HAL
open science

La réception de l'oeuvre de Campra en province : l'exemple de Lyon

Bénédicte Hertz

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Hertz. La réception de l'oeuvre de Campra en province : l'exemple de Lyon. Catherine Cessac. Itinéraires d'André Campra (1660-1744). D'Aix à Versailles, de l'Eglise à l'Opéra, Mardaga; Centre de musique baroques de Versailles, pp.139-149, 2012. hal-02888943

HAL Id: hal-02888943

https://hal.science/hal-02888943

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.

La réception de l'œuvre de Campra en province : l'exemple de Lyon

Bénédicte Hertz - Université Lyon 2, Laboratoire LIRE-UMR 5611

Les fonds d'archives lyonnais conservent différents catalogues musicaux : parmi ceux-ci, les listes très détaillées de la collection du Concert de la ville – la célèbre « académie des beaux-arts » [1] – mais aussi quelques inventaires de bibliothèques particulières, dont celle de Jean-Pierre Christin, co-fondateur du Concert, ou de Léonard Michon, notable lyonnais [2]. Ces sources offrent de riches informations sur les œuvres du répertoire en province au XVIIIe siècle. Elles renseignent également sur les époques d'acquisition, l'état des parties séparées, et donc sur les exécutions éventuelles, ainsi que sur l'effectif requis. L'œuvre d'André Campra y est bien représentée ; la moitié de ses compositions citées, soit une trentaine de sources, sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon. Si celles-ci attestent en premier lieu du succès dont a bénéficié le maître de musique en province, elles permettent notamment de cerner les éléments d'adaptation au goût et aux pratiques musicales locales, telles que des coupes ou remaniements éventuels. Ce fonds est complété d'un ensemble de livrets imprimés pour l'opéra lyonnais dans la première moitié du siècle [3]. Les inventaires et sources musicales, mais plus encore, le choix de ses œuvres pour des circonstances précises, permettent d'affirmer que Campra, en province comme à Paris, sut s'élever parmi les grands maîtres de son art.

Lyon a une vie musicale très dynamique au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles. Étape incontournable du couloir rhodanien, passage obligé entre la Provence et la capitale, la cité accueille les musiciens ultramontains, offre aux chanteurs un tremplin vers Paris et recherche inlassablement une esthétique propre au bon-goût. Son opéra, créé en 1688, s'y maintient tant bien que mal, malgré quelques pérégrinations alliant périodes fastes et banqueroutes financières [4]. Le rayonnement de la ville doit sans conteste à son fameux Concert. Outre sa longévité – il sera actif de 1713 à 1773 –, celui-ci demeure l'une des plus belles réussites de l'académisme musical français au siècle des Lumières. Ses jeunes fondateurs ambitieux, Jean-Pierre Christin et Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon, sont en effet parvenus à doter leur ville d'un Concert de qualité, renommé dans la France entière. La salle à l'italienne, construite exprès pour cette société, et sa bibliothèque musicale, l'une des plus riches du royaume, participent elles-aussi à l'affirmation du rôle que prétendait jouer cette académie, tant pour la musique sacrée que profane, italienne et française, instrumentale et vocale [5].

---

[1] Ces catalogues sont conservés aux archives municipales de Lyon (0 003 GG 156) et à la bibliothèque municipale de Lyon (Rés. FM 134 008). Voir notre récent article : « Étude du catalogage et des inventaires de la bibliothèque musicale de l'ancien Concert de Lyon », *Revue du dix-huitième siècle*, XLIII (2011), p. 143-163.

[2] *Catalogue de la musique donnée par Mr Christin au concert de l'academie des beaux-arts*, manuscrit, 24 août 1757, Archives de Lyon, 003 GG 156, pièce 17 ; *Catalogue des livres de feu M. Michon, Ancien Avocat au Bureau des Finances*, Lyon, Cl.-M. Jacquenod, 1772, Lyon, Bibliothèque municipale, 371 381, p. 140–142. Les pièces des collections d'Antoine Hedelin ou de l'académie des Jacobins, reversées dans le fonds du Concert, peuvent être identifiées grâce à leurs *ex-libris* et cachets.

[3] Ces livrets sont conservés en grande partie à la bibliothèque municipale de Lyon. Léon Vallas les recense dans son ouvrage : *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932, p. 503-512. Mais cette liste n'est pas exhaustive.

[4] Voir Léon Vallas, *Un Siècle de musique…*, *op. cit.* ; Gérard Corneloup et Jérôme Gay, *Trois Siècles d'opéra à Lyon, de l'Académie royale de musique à l'opéra nouveau*, Lyon, Association des amis de la bibliothèque municipale de Lyon, 1982, 213 p.

[5] Voir Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. La Musique à l'Académie*, Lyon, Revue musicale de Lyon, 1908, 243 p. ; Bénédicte Hertz, *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.

