

*Patrimoine  
Musical  
Français*

# *Charles Levens*

---

MESSES DES MORTS  
POUR LA CATHÉDRALE DE BORDEAUX

---

anthologies  
I. 8



*Patrimoine  
Musical  
Français*

*Charles Levens*

---

MESSES DES MORTS  
POUR LA CATHÉDRALE DE BORDEAUX

---

Édition de Jean-Christophe Maillard

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
sont soutenues par  
le Ministère de la Culture et de la communication  
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),  
le Sénat,  
le Conseil Régional d'Ile-de-France  
et le Conseil Général des Yvelines

Centre de Musique Baroque de Versailles  
Hôtel des Menus-Plaisirs  
22, avenue de Paris  
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
CMBV 048

N° ISMN : M-707034-48-4  
Dépôt légal : décembre 2004  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés

TABLE DES MATIÈRES  
TABLE OF CONTENTS

Introduction.....	V
<i>Éléments biographiques</i> .....	V
<i>L'Œuvre de Charles Levens</i> .....	VI
<i>Description des sources</i> .....	VIII
<i>Caractéristiques stylistiques des deux Messes des Morts</i> .....	X
<i>Notes pour l'exécution des deux Messes des Morts</i> .....	X
<i>Principes d'édition</i> .....	XIV
Introduction (English translation) .....	XVII
<i>Biographical Outline</i> .....	XVII
<i>Levens's Works</i> .....	XVIII
<i>The Sources</i> .....	XX
<i>Stylistic Traits of Both Messes des Morts</i> .....	XXII
<i>Performance Notes for Both Messes des Morts</i> .....	XXIII
<i>Editorial Policy</i> .....	XXVII
Fac-similés / Facsimiles .....	XXIX
<i>Messe des Morts I</i> .....	1
<i>Messes des Morts II</i> .....	55
Notes critiques / Critical Commentary .....	97

# Introduction

## ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

La vie et la personnalité de Charles Levens ont été largement étudiées dans la thèse d'Édith Deyris<sup>1</sup> : nous nous contenterons d'en faire ici un abrégé qui permettra de situer suffisamment le musicien pour l'ensemble de notre propos.

Levens appartient à la brillante lignée des compositeurs provençaux du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, certes plus jeune que les Campra et Gilles, mais plus proche de la génération d'un Mouret par exemple. Né à Marseille le 24 septembre 1689, dans une famille de condition simple — sans doute des artisans —, son père Claude Levens le présente en 1700 à la cathédrale La Major de la cité : ses compétences sont loin d'être négligeables malgré son jeune âge, puisque entre autres, il sait déjà chanter sur le livre. Les neuf années qu'il y passera seront des années de formation solides dans la grande tradition des centres religieux français. À ses deux maîtres, Melchior Barrachin et Jean Audiffren, s'ajoute l'excellent organiste et compositeur Charles Desmazures, titulaire de la tribune de la cathédrale. Cette formation complète de musicien d'église l'avait conduit aussi à revêtir la robe noire des aspirants, et de bénéficier d'un titre de sous-diacre. À l'âge de vingt ans, il quitte Marseille et se dirige vers Bordeaux, où il est permis d'imaginer que son mariage avec Marie-Jeanne Sauzéa (union de laquelle naîtront treize enfants) a eu lieu vers 1713-1717, puis Toulouse où l'on a trace du baptême de son fils François-Denis en 1717, période où il exerce des fonctions de "musicien", sans précisions supplémentaires. De 1719 à 1723, Levens part exercer son art à la cathédrale de Vannes en tant que maître de chapelle. Comme il le sera durant toute sa carrière, le musicien se montre modeste et zélé, d'un caractère aimable et égal. Parmi les enfants de chœur, il remarque le jeune Nicolas Mahé, qui après la mue restera au service de la cathédrale comme joueur de basson et serpent. C'est le début d'une longue amitié, puisque le disciple suivra son maître à Toulouse, puis à Bordeaux, exerçant des fonctions de copiste et d'assistant pour le maître de chapelle. C'est à lui que l'on doit la copie des deux *Messes des Morts*. Mahé était d'un tempérament sensiblement différent de Levens : indiscipliné, fréquemment revendicatif face à ses supérieurs contrairement à son maître discret et modeste, on sut pourtant apprécier ses qualités musicales, sa probable bonne humeur (si l'on en croit son surnom de *Folichon*) et, tout compte fait, l'excellence de son travail. Mahé sera également le parrain du jeune Nicolas-Vincent, un autre fils de Levens, lui aussi compositeur de talent, et qui exercera plus tard les fonctions de maître de chapelle à Saint-Étienne de Toulouse. En 1723, la famille Levens, escortée du fidèle Mahé, gagne Toulouse. Le maître de chapelle a en effet résilié son contrat, pourtant prévu pour neuf ans, au profit de la direction de la psalette de la cathédrale Saint-Étienne. Pendant quinze années, Levens et Mahé (promu sous-maître, copiste et joueur de basson) se partageront la tâche de diriger la musique dans ce grand centre qui avait vu séjourner, quelques décennies plus tôt, André Campra et Jean Gilles.

1. Édith Deyris, *La vie et l'œuvre de Charles Levens, maître de chapelle à la cathédrale Saint-André de Bordeaux (contribution à l'étude du milieu musical bordelais au XVIII<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat en musicologie, Université de Bordeaux III, 1990.

C'est en 1738 que Levens prend ses fonctions à Saint-André de Bordeaux, lieu d'accomplissement de sa carrière puisqu'il y restera jusqu'à sa mort en 1764. Il aura vu six organistes différents se succéder durant ces trente-quatre années : Thévenard (en poste depuis 1724), Bourdonneau (à partir de 1747), Laurent Desmazures (fils de Charles, arrivé en 1752), Henry Labadie, puis Granier (de 1755 à 1763), et enfin Collès, engagé en 1763 devant Franz Beck, jugé inadapté à ces fonctions car "musicien de théâtre" <sup>2</sup>. Les organistes de Saint-André n'ont pas marqué la postérité : il est curieux de savoir qu'en 1724, Jean-Philippe Rameau lui-même avait été pressenti pour ce poste, preuve de la volonté du chapitre de se doter d'un musicien au renom grandissant. C'est d'ailleurs probablement pour cette dernière raison que le musicien préféra répondre négativement et se consacrer désormais à une carrière parisienne. Malgré l'absence de document précis, on