les pupitres de l'orchestre sont détaillés, de la même façon que pour les chœurs ; mais en 1732 et 1735, les musiciens sont listés sans que leur instrument ne soit spécifié. L'orchestre est avant tout un ensemble de cordes. Les dessus de violons en représentent un tiers : ils sont dix ou onze et sont divisés en « violons d'accompagnement » et « violons des symphonies » ou « violons des chœurs », ces derniers jouant selon toute vraisemblance les *tutti* orchestraux. Il est intéressant de noter que les violonistes chargés des parties d'accompagnement ou ceux chargés des chœurs gardent le même rôle d'une année à l'autre.

Les basses représentent le second groupe par ordre d'importance. Elles sont divisées de la même manière que les violons, en accompagnement et symphonie. Mais la proportion est ici inversée. Le groupe de continuistes des « basses d'accompagnement » est formé de huit instruments ; ils est renforcé par quatre « basses de symphonie ». Difficile de savoir ce que recouvrent exactement ces différentes appellations au sein du pupitre des basses ; très probablement distinguent-elle l'emploi des clavecins, violoncelles, basses de violon, violes de gambe et éventuellement *violone*. Ainsi, Donzelague l'aîné, facteur de clavecins classé dans le pupitre des « basses de symphonies » jouait sûrement de son instrument. Les basses sont complétées par une contrebasse et deux, voire trois bassons.

Les parties de remplissage sont tenues par trois musiciens à la haute-contre ou à la taille de violon. Les flûtes et hautbois sont au nombre de trois. L'orchestre est ainsi tout à fait conforme aux habitudes de l'époque. Ainsi, avec huit hautbois et quelques parties de violon supplémentaires, l'Académie royale suivait à peu près la même proportion en 1713.

Ces listes d'effectif renseignent également sur les gages de chaque instrumentiste :

10 livres	7 livres 10	6 livres	5 livres
<p><b>Voix</b> Récitants</p> <p><b>Orchestre</b> 1<sup>ers</sup> violons d'accompagnement (dès 1728) Flûte ou hautbois Basses d'accompagnement Contrebasse</p>	<p><b>Voix</b> Dessus</p> <p><b>Orchestre</b> 2<sup>es</sup> violons d'accompagnement 1<sup>ers</sup> violons des chœurs Flûte ou hautbois <b>Hautes-contre ou tailles de violons</b> 1<sup>es</sup> basses des symphonies</p>	<p><b>Orchestre</b> <b>Hautes-contre ou tailles de violons (1728–1729)</b> Bassons (1732–1735)</p>	<p><b>Voix</b> Hautes-contre Tailles Basses-tailles Basses-contre</p> <p><b>Orchestre</b> Violons des chœurs <b>Hautes-contre ou tailles de violons</b> Bassons (1727–1729) 2<sup>es</sup> basses des symphonies</p>

La rémunération se fait de manière fixe, en fonction de la partie que les musiciens tiennent dans l'orchestre et selon la qualité du participant. Les seules différences d'appointement au sein d'un même pupitre et pour une même année se trouvent chez les hautboïstes-flûtistes, et les hautes-contre et tailles de violon. Lesage, l'un des trois exécutants des parties de remplissage reçoit 7 livres 10 en 1727, puis son salaire est singulièrement diminué à 6 livres en 1728 et 1729.

Il arrive que la presse locale, mentionne aussi des altos instrumentaux. Les *Affiches de Lyon*, paraissant en 1750, et de manière continue à partir de 1759, publient un avis, le 21 avril 1750, proposant « Une Taille de Violon excellente, de Crémone, dont on ferait un fort bon violon en la recoupant, à vendre »<sup>8</sup>. C'est là la seule mention d'un tel instrument, mais il s'agit vraisemblablement d'un alto italien, plus que d'une véritable taille. Les altos apparaissent d'ailleurs peu à peu dans les annonces des luthiers et des musiciens. Ainsi Serrière, musicien de l'enfant Don Philippe, propose « une belle Alto-viole de la petite coupe »<sup>9</sup>. Des annonces pour de tels instruments paraissent encore en 1767, 1768 et 1770<sup>10</sup>. Cette dernière année, le sieur Meriotte, luthier place du Change, propose toutes sortes de violons, parmi lesquels « quintons et altos-violes »<sup>11</sup>.

Les occurrences concernant l'orchestre à cordes et les parties de remplissage dans les archives lyonnaises paraissent minces. La majeure partie des renseignements sont en fait offerts par l'étude des sources musicales.