Les faveurs de la cité

Le passage dans la ville, en avril 1701, des jeunes ducs de Bourgogne et du Berry correspond, le 11 de ce mois, à la première représentation connue d'une œuvre de Campra : *L'Europe galante*. Le *Mercure*, s'il ne fait qu'évoquer le *Phaëton* de Lully joué la veille, est éloquent sur cette pièce, nouvelle à Lyon :

> « Cet Opera fut precedé du Prologue qui suit, & qui avoit esté fait par les soins du Consulat, à l'occasion de leur voyage. Tous les Acteurs avoient des habits neufs aussi magnifiques que bien entendus. Le dessein de ce Prologue rouloit sur l'union de la France avec l'Espagne. Le Theatre representoit un Palais superbe, & dans le fonds une Campagne où l'on voyoit plusieurs Soldats cuirassez qui reposoient avec leurs Armes & leurs Drapeaux. On voyoit aussi plusieurs faisceaux d'armes. » [6]

Campra jouissait à Lyon d'une notoriété déjà assise en ce début de siècle, ce dont rend compte le choix d'un de ses ballets pour divertir les plus grands, ballet dont les petits-fils de Louis XIV demanderont d'ailleurs la répétition le jour suivant. La même année, la comédie lyonnaise fait représenter *Hésione*, dont le livret imprimé est conservé [7]. Une notoriété que corrobore la commande faite à Campra en 1718, par le prévôt des marchands, de la musique d'un divertissement en trois scènes, pour célébrer la venue le 17 mai de François-Camille de Neufville, duc d'Halincourt et petit-fils du gouverneur de la ville, le maréchal de Villeroy. La musique est malheureusement perdue et l'auteur des paroles, François Gacon – frère de l'échevin Pierre Gacon – semble avoir plus marqué les esprits que le compositeur, qui n'est mentionné dans aucun compte-rendu [8]. Si l'on en croit la correspondance du consulat, le poète est prié le 23 février de donner son livret à Campra et de se concerter avec lui pour la musique, afin de rendre le tout au plus tard le 15 mars [9]. Un délai serré !

Le 9 mars 1711, l'opéra donne les *Fêtes vénitiennes* au profit des pauvres, au cœur d'une saison musicale pourtant bien restreinte. Il est intéressant de constater que, comme en 1701, la saison couple la représentation du nouveau ballet de Campra avec *Phaëton*, mais aussi *Atys* de Lully, deux œuvres anciennes au répertoire. *Les Fêtes vénitiennes*, créées le 17 juin de la même année à Paris, jouissent d'un succès comparable à Lyon : la recette atteint 1 100 livres [10]. Ce titre sera – le choix est symbolique – la première partition lyrique inventoriée dans la bibliothèque du Concert, fondé deux ans plus tard. Les dates d'exécution des autres œuvres lyriques de Campra, connues par les livrets conservés, sont plus tardives [11]. Elles correspondent probablement à des reprises : *Iphigénie en Tauride* est représentée à Lyon en 1714, le ballet des *Âges* en 1729, *Hésione* en 1730 et 1742, *Tancrède* en 1740, *Idoménée* et *Le Triomphe de Vénus* (fragments de Lully) en 1749 – année où Mangot, beau-frère de Jean-Philippe Rameau, dirigeait l'opéra. Une pièce de comptabilité de 1731 indique que la comédie lyonnaise possédait un fonds de décors pour *Iphigénie*, *Camille*, *L'Europe galante*, *Tancrède* et *Aréthuse*, ce qui laisse supposer que ces œuvres faisaient partie du répertoire ordinaire [12]. Au cours de l'année 1750, unique année pour laquelle la

---

[6] *Mercure galant*, mai 1701, vol. 1, p. 144-145.

[7] Paris, Bibliothèque nationale, 8 RO 1441. Nous renvoyons, dans ce présent volume, à l'article d'Anita Hardeman, qui traite la question des modalités de représentations d'*Hésione* à Lyon, à partir de ces livrets.

[8] Voir Léonard Michon, *Journal de Lyon*, mai 1718, manuscrit, musée Gadagne, vol. 2, f. 10r-11r. Le livret de ce ballet est conservé : *Ballet représenté a Lion devant le Marquis d'Halincourt*, Lyon, André Laurens, 1718, Lyon, Bibliothèque municipale, 109 869.

[9] *Correspondance de François Gacon*, 5 et 23 février 1718, Lyon, Bibliothèque municipale, manuscrit 773.

[10] Archives de la Charité, E 312, p. 42. Cité par Léon Vallas, *Un Siècle de musique…*, *op. cit.*, p. 90.