---

## II. LES PARTIES DE REMPLISSAGE DANS LE FONDS MUSICAL LYONNAIS

La présence du remplissage dans de nombreux livres musicaux manuscrits constitue l'une des grandes richesses du fonds lyonnais. Sur quelques sources disponibles en France pour une œuvre donnée, il peut arriver en effet que seule celle qui est conservée à Lyon soit complète, les autres versions n'étant parfois que des partitions réduites, omettant les parties intermédiaires<sup>12</sup>. Ainsi trouve-t-on aujourd'hui au sein de la collection du Concert neuf motets de Lalande, qui possèdent leurs parties intermédiaires. Leur originalité, comparativement aux autres sources, leur absence de datation, la difficulté de cerner la source originale ou d'identifier l'auteur du remplissage harmonique en rendent l'analyse complexe, mais riche d'enseignement.

La présence de ces parties de remplissages sont le fruit de l'inlassable travail des copistes lyonnais, qui a permis de voir se réaliser la volonté de l'académie en constituant un *corpus* d'œuvres exécutables telles quelles aux concerts hebdomadaires.

### Regard sur les sources conservées

L'étude concentrée sur les sources lyonnaises du Grand Motet, dont l'orchestration est synthétisée dans le tableau ci-dessous, révèle une particularité fondamentale de l'orchestre lyonnais au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir l'absence de quinte instrumentale.

Le tableau ci-dessous détaille l'effectif de l'orchestre à cordes pour chaque œuvre conservée : division des dessus, absence de la haute-contre ou de la taille, présence de la quinte et nombre total de parties de violons dans l'orchestre. Le classement par numéros de l'ancien catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts, dont provient la grande majorité des motets, est chronologique<sup>13</sup>. On se reportera pour les cotes au catalogues des manuscrits de la bibliothèque municipale de Lyon<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> *Affiches de Lyon*, n° 16, 21 avril 1750, p. 127.

<sup>9</sup> *Affiches de Lyon*, n° 27, 2 juillet 1766, p. 137 ; n° 32, 6 août 1766, p. 160.

<sup>10</sup> *Affiches de Lyon*, n° 35, 2 septembre 1767, p. 167 ; n° 4, 27 janvier 1768, p. 19 ; n° 37, 12 septembre 1770, p. 198.

<sup>11</sup> *Affiches de Lyon*, n° 28, 11 juillet 1770, p. 156.

<sup>12</sup> Pour les seuls grands motets, les deux œuvres, dont seule la source lyonnaise contient des parties de remplissage, sont le *Nisi Dominus* de Belissen et le *Confitebor tibi* de Pétouille.

<sup>13</sup> Seuls sont recensés les motets dont la partition est conservée ou, le cas échéant, un jeu assez complet de parties séparées, contenant au moins l'ensemble instrumental. Le numéro de catalogue de l'académie permet d'observer l'évolution chronologique de l'effectif. Les œuvres de compositeurs lyonnais sont signalées par un fond gris. La croix indique la présence de l'instrument à corde concerné.

<sup>14</sup> Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis, *Catalogues des fonds musicaux conservés en Rhône-Alpes*, t. II : « Bibliothèque municipale de Lyon, non édité, Agence de musique & danse Rhône-Alpes, 252 p. ; Pierre Guillot, *Catalogue des*