[11] Lyon, Bibliothèque municipale, *Tancrède* (1740), cote 116 220 ; *Idoménée* (1749), 359 481 ; *Le Triomphe de Vénus* (1749), 363 652 ; *Iphigénie en Tauride* (1750), 313 290. Le livret des *Âges*, (1729, cote 804 349) cité par Vallas (*Un Siècle de musique…, op. cit.*, p. 506) a été perdu ; ceux d'*Hésione* sont conservés à la bibliothèque nationale de France : 1730, collection E. G. Craig ; 1742, 8 RO 1032(8). Nous remercions Anita Hardeman pour ces deux dernières indications.

[12] *Inventaire de tous les effets tant dessus que dessous du théâtre de l'opéra* », 1731, Archives de Lyon, cité par Vallas (*Un Siècle de musique…, op. cit.*, p. 213).

presse locale rend compte des activités de l'opéra, les Lyonnais peuvent voir entre janvier et mars, et ce plusieurs jours de suite, *L'Europe galante*, « L'Amour saltimbanque » des *Fêtes vénitiennes* et *Iphigénie en Tauride* [13].

L'académie des beaux-arts fait elle-aussi une grande place aux œuvres de Campra. Divisés par la querelle entre lullystes et modernistes, les Lyonnais penchent nettement en faveur de ces derniers, partisans de la musique italienne et notamment de Campra [14]. Plus encore que le grand nombre d'œuvres inventoriées, la particularité de l'Aixois est de figurer au premier et au dernier numéro des deux catalogues principaux : celui des grands motets (ordre A – n° 1 : *In convertendo* ; n° 284 : *Nisi Dominus*) et celui des œuvres lyriques françaises (ordre B – n° 1 : *Les Fêtes vénitiennes* ; n° 147 : *Les Âges*). L'académie aurait donc acquis dès sa création en 1713 et jusqu'à sa dissolution en 1773 les compositions de Campra. Aucun autre maître de musique ne tient une telle place dans le répertoire lyonnais.

D'où vient cet engouement ? Il est avéré que l'académie lyonnaise, par l'intermédiaire de Bergiron, son bibliothécaire, entretenait un lien avec de grands maîtres de musique comme Bernier ou Rameau. Mais rien ne certifie ceci dans le cas de Campra [15]. Le principal élément de réponse, et non des moindres, serait le lien privilégié qu'entretient la ville avec la Provence, lien favorisé par sa position géographique sur le couloir rhodanien. Un bon nombre de musiciens viennent s'établir à Lyon, une ville attirante et renommée, le cas le plus fameux étant celui de François Estienne (1671-1755), dix ans plus jeune que Campra, qui a lui aussi vraisemblablement commencé sa formation à la maîtrise d'Aix-en-Provence [16].

Les sources de l'œuvre religieuse

Lyon présente une caractéristique particulière pour ce qui est de la musique religieuse. Le rite de l'Église locale bannit en effet toute polyphonie de ses sanctuaires, faisant entendre exclusivement du plain-chant. Seuls les nombreux couvents et monastères de la ville, ou encore les lieux de concerts profanes peuvent ainsi exécuter de la musique figurée, mais les archives lyonnaises ne mentionnent aucune œuvre de Campra chantée chez les religieux et religieuses. Le seul motet de Campra signalé est lié à l'événement extraordinaire que constitue la venue à l'académie des beaux-arts du M^al^ de Villeroy et de son fils l'archevêque, en octobre 1722 [17]. Le choix d'une telle œuvre ne saurait être anodin ; il atteste volontiers de la prédilection pour son auteur. Voici ce qu'en rapporte le *Mercure galant* :

> « A la fin du concert on chanta le *Dixit Dominus* de M. Campra, qui fut exécuté avec toute la justesse imaginable. M. le Maréchal parut si content qu'il accabla d'honnêteté tous les membres de l'Académie, dont les principaux allèrent le lendemain le remercier de l'honneur qu'il leur avoit fait. Il leur fit espérer qu'il les honoreroit souvent de sa présence. » [18]

Le catalogue des grands motets de l'académie des beaux-arts contient, par ailleurs, dix-neuf titres du compositeur aixois [19]. Le *Dixit Dominus* est inventorié sous deux numéros – n° 78, entré entre 1713 et 1727 ; n° 156 entré entre 1727 et 1742 –, tandis qu'un *Beati omnes* n'est pas

---

[13] *Affiches de Lyon*, mardi 17 février 1750, n° 7.

[14] L'académicien Bollioud-Mermet loue ce musicien qui a l'art de « mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne » (Louis Bollioud-Mermet, *De la corruption du goust dans la musique françoise*, Lyon, Delaroche, 1746, 53 p.).

[15] En 1718, la commande à Campra de la musique du ballet évoqué plus haut a été faite directement par Cholier, le prévôt des marchands de la ville, sans que rien ne laisse entendre qu'ils ne se connaissaient.

[16] Voir, dans le présent volume, l'article de John Hadju Heyer ; Bénédicte Hertz, *Le Grand motet…*, *op. cit.*, vol. 1, p. 428-433.

[17] La récente disgrâce du M^al^ de Villeroy profita ainsi à la ville de Lyon, qui se vit honorée de la présence de son gouverneur.

[18] *Mercure galant*, octobre 1722, p. 94.

[19] L'ensemble de ces sources est décrit plus amplement dans notre thèse, *op. cit.*, p. 446-449.

répertorié dans le catalogue, bien que la partition conservée porte le cachet de l'académie. La répartition est très homogène et s'étend précisément du premier au dernier numéro de la liste. Le Concert a ainsi acquis dix motets à grand chœur ou messes de Campra avant 1727 (*In convertendo*, *Ferte coronas*, *Quare fremuerunt gentes*, *Te Deum*, *Exurgat Deus*, *Deus noster refugium*, *Messe des morts*, *Beatus vir*, *Dixit Dominus* et *Magnificat*), sept entre 1727 et 1742 (*Usquequo Domine*, *Exulta Sancta Sion*, *Dixit Dominus*, *Deus in adjutorium*, *Quemadmodum*, *Confitebor* et *In exitu Israël*). Le *Magnificat* (n° 83) date de cette première moitié de siècle particulièrement faste à l'académie. La partition est accompagnée d'un jeu de soixante-dix parties séparées, effectif exceptionnel qui indiquerait une exécution de circonstance [20]. Absent du catalogue entre 1754 et 1766, dates des deux mises à jour, Campra compte deux motets acquis après 1766 (*Confitemini Domino* et *Nisi Dominus*). Si le catalogue témoigne d'acquisitions tardives, les programmes de concert diffusés dans la presse à partir de 1759 ne signalent aucune exécution de ces pièces.

Parmi cette liste de motets, cinq sources sont conservées aujourd'hui. Trois sont des partitions, deux des jeux de parties séparées ; l'*In convertendo*, dans sa version gravée, est en deux exemplaires, l'un provenant de la collection personnelle de Christin [21]. Pour trois de ces sources, il s'agit de copies uniques (*In exitu*, *Beati omnes* et *Te Deum*). Toutes, excepté le *Beati omnes*, sont antérieures à l'arrivée de Campra à Versailles en 1723.

L'*In exitu Israël*, vierge de toute annotation, est l'unique source en partition de l'œuvre. La bibliothèque nationale en possède deux parties de récitant dans un recueil comprenant les parties séparées de plusieurs motets de Campra. Ces parties correspondent exactement à la partition lyonnaise, autant que l'on puisse en juger, puisqu'elles constituent une source très lacunaire [22].

Quatre sources complètes existent du *Deus noster refugium* de Campra. Le manuscrit lyonnais est une deuxième version de l'œuvre, la première étant le manuscrit autographe de 1727 [23]. La partition provenant de la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence correspond à cette deuxième version [24]. Les deux manuscrits sont assez conformes, même si des différences peuvent y être relevées. La source lyonnaise est vraisemblablement antérieure à la source aixoise, puisqu'elle comporte encore une quinte de violon, ce qui n'est pas le cas dans le manuscrit d'Aix [25]. Le petit chœur de dessus « *Dominus virtutum nobiscum* » a été supprimé de la copie provençale. Dans le récit de haute-contre qui suit, « *Venite et videte opera Domini* », le hautbois a également été omis dans cette même source. On trouve aussi, ça et là, quelques erreurs de copie, des ajouts d'agréments dans la partition lyonnaise et de petites divergences d'effectif. La partition du *Deus noster refugium* conservée à Lyon a été jouée dans les années 1740 : les noms des récitants y sont indiqués au crayon.

Le *Te Deum* a-t-il été composé pour la ville de Lyon ? Il y est conservé sous la forme de trois parties séparées, toutes trois des dessus instrumentaux des chœurs. Les feuillets reliés ne comportent aucun indice de provenance, mais le catalogue de l'académie des beaux-arts recense bien un motet de Campra sous ce titre, portant le n° 50. La partition fut acquise bien avant l'entrée massive de la bibliothèque de l'académie des Jacobins, consécutive à sa dissolution en 1727. Malgré un style similaire, la partie lyonnaise ne correspond à la partition autographe ni du

---

[20] D'après le catalogue du Concert, seuls quatre titres comportent un jeu supérieur à cinquante-huit parties séparées avant 1754, deux après 1754.

[21] Les motets manuscrits sont au nombre de quatre : *Beati omnes qui timent* (partition, Rés. FM 129 956), *Deus noster refugium* (partition, Rés. FM 27 281), *In exitu Israël* (partition, Rés. FM 27 285) et *Te Deum* (3 parties séparées, Rés. FM 133 751). L'*In convertendo* provient du livre III de motets gravés (RISM C 691) : Rés. FM 129 873 (collection de Jean-Pierre Christin) et Rés. FM 27 292(académie des beaux-arts, partition détachée).

[22] Paris, Bibliothèque nationale, Vm[1] 1 103 (dessus et basse).