N <sup>o</sup> cat. ac.	Motet	Haute-contre de violon (hcvn)	Taille de violon (tvn)	Quinte de violon (qvn)	Précisions supplémentaires	Date d'entrée dans la bibliothèque
1	<i>In convertendo</i> , Campra, (gravé)	×	×	×		[1713–1721]
6	<i>Ecce Domine</i> , Gautier	×	×			[1713–1721]
12	<i>Confitebor tibi</i> , Lalande	×	×	×		[1713–1721]
14	<i>Dominus regnavit</i> , Lalande	×	×	×		[1713–1721]
40	<i>Usquequo Domine</i> , Desmarest	×	×			[1713–1727]
61	<i>Cum invocarem</i> , Estienne	×	×			[1713–1727]
63	<i>Deus noster refugium</i> , Campra	×	×	×		[1713–1727]
65	<i>Te Deum</i> , Lalouette	×	×	×	Hcvn et tvn parfois réunis sur la même portée	[1713–1727]
66	<i>De profundis</i> , Salomon	×	×	×		[1713–1727]
67	<i>In te Domine</i> , Salomon	×	×	×		[1713–1727]
68	<i>Miserere mei</i> , Lalouette	×	×	×		[1713–1727]
70	<i>Domine in virtute</i> , Lalouette	×	×	×		[1713–1727]
71	<i>Beatus vir</i> , Lalouette	×	×	×		[1713–1727]
81	<i>Exultabo te</i> , Valette	×	×			[1713–1727]
81	<i>Notus in Judæa Deus</i> , Villeroy	×				[1713–1727]
84	<i>Confitebor tibi</i> , Delaunay	×	×			[1713–1727]
90	<i>Cum invocarem</i> , Bernier	×	×	×		[1713–1727]
92	<i>Cantate Domino</i> , Bernier	×	×	Portée vierge		[1713–1727]
97	<i>Laudemus viros fortes</i> , Garon/Bouzon	×	×			[1713–1727]
98	<i>Beati omnes</i> , Pétauille	×			Hcuv et tvn réunis sur la même portée	[1713–1727]
102–7	<b>Recueil de motets de Lully</b>	×	×	×		[1713–1727]
111	<i>Te Deum</i> , Desmarest	×	×			[1713–1727]
129	<i>Laudate pueri</i> , anonyme	×	×		Motet italien : « alto viola » ( <i>ut</i> 3) et « ténor viola » ( <i>ut</i> 4)	[1713–1727]
132	<i>Domine salvum</i> , anonyme	×	×	×		[1713–1727]
135	<i>Beati quorum</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
136	<i>Confitebor</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
137	<i>Domine quis habitabit</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
138	<i>Benedictus</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
139	<i>Venite exultemus</i> Estienne	×	×			[1727–1742]
140	<i>Gaudete cœlites</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
141	<i>O felix et fausta dies</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
145	<i>Dominus regit me</i> Estienne	×	×			[1727–1742]
147	<i>Accurrite properate</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
148	<i>Exaudiat te</i> , Estienne	×	×			[1727–1742]
149	<i>Exurgat Deus</i> , Lalande	×	×			[1727–1742]
150	<i>Cantate Domino</i> , Lalande	×	×			[1727–1742]
151	<i>Deus noster</i> , Drouard de Bousset	×	×			[1727–1742]
174	<i>Benedictus Dominus</i> , Lalande	Portée vierge	Portée vierge			[1732–1742]
175	<i>Confitemini</i> , Lalande	×	×			[1732–1742]

N° cat. ac.	Motet	Haute-contre de violon (hcvn)	Taille de violon (tvn)	Quinte de violon (qvn)	Précisions supplémentaires	Date d'entrée dans la bibliothèque
177	<i>Notus in Judaea Deus</i> , Lalande (Lyon)	Portée vierge	Portée vierge			[1732–1742]
177	<i>Notus in Judaea Deus</i> , Lalande (Reims)					[1732–1742]
178	<i>In exitu Israël</i> , Campra	Portée vierge	Portée vierge			[1732–1742]
182	<i>Quare fremuerunt</i> , Lalande					[1732–1742]
183	<i>Te Deum</i> , Blamont (gravé)					[1732–1742]
208	<i>Surge propera</i> , Valette	×				[1732–1742]
215	<i>Paratum cor meum</i> , Levens	×				[1742–1754]
226	<i>Cantate Domino</i> , Toutain	×				[1754–1760]
251	<i>Nisi Dominus</i> , Belissen					[1754–1761]
251	<i>Stabat mater</i> , Pergolèse	×				[1754–1761]
252	<i>Deus in nomine</i> , Dorléans	×	×	×		[1754–1761]
254	<i>Lauda filia Sion</i> , Toutain			×	Motet envoyé de Rouen	[1754–1761]
257	<i>Confitebor tibi</i> , Pétouille	×	×			[1754–1766]
259	<i>Incipite Domino</i> , Toutain			×	Motet envoyé de Rouen	[1761–1766]
261	<i>Jubilate Deo</i> , Mondonville	×	×			[1760]
262	<i>Dominus regnavit</i> , Belouard	×	×			1760
266	<i>Quare fremuerunt gentes</i> , Toutain	×			« haute-contre de taille »	1761
269	<i>Misericordias Domini</i> , Bergiron	×	×			[1761–1765]

Sur la centaine de sources conservées pour le seul genre du Grand Motet, seize manuscrits, les deux recueils de Lully (n<sup>os</sup> 102–107), ainsi que l'*In convertendo* gravé de Campra (n<sup>o</sup> 1) font appel à la quinte de violon dans les parties intermédiaires. Dans ce cas, l'orchestre y est invariablement à cinq violons : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse. Toutes ces œuvres, sauf les motets de Toutain (n<sup>os</sup> 226, 254, 259, 266)<sup>15</sup>, sont entrées dans la bibliothèque du concert entre 1713 et 1754<sup>16</sup>. Ce sont des compositions de la fin du siècle précédent ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Or, les Lyonnais qui composent des motets à cette même période – François Estienne, l'abbé Garon et l'archevêque M<sup>gr</sup> de Villeroy – écrivent à deux parties intermédiaires, sans quinte de violon. Ceci nous invite à penser que l'orchestre lyonnais n'avait donc en ce début de siècle que quatre pupitres de cordes, contrairement à l'usage parisien. Le *Deus noster refugium* de Rameau, composé vraisemblablement à Lyon vers 1715, est d'ailleurs à quatre parties instrumentales<sup>17</sup>. L'unique grand motet d'un compositeur non-Lyonnais abandonnant la quinte – excepté la composition italienne du *Laudate pueri* classée par défaut avec les motets français – est le *Confitebor* de Pétouille, mais c'est également le seul qui ait été copié par Bergiron de Briou<sup>18</sup>. Le