[23] Paris, Bibliothèque nationale, H 410.

[24] Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, FC Ms. 1-4.

[25] La quinte de violon a été retirée de la partition de la cathédrale Saint-Sauveur, sans que la haute-contre et la taille n'en soient affectées. Le copiste aixois avait sûrement sous les yeux une source comportant cette quinte, comme l'indiquerait l'erreur de copie sur la portée de taille de violon p. 247-248.

point de vue thématique, ni pour la longueur des sections, la tonalité générale, la métrique ou le caractère [26]. Il s'agit, par conséquent, de deux compositions différentes. Le découpage et la disposition des chœurs demeurent cependant identiques dans les deux sources. Campra a probablement composé plusieurs *Te Deum* ; diverses exécutions d'une nouvelle mise en musique de l'hymne par Campra sont signalées de son vivant [27]. Malheureusement, seuls la source lyonnaise, le manuscrit autographe et le matériel parisiens sont conservés.

Enfin, dernier motet à grand chœur conservé, le *Beati omnes* a été acquis très tardivement, vers 1765, et ne comporte aucune trace d'exécution. Il ne nous semble pas exact d'affirmer, comme le fait Anne Baker, qu'il s'agit d'une révision du motet du même titre, extrait du quatrième livre de petits motets, datant de 1706 [28]. En effet, malgré quelques correspondances dans le traitement du texte et une similarité du style, il y a très peu de ressemblances tangibles : les deux compositions sont totalement différentes, aussi bien du point de vue structurel, que mélodique ou harmonique.

L'inventaire de l'académie des beaux-arts mentionne deux petits motets, non conservés, à voix seule et symphonie : *Florete prata* et *Laudate Dominum*. Mais le fonds lyonnais possède également un *Sub tuum præsidium pour le Vœüx du Roi* provenant du Concert. Il s'agit de la partie de dessus isolée, appartenant à un recueil manuscrit de motets pour les fêtes religieuses [29]. Il a parfois été communément admis que cette œuvre avait été composée pour la cérémonie lyonnaise du « vœu du roi » fondée en 1722, qui avait lieu chaque 8 août dans la chapelle de La Trinité, au collège des Jésuites, au cours de laquelle il était coutumier de chanter un motet à grand chœur [30]. Or, le *Sub tuum* figure dans un recueil de parties de dessus qui s'apparente fortement à un livre de petits motets, réunis dans un ensemble homogène, ce qui infirme cette thèse.

Les nombreux recueils manuscrits et livres gravés de motets de Campra du fonds musical lyonnais, provenant de collections particulières, révèlent tout autant la place qu'occupait le maître de musique chez les amateurs. Il en est ainsi, par exemple, du *Recueil de tous les motets de Campra où il y a des basses tailles fait a Lyon en l'année 1718*, comportant quatorze motets, à une, deux ou trois voix, avec et sans symphonie, certainement constitué par un chanteur pour son usage personnel [31]. L'œuvre religieuse de Campra a donc été abondamment intégrée au répertoire lyonnais, surtout les grands motets, genre très prisé par l'académie des beaux-arts. Si des acquisitions sont avérées dans la seconde moitié du siècle, il semble cependant que les motets n'aient pas été exécutés après 1750.

Les sources de l'œuvre profane

Le fonds musical lyonnais reflète pareillement le succès affirmé de la musique profane de Campra. La diversité des formes de ces sources témoigne en soi d'une assimilation au répertoire, par le truchement de la simple copie, de la compilation voire de l'arrangement. Si toutes les partitions de la comédie lyonnaise ont disparu, les quelques livrets mentionnés plus haut rendent compte des reprises des ballets et tragédies lyriques. C'est encore dans la collection de l'académie des beaux-arts que se trouvent réunies les sources de l'œuvre profane de Campra, telle qu'elle fut

[26] Paris, Bibliothèque nationale, H 426.
[27] Anne Baker, « The Church Music of André Campra. A reconsideration of the Sources », *Recherches sur la musique française classique*, XXII (1990), p. 118.
[28] *Id.*, p. 115.
[29] Rés. FM 133. 745. Le recueil regroupe des parties de dessus de motets d'élévation de Campra, Motheron et Pellion.
[30] Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique. Le collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège, Mardaga, 1991, p. 163.
[31] Voir les notices en ligne http://pleade.bm-lyon.fr/sdx/pl/ et les catalogues suivants : Laurent Guillo, *Catalogue de la musique imprimée avant 1801, conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région*, Grenoble, Les cahiers de la pensée sauvage, 1986, 156 p. ; Pierre Guillot, *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon*, Bordeaux, s.e., 1985, 150 p.

jouée en concert [32]. L'académie possédait ainsi les deux premiers livres gravés de *Cantates françaises*, qui entrent dans la collection peu après 1721 et sont assemblés sous une même reliure par le bibliothécaire [33].

L'adaptation et l'intégration aux compositions locales est l'un des indices les plus symptomatique de l'assimilation d'une œuvre au répertoire. Dans la liste des parodies ou plagiats de Campra dans la musique lyonnaise, l'*Impromptu* composé par Bergiron en 1714 pour l'archevêque de Villeroy doit quelques mélodies au musicien provençal [34]. Il lui emprunte l'ariette de la Bohémienne des *Fêtes vénitiennes*, dont les paroles sont modifiées, ainsi qu'un air de Léontine de la même pièce, transformé par le Lyonnais en danse instrumentale [35].

L'inventaire de l'ordre B donne une liste détaillée des seize œuvres lyriques d'André Campra que possédait le Concert [36] :

N°	Titre	Partition	Parties séparées	Sources conservées (Lyon, Bm)
1	*Les Fêtes vénitiennes* [37], ballet	1 imprimée	Avant 1730 : 60 1730-1740 : 61 1740 : 63	Partition imp., 1710 Rés. FM 133 655
9	*La Sérénade vénitienne,* divertissement	1 manuscrite	19	
12	*L'Europe galante,* ballet	1 imprimée	Avant 1731 : 36 Après 1731 : 64	Partition imp., 1724 Rés. FM 27 278
19	*Les Muses*, ballet	0	23	
20	*Orpheo nell'inferi,* divertissement du *Carnaval de Venise*	0	28	
27	*Tancrède*, opéra	2 imprimées	57	Partition imp., 1702 Rés. FM 133 610
28	*Hébé*, Prologue des *Amours de Vénus*	1 imprimée	Avant 1733 : 32 Après 1733 : 74	
31	*Vénus fête galante*, divertissement	0	4	
46	*Iphigénie*, opéra	1 imprimée, 1732	Avant 1729 : 48 1729-1732 : 51 Après 1732 : 56	Partition imp., 1711 Rés. FM 133 612
59	*Énée et Didon*, divertissement	1 manuscrite	37	Partition ms. Rés. FM 129 957
83	*Hezione*, opéra	2 imprimées	Avant 1741 : 56 Après 1741 : 59	Partition imp., 1701 Rés. FM 133 656
86	*Iphigénie,* en extrait [par David]	1 manuscrite	39	Partition ms., 1722 Rés. FM 129 876
87	*Camille*, prologue	0	41	

[32] Il faut y ajouter une partition conservée d'*Aréthuse ou La Vengeance de l'amour*, qui appartenait au collège jésuite de La Trinité (Rés. FM 133 608).

[33] Rés. FM 133 639. Le premier livre est la réédition de 1721 (RISM C 755) ; le second, la première édition de 1714 (RISM C 756). L'ensemble porte le n° 6 au catalogue de l'ordre M – dédié aux cantates françaises –, ce qui laisse supposer une acquisition dans le premier quart du siècle. Un autre exemplaire du livre I, dans sa première édition, appartenait à la marquise de Chation (1708, RISM C 753, Rés. FM 133 609).

[34] Manuscrit, Rés. FM 129 946.

[35] Voir Léon Vallas, *La Musique à Lyon*…, *op. cit.*, p. 22-27. L'auteur met en parallèle les extraits musicaux cités.

[36] Cet inventaire est conservé en double exemplaire (Voir Bénédicte Hertz, « Étude du catalogage… », *op. cit.*). Nous retranscrivons ici la source de la bibliothèque municipale, plus complète (Rés. FM 134 008). Les numéros correspondent chronologiquement à l'entrée des œuvres dans la bibliothèque.

[37] « Les parties tirées contiennent le prologue, lopera, les devins, lamour saltimbanque & le bal. »

			Après 1730 : 30 (2nd acte)	
95	*Idoménée*, opéra	1 imprimée	60	Partition imp., 1712 Rés. FM 133 640
143	*Les Amours de Vénus*	1 manuscrite	42	
147	*Les Âges*, en deux concerts	1 manuscrite	1er concert : 47 2e concert : 41	Partition ms., 2 vol., [après 1766] Rés. FM 129 958

La quasi-totalité des œuvres a été acquise dans le premier quart du XVIIIe siècle, avant les ajouts datés de parties séparées. Ceux-ci correspondent généralement à la copie de quelques parties manquantes, sauf pour *L'Europe galante* et *Hébé*, dont l'effectif double respectivement en 1731 et 1733. La programmation du Concert dans les années 1730 mit certainement Campra à l'honneur, si l'on en juge du soin apporté à compléter les matériels vocaux et orchestraux. Seul le nº 143 date de 1754-1766, tandis que le nº 147 est entré dans le fonds après 1766 [38]. Les partitions conservées des *Fêtes vénitiennes* et de l'*Europe galante* appartenaient en fait à l'ancienne académie des Jacobins ; elles ont été données ensuite au Concert qui en possédait déjà un exemplaire [39]. Les nombreuses annotations et taches de cire sont autant d'indices qui laissent penser que ces œuvres ont été jouées. L'inventaire ne rend cependant pas compte de la collection réelle, comme l'indique l'état de la source conservée pour le nº 46 : le Concert lyonnais possédait vraisemblablement deux éditions d'*Iphigénie en Tauride* (1711 et 1732 [40]), à laquelle il faut ajouter le nº 86, partition manuscrite de « l'Extrait de l'opera d'*Iphigenie*. Mis en ordre par M. David. Maître de musique de l'Accademie. Ce pr janvier 1722. [41] ».