<sup>15</sup> Les deux motets de Toutain sont un cas exceptionnel. Les partitions viennent de Rouen, où elles ont été copiées puis envoyées à l'académie de Lyon, et ne sont donc pas révélatrices des usages lyonnais. Elles ont été transcrites par une même main, probablement celle de Toutain lui-même.

<sup>16</sup> Ces dates sont celles des mises à jour du catalogue. Voir Bénédicte Hertz, « Étude du catalogage et des inventaires de la bibliothèque musicale de l'ancien Concert de Lyon », *Dix-huitième Siècle*, n<sup>o</sup> 43 (2011), p. 143-163.

<sup>17</sup> Deux sources plus tardives sont conservées à la bibliothèque nationale de France (Vm<sup>1</sup> 508 ; Vm<sup>1</sup> 507). L'*In convertendo Dominus*, entré dans la bibliothèque de l'académie des beaux-arts après les années 1720, a également un orchestre à quatre parties. Voir l'édition critique de Jean Duron : Jean-Philippe Rameau, *La Musique religieuse* : Laboravi clamans, Quam dilecta, Deus noster refugium, In convertendo Dominus, Versailles, CMBV, coll. « Anthologies », n<sup>o</sup> III. 4, 2005, p. V.

<sup>18</sup> Les motets mentionnés plus haut, dont l'orchestre est à cinq parties, sont d'ailleurs l'œuvre de copistes non-Lyonnais ou inconnus ; aucun n'est identifié comme étant apparenté à l'académie des beaux-arts : Lyon–15 (Philidor l'aîné) pour le *Dominus regnavit* et le *Confitebor tibi* de Lalande, Lyon–07 (Jean-Baptiste-François Lalouette ?) pour le

bibliothécaire de l'académie, connaissant les contingences de son orchestre, a probablement recopié une œuvre avec un effectif adapté.

Les œuvres non-lyonnaises datant des premières décennies de l'académie des beaux-arts laisse apparaître une disparition rapide de la quinte instrumentale dans les années 1720–1730. Dès le n° 135 du catalogue de la musique latine à grand chœur (ordre A), cette partie de violon est complètement supprimée de la symphonie, et ce de façon assez soudaine. Il suffit d'observer le tableau présentant les effectifs de violons et les parties de remplissage pour s'apercevoir que la mutation est subite et irréversible : alors que plus des deux tiers des motets avaient une partie de quinte de violon avant le n° 135, après celui-ci on n'en compte plus aucun, excepté les deux motets de Toutain qui, comme nous l'avons vu précédemment, sont des cas particuliers. L'orchestre se réduit alors définitivement à quatre parties. Malheureusement, l'absence de datation précise des motets du catalogue, autour desquels s'observe la disparition de la quinte, empêche de connaître exactement la période à laquelle s'effectue ce changement. Tout au plus pouvons nous affirmer qu'il a eu lieu à Lyon vers 1720–1725<sup>19</sup>. Plus généralement, c'est à cette même période, que l'on abandonne la quinte dans les orchestres français<sup>20</sup>.

### Les cordes dans les œuvres lyriques

L'effectif des parties intermédiaires présente une plus grande homogénéité pour les sources de musique profane conservée, à savoir les nombreuses œuvres lyriques composant l'ordre B de la collection de l'académie des beaux-arts. Il s'agit en fait essentiellement d'arrangements d'œuvres célèbres en « divertissements » ou en « concerts » par Bergiron, ou encore de compositions originales de Bergiron lui-même, ou de Lyonnais comme Villesavoye ou Du Breuil. L'absence de la quinte de violon se vérifie sur la *quasi*-totalité des partitions, adaptées aux exigences de l'orchestre lyonnais à quatre parties.