La partition conservée d'*Énée et Didon*, copiée par Étienne-Simon Lestoublon, est inventoriée parmi les pièces de musique française à grand chœur. Il s'agit en réalité d'un divertissement extrait de la cantate éponyme du deuxième livre gravé de 1714, mise en symphonie dans le second quart du siècle. L'auteur inconnu de cet arrangement adjoint à l'effectif de la pièce d'origine – dessus, basse et basse-continue – un chœur à quatre voix et un orchestre à quatre parties, conformément aux usages lyonnais [42]. La structure globale est conservée et l'œuvre est considérablement allongée par l'insertion de nombreux morceaux dansés et chantés. Les numéros ajoutés sont groupés en deux ensembles ; ils ont fonction d'exorde (ouverture, chœur et air des chasseurs) et de conclusion (air de Didon, marche instrumentale, chœur, musette, ariette d'une Sidonienne, air paysan et deux passepieds [43]). L'œuvre s'adapte à la mode du temps, se teintant d'un caractère tout à la fois cynégétique et pastoral, amplifié par des interventions chorales et une rhétorique instrumentale gonflée. La présence sur la partition d'ajouts postérieurs à la copie, ainsi que les trente-sept parties séparées inscrites au catalogue, indiqueraient que ce divertissement a bien été joué à l'académie lyonnaise.

Contrairement à *Énée et Didon*, le remaniement de l'*Iphigénie* qu'opère Jacques-Louis David comporte peu de réécritures. Celles-ci interviennent principalement dans la deuxième scène de l'acte II. Le *duo* « Le ciel est sensible à nos larmes » introduit une modification des rôles : David, en la transposant, fait chanter à Pilade (*fa* 4) la voix d'Électre (*ut* 1). N'y avait-il alors aucun dessus récitant supplémentaire pour tenir le rôle d'Électre, quand la pièce en requérait déjà cinq – Iphigénie, Diane, Isménide et deux prêtresses ? On observe aussi quelques changements dans les paroles et la mélodie, et l'insertion d'interventions instrumentales ponctuant le discours vocal. L'ensemble final « Puissante déesse » devient également choral dans le manuscrit de David. Pour

[38] Ces dates correspondent aux différentes mises à jour du catalogue.
[39] La collection de l'académie des Jacobins est reversée au Concert en 1727. Or, *Les Fêtes vénitiennes* porte le nº 1, ce qui laisse supposer une acquisition par le Concert à sa création, vers 1713.
[40] Paris, Christophe Ballard, RISM C 737 et C 739.
[41] Mention relevée à la fin de la partition, p. 209.
[42] Voir Bénédicte Hertz, *Le Grand motet*…, *op. cit.*, vol. 1, p. 328-330.
[43] La fin de la partition indique même : « On reprend le premier passepied cy-derriere et tout de suite le Chœur *Que les echos* page 25 pour finir le divertissement ».

le reste, le musicien lyonnais a raccourci l'œuvre, obtenant une version plus adaptée aux concerts hebdomadaires. Il a ainsi procédé à de multiples coupes à partir de la partition de 1711 éditée chez Ballard, dont il se sert de modèle, comme le montre l'exacte similitude des annotations ou des nomenclatures instrumentales [44]. Mis à part les réarrangements cités plus haut, les passages retenus ne sont pas modifiés. Mais David ne ménage nullement la cohérence de l'œuvre : aucune logique structurelle ne vient expliquer les passages ôtés. Cette version « en extrait » a-t-elle concurrencé la version imprimée dont l'académie possédait partition et parties séparées ? Les deux sources présentent toutes deux des indices probants d'exécutions. L'œuvre était encore à la mode en 1765, date à laquelle le marchand de musique Castaud fait réclame de « Toutes les Ariettes détachées de M. le Breton, parmi lesquelles est celle qui a été ajoutée à l'Opéra d'*Iphigénie*, qui avoit été demandée fort souvent [45] ».