Les exceptions sont rares, qui requièrent une quinte de violon : ce sont l'ensemble des tragédies lyriques de Lully, *L'Amour fléchi par la constance* de Lalande et *Pentézilée* de Bergiron<sup>21</sup>. Comment expliquer cette entorse du musicien lyonnais à des habitudes pourtant bien affirmées ? La copie du troisième acte du *Pentézilée* n'est d'ailleurs pas de la main de Bergiron, mais d'un certain Guillot, religieux lyonnais qui travaillait au début du siècle à la constitution de la bibliothèque musicale, comme l'atteste la présence de son écriture sur de nombreux volumes du fonds.

### Une seule partie de remplissage (haute-contre)

Il arrive fréquemment que la haute-contre et la taille soient réunies sur une même portée. Les parties de remplissage sont alors réduites volontairement à une seule et unique voix<sup>22</sup>. Parfois même l'indication « haute-contre », ou « haute-contre et taille » au-dessus de la portée est sans équivoque. Dans ce cas précis, lorsqu'il ne reste qu'une seule partie, elle est toujours écrite en *ut* 1. Cas particuliers, les portées du *Lauda filia Sion* et du *Incipite Domino*, motets envoyés de Rouen par

*Deus noster refugium* de Campra, le *Domine in virtute tua*, le *Miserere mei Deus* et le *Te Deum* de Lalouette, copiste Lyon–20 pour les motets de Salomon, Lyon–27 pour le recueil de Lully, Lyon–30 pour le *Cum invocarem* de Bernier et Lyon–41 pour les parties de remplissage du *Domine salvum fac regem* anonyme.

<sup>19</sup> Le motet de Pétouille portant le n° 98 est daté des années 1720, tandis que l'*Exurgat Deus* de Lalande (n° 149) a été copié en 1725 par Antoine Thauinat (copiste Lyon–17. La suppression de la quinte se produit entre les nos 132 et 135 (les nos 133 et 134 ne sont pas conservés), donc effectivement à peu près entre 1720 et 1725.

<sup>20</sup> Voir l'article de Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de musicologie*, t. LXXVI, n° 1 (1990), p. 23-43.

<sup>21</sup> Les notices des œuvres conservées est consultable sur le site : <http://pleade.bm-lyon.fr/sdx/pl/>

<sup>22</sup> Ce sont, pour les grands motets, le *Paratum cor meum* de Levens, l'arrangement du *Stabat mater* de Pergolèse, le *Beati omnes* de Pétouille, tous les motets de Toutain (*Cantate Domino*, *Lauda filia Sion*, *Incipite Domino* et *Quare fremuerunt*), le *Surge prospera* de Valette de Montigny et le *Notus in Judaea Deus* de M<sup>gr</sup> Neufville de Villeroy.



Louis-François Toutain – copiés environ dans les années 1760 – sont écrites en *ut* 3<sup>23</sup>. Mais lorsque Nicolas-Antoine Bergiron de Briou recopie, à la même époque, les deux autres motets *Cantate Domino* et *Quare fremuerunt gentes* du même maître de chapelle, il préfère la seule partie de haute-contre à celle écrite en *ut* 3.

Pendant, lorsque Bergiron ajoute des parties intermédiaires à des motets copiés en partition réduite, il ne choisit jamais cet arrangement à une seule partie intermédiaire, telle que l'on peut le rencontrer : il lui arrive très souvent de compléter la haute-contre lorsqu'il n'y a qu'une partie de remplissage, en y ajoutant la taille de violon. Ceci démontre bien que s'il arrive qu'une partie de haute-contre soit seule, c'est plutôt la conséquence d'un défaut de partie de taille qu'un choix délibéré.

L'absence sur les partitions lyonnaises de la taille de violon n'est pas la spécificité d'une période précise à Lyon<sup>24</sup>. En effet, pour l'ordre A, les sources concernées sont aussi bien des œuvres datant des débuts du Concert que des œuvres de la deuxième moitié du siècle. Néanmoins ces premières sont plus rares (uniquement les n<sup>os</sup> 81 et 98), tandis que l'absence de taille est bien plus fréquente sur la fin du catalogue des motets du Concert (n<sup>os</sup> 208, 215, 226, 251 et 266)<sup>25</sup>. La fusion de la taille et de la haute-contre est donc, à Lyon comme ailleurs et progressivement, l'une des évolutions majeures de l'orchestre à cordes au cours du siècle, passant des quatre parties « à la française » (dessus, haute-contre, taille et basse) à l'agencement italien (deux dessus, *alto* et basse).