Tancrède est l'œuvre qui eut sans doute le plus grand succès à Lyon. *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc*, comédie de Nicolas Barbier, donnée par les Italiens dans la salle de la place Bellecour le 13 juillet 1703, présente en conclusion une sorte de parodie de l'opéra : une loure et le menuet de *Tancrède*, dont les paroles ont été modifiées [46]. Ceci démontre que l'œuvre était déjà connue des Lyonnais à cette période. Elle fut ensuite jouée de nombreuses fois à l'opéra ; une pièce d'archive indique que la reprise de 1740, qui correspondait à la cinquième reprise à Paris l'année précédente, était très attendue [47]. Par les fastes de la reprise de 1763, dans la récente salle de Soufflot, Rosimond, son directeur, entend s'accorder les faveurs du public :

> « Parmi les nouveautés différentes que le Directeur de la Comédie se propose de faire donner dans le cours de l'été, il a cru devoir faire remettre la Tragédie de *Tancrède* qu'on représentera au premier jour, suivant la dernière édition, en observant le costume régulier & toute la pompe, dont cette pièce est susceptible ; quelque dispendieux qui soient pour lui cette pompe & ce genre d'habits inusités jusqu'aujourd'hui sur le théâtre de cette ville ; le Directeur ne sauroit trop faire pour donner à un public éclairé, judicieux & plein de bonté pour lui, des témoignages de sa reconnoissance de son zèle. [48] »

L'académie des beaux-arts fit aussi exécuter la tragédie en version de concert. Le premier acte, dont la presse signale diverses exécutions en 1759 et 1766, semble être le plus apprécié [49]. C'est la quatrième scène de cet acte – l'air « Manes des rois » – que choisit N***, nouvelle basse-taille, pour se présenter au Concert en 1764 [50]. *Tancrède* est l'unique pièce de Campra dont la presse annonce l'exécution à l'académie dans la seconde moitié du siècle. La partition conservée contient une copie manuscrite d'un air de Tancrède, « Quel spectacle, je frémis », remplaçant l'air initial « Quel objet » (acte V, scène 4).

La partition plus tardive des *Âges* est en fait un arrangement de l'œuvre en « deux concerts » par Bergiron du Fort-Michon, procédé permettant une exécution d'une semaine à l'autre. L'ouverture et la première entrée constituent le « premier concert », tandis que Bergiron ajoute une ouverture aux deuxième et troisième entrées, formant ainsi le « deuxième concert ». Le Lyonnais, coutumier de ces adaptations, crée une version écourtée au moyen de nombreuses

---

[44] Les coupes sont trop nombreuses et disparates pour être détaillées dans les limites de cet article : elles peuvent affecter aussi bien un acte, une scène, un air, qu'une reprise, et ce du prologue au dernier acte. La partition est également marquée de quantité de trous d'épingle, facilitant la tourne de pages assemblées et signifiant des coupes supplémentaires.

[45] *Affiches de Lyon*, 17 juillet 1765, n° 29, p. 120.

[46] Nicolas Barbier, *La vangeance de Colombine, ou Arlequin beau-frere du Grand Turc. Comedie. Avec la parodie de l'opera de Tancrede. Représentée à Lion par la troupe italienne dans la sale de l'opera en Belle-cour, le 13 juillet mil sept cens trois*, Constantinople, Ibrahim Bek, 1703, Bibliothèque nationale, GD-18 840. Voir Léon Vallas, *Un siècle de musique…*, *op. cit.*, p. 69.

[47] Archives de la Charité, B 169, n° 63.

[48] *Affiches de Lyon*, 13 juillet 1763, n° 28, p. 111.

[49] *Id.*, 10 janvier 1759, n° 2, p. 6 ; 4 juin 1766, n° 23, p. 121 ; 2 juillet 1766, n° 27, p. 136.

[50] *Id.*, 28 décembre 1764, n° 52, p. 212.

coupes, dans laquelle prologue et entrées s'enchaînent sans que la structure n'apparaisse [51]. La compréhension globale de l'œuvre n'est pas affectée, chaque volume constituant une entité organisée.

***

Les sources archivistiques et le fonds musical lyonnais du XVIIIe siècle offrent un aperçu de l'accueil chaleureux que reçu André Campra dans la seconde ville du royaume. Le répertoire des œuvres lyriques françaises de l'académie des beaux-arts le place juste après Lully par le nombre de titres qui lui sont attribués. Ses motets à grand chœur sont des pièces de choix dans le premier quart de siècle. Quant aux aménagements et parodies de ses compositions, ils lui permettront de rester au goût du jour bien après sa mort.

Le lien particulier qui semble avoir existé entre la cité rhônalpine et le maître de musique ne trouve pas encore de raisons avérées dans l'état actuel des connaissances. Expliquerait-il ce fort engouement des Lyonnais pour Campra ? L'étude de la réception de son œuvre en province mériterait une analyse approfondie, étendue au répertoire d'autres académies et à l'ensemble des collections musicales françaises. Ainsi serait probablement mises en perspectives les modalités d'une réception en province, en lien avec des pratiques et usages locaux.

[51] Les coupes et réarrangements sont trop nombreux pour être détaillés précisément ici.