### **La copie des parties intermédiaires**

L'étude du fonds lyonnais permet également de mieux connaître la genèse et la copie de ces parties intermédiaires. Les partitions ou les jeux complets de parties séparées conservés présentent de fait plusieurs cas de figure. Les parties intermédiaires, quel que soit leur nombre, peuvent être tout à fait conformes à la source originale qui a servi de modèle pour la copie lyonnaise. Mais elles peuvent aussi manquer sur la partition lyonnaise, ou encore avoir été l'objet d'une réduction partielle d'effectif, puisque l'orchestre lyonnais ne comporte alors que 2 parties intermédiaires. Enfin, ces parties, quand elles existent, sont parfois un produit local : elles ont été recomposées à Lyon, souvent par des musiciens lyonnais.

Lorsqu'un copiste se sert comme modèle d'une source complète, ayant ses parties intermédiaires, l'éventualité la plus simple est qu'il retranscrive fidèlement ces parties dans sa copie. Les deux sources ont alors le même remplissage, ce qui établit clairement une filiation. Malheureusement, cela ne se trouve pas fréquemment dans le corpus étudié, d'une part, car les motets lyonnais sont majoritairement des exemplaires uniques, la source originale ayant disparu, d'autre part, parce que si une autre source existe, elle ne présente souvent pas le même état de parties intermédiaires et se trouve généralement réduite par rapport à la composition lyonnaise. C'est pourquoi la comparaison est rendue impossible dans les deux cas.

<sup>23</sup> Rappelons que ces motets ne sont pas révélateurs de l'usage lyonnais, puisqu'ils ont été envoyés de Rouen par leur auteur.

<sup>24</sup> Cette seule partie de haute-contre serait pourtant une caractéristique des années 1730-1750, comme le souligne Thierry Favier (*Le motet à grand chœur*. Gloria in Gallica Deo, Paris, Fayard, 2009, p. 109), se basant sur les études des motets de Rameau et Pellegrin par Jean Duron : « Le grand motet à l'époque de Rameau : le cas de Claude-Mathieu Pelegrin (1682–1763), maître de chapelle à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence », *La Musique dans le midi de la France, op. cit.*, p. 147.

<sup>25</sup> Cette écriture à une partie intermédiaire se retrouve également chez Sébastien de Brossard à Strasbourg, avant 1698, mais aussi dans les motets d'Estienne conservés à Aix-en-Provence et à Carpentras – *Dixit Dominus* (BM Carpentras, Ms 1 028) et *Credidi propter* (BM Aix-en-Provence, Fonds cathédral, Ms 755) – ou dans le *Confitemini Domino* et *Usquequo Domino* de Campra conservés eux aussi à Aix (BM Aix-en-Provence, Fonds cathédral, Ms. IV 2 et 19). L'*In convertendo* de Rameau comporte également plusieurs mouvements écrits ainsi : le récit de basse-taille « *Converte Domine* » et les chœurs « *Laudate nomen Dei* » et « *Euntes ibant et flebant* ».

Certains motets lyonnais, dont les partitions peuvent être soumises à une comparaison avec une autre source similaire, présentent pourtant des parties conformes à la version originale<sup>26</sup>. Quelques volumes des motets de Lalande, de la collection Cauvin conservée à Versailles, présentent aussi les mêmes parties intermédiaires de haute-contre et de taille que celles des manuscrits du fonds lyonnais : le *Confitebor tibi*, le *Confitemini* et le *Cantate Domino*. Tous ont été copiés par le même copiste, Nicolas-Antoine Bergiron<sup>27</sup>.

Quelques œuvres seulement, dans le *corpus* de grands motets lyonnais, n'ont aucune partie intermédiaire<sup>28</sup>. Concernant l'absence des parties de remplissage, deux cas de figure peuvent se présenter. Dans le cas de partitions manuscrites, on pourrait tout d'abord supposer que ces parties n'ont jamais existé. De fait, il arrive souvent que le compositeur n'écrive pas les parties de haute-contre ou de taille d'un grand motet, déléguant la réalisation à quelqu'un d'autre. Il réserve alors deux portées vides dans la version originale, s'il est prévoyant, pour permettre la composition de ces parties<sup>29</sup>. Elles pourraient constituer la preuve que l'œuvre n'a pas été jouée. Si ces portées ne sont pas complétées lorsque l'œuvre est recopiée, le copiste suivant est amené, tout simplement, à les supprimer.

Le second cas concerne les partitions réduites des motets, usage très en vogue sous Louis XIV et Louis XV. Une copie faite à partir des partitions gravées ne comporte donc pas les parties de remplissage, sauf si celles-ci ont été recomposées au moment de la copie. L'absence de parties intermédiaires n'indique pas que celles-ci n'existent pas : elles ont simplement été omises par rapport à la source originale à un moment donné. Les indications « chœur » ou « *tutti* », par exemple, attestent sans ambiguïté que l'orchestre est bien au complet, malgré une écriture réduite, parfois, au-dessus et à la basse. Il s'en trouve un exemple dans le *Te Deum* de Colin de Blamont ; à la page 146, pour le récit « *Per singulos dies* », on peut lire : « toutes les basses avec les violons et parties du milieu », alors que ces dernières n'apparaissent pas dans le système. De nombreuses pièces du genre ont été ainsi éditées ou copiées sous forme réduite. Il s'en trouve quelques-unes dans le fonds lyonnais<sup>30</sup>.

Lorsque les parties de remplissage manquent, il est difficile de choisir entre les deux hypothèses évoquées ci-dessus. Tout au plus peut-on en préférer une ; ainsi lorsque d'autres versions de l'œuvre existent hors de Lyon et qu'elles possèdent des voix intermédiaires de violons qui leur sont toutes communes, il est légitime de penser que la version lyonnaise a été recopiée en partition réduite, alors qu'il existait des parties de remplissage.

### La suppression d'une partie intermédiaire : procédé observé

<sup>26</sup> Ainsi la confrontation du manuscrit du *Miserere mei Deus secundum* de Lalouette avec la partition gravée de 1730 (BnF, Vm<sup>1</sup> 1148), qui contient, comme la source conservée à Lyon, trois parties intermédiaires, montre-t-elle que la haute-contre, la taille et la quinte de violon sont en tout point identiques. L'exemplaire lyonnais a donc sûrement été copié à partir de l'édition gravée. La seule partie de remplissage du *Paratum cor meum* de Levens est, elle-aussi, semblable à celle, également unique, de la version parisienne du motet (BnF, D 7034). Les deux recueils de motets de Lully conservent également, pour chaque œuvre, les mêmes parties intermédiaires que les parties séparées gravées, dont ils sont la mise en partition.

<sup>27</sup> Sur la collection Cauvin copiée par Bergiron lire notre article : « Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et la bibliothèque musicale du Concert de Lyon », dans Jean Duron, Denis Herlin, Catherine Massip (éd.) *Collectionner la musique : au cœur de l'interprétation*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 181-197.

<sup>28</sup> Ce sont les manuscrits des motets *Nisi Dominus* de Belissen, *Beati omnes* et *In exitu Israël* de Campra, *Te Deum* de Colin de Blamont, *Benedictus Dominus*, *Notus in Judaea Deus* (S 63, conservés à Lyon et à Reims) et *Quare fremuerunt* (S 70) de Lalande, *Laudemus viros fortes* de Garon, *Lauda filia Sion* et *Incipite Domino* de Toutain, ainsi que les vingt-sept motets gravés en partition réduite de Lalande.

<sup>29</sup> Ces lignes, qui sont restées vierges entre le dessus et la basse instrumentaux, figurent encore sur les partitions manuscrites lyonnaises de l'*In exitu Israël* de Campra, du *Benedictus Dominus* (S 44) et du *Notus in Judaea Deus* (S 63) de Lalande.

<sup>30</sup> Citons pour exemple le *Confitebor tibi* de Pétouille, dont le livre appartenait à M<sup>lle</sup> Périssette. Cette inconnue en possédait une partition réduite ; après qu'elle l'eut donné à l'académie des beaux-arts, Bergiron ajouta les parties manquantes, qui sont donc plus tardives.

Lorsque le copiste choisit de réduire le remplissage (de trois à deux parties), il ne se contente pas de supprimer simplement la plus grave des parties intermédiaires. Par exemple, les parties de la source lyonnaise de l'*Usquequo Domine* de Desmarest ont été quelque peu réaménagées, les trois voix étant réparties habilement entre les deux restantes.

Si la recomposition des parties est intéressante, c'est aussi parce qu'elle fournit de précieuses indications quant aux usages musicaux locaux. Les compositeurs lyonnais choisissent de créer les voix intermédiaires en adéquation avec la configuration de l'orchestre qui exécute ces œuvres. Les parties de remplissage produites localement nous renseignent donc précisément sur l'ensemble instrumental de l'académie des beaux-arts et sur la pratique musicale lyonnaise en général.

### Les portées vierges

Les portées laissées vides sur les trois manuscrits lyonnais cités plus haut <sup>31</sup> laissent penser qu'il y eut un projet de recomposition des parties, probablement absentes de la première source qui servit de base à la copie. Si cela n'avait pas été le cas, le copiste n'aurait pas laissé ces portées, pour gagner ainsi de l'espace. De plus, si les parties intermédiaires avaient été présentes dans la source originale, le copiste les aurait directement retranscrites dans son travail. Si leur position dans le système de portées, entre le dessus instrumental et le *continuo* ne laisse aucun doute sur l'attribution de ces portées, la présence de clés atteste encore qu'il s'agit invariablement d'une haute-contre et d'une taille de violon.

### Les parties intermédiaires ajoutées à Lyon

Le répertoire des copistes du fonds de grands motets lyonnais permet de recenser trois « mains » de musiciens ajoutant – éventuellement composant – des parties intermédiaires. Le premier, bien connu et très productif, n'est autre que Nicolas-Antoine Bergiron de Briou. Bibliothécaire pour le Concert et fervent collectionneur, il paraît avoir recherché des partitions complètes. Cette attention est mentionnée dans l'annonce, déjà citée, de la vente de sa bibliothèque en 1768 :

« On sait que c'est une collection faite pendant bien des années & à grands frais, par cet Amateur [...]. Un grand avantage qui se trouve dans cette Bibliothèque de Musique, c'est que toutes les Partitions ont leurs parties de remplissage, ce qui ne se trouve pas dans les Partitions gravées. <sup>32</sup> »

S'il est impossible d'attester que Bergiron est l'auteur de ces parties intermédiaires, il est vraisemblablement le principal responsable de leur présence en si grand nombre dans le fonds lyonnais. Il écrit lui-même les hautes-contre et tailles de dix motets à grand chœur. Ses compositions s'échelonnent sur toute la durée d'existence du Concert.

Les deux autres copistes de parties de remplissage sont de parfaits anonymes, probablement des musiciens débutants ou des élèves qui usent de leur plume uniquement pour écrire ou réécrire le contrepoint manquant aux motets de l'académie lyonnaise <sup>33</sup>.

L'analyse des partitions lyonnaises se révèle parfois compliquée. Voici, pour exemple, le détail des parties intermédiaires du *Cantate Domino* de Bernier :

<sup>31</sup> *In exitu Israël* de Campra, *Benedictus Dominus* et *Notus in Judæa Deus* (S 63) de Lalande.

<sup>32</sup> *Affiches de Lyon*, n° 17, 27 avril 1768, p. 91.

<sup>33</sup> Sur ces deux copistes (Lyon-11 et Lyon-16), voir notre thèse, p. 247-248 et 252.

Passage	Copiste Hcvn	Copiste Tvn	Copiste Qvn
Prélude + récit p. 1–8	Lyon–30	Lyon–01 (Bergiron)	–
<i>Duo</i> p. 8–9	–	–	–
Chœur p. 10–32	Lyon–30	Lyon–01 (Bergiron)	Portée vierge
Récit p. 33–40	Lyon–30	Lyon–01 (Bergiron)	–
Récit p. 40–42	–	–	–
Chœur p. 42–51	Lyon–30	Lyon–01 (Bergiron)	–
Récit p. 51–73	Lyon–30	–	–
<i>Trio</i> p. 73–75	–	–	–
Récit p. 76–79	Lyon–30	–	–
<i>Duo</i> + chœur p. 79–105	Lyon–30	Lyon–01 (Bergiron)	–

Le copiste Lyon–30, qui est le copiste principal de l'œuvre, écrit simplement la haute-contre. Bergiron, désigné comme copiste Lyon–01, n'ajoute que la taille, s'abstenant parfois lorsqu'il n'y a pas de portée prévue à cet effet. La quinte peut se voir assigner parfois une portée, mais cela ne se produit que dans un chœur ; Bergiron l'ignore quand elle existe et laisse la portée vierge. L'œuvre contient donc irrégulièrement une ou deux parties de remplissage, mais elle pouvait être prévue pour en avoir trois !

Le détail des parties intermédiaires des manuscrits et imprimés conservés à Lyon rend donc compte de particularités et d'une nette évolution de l'ensemble de violons. L'intérêt du problème concernant les parties de cordes intermédiaires pose donc la question de la copie, de l'histoire des partitions ou encore de leur filiation. Mais les multiples suppressions, recompositions ou arrangements des parties de violons montrent bien que l'objet n'est pas fixé, qu'il est en perpétuel mouvement au XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'étude sur l'orchestre à cordes lyonnais à quatre parties permet d'avancer des hypothèses quant à la destinée de certaines compositions. C'est l'exemple de l'*Usquequo* de Desmarest, manuscrit conservé à Lyon et dont l'écriture est à deux parties intermédiaires. A-t-il été composé pour la cour de Lunéville ? Pour l'académie des beaux-arts ? S'agit-il d'une réécriture pour l'orchestre lyonnais ? Autant de questions auxquelles une connaissance plus approfondie des composantes orchestrales permettent d'apporter, sinon des réponses, du moins des hypothèses fondées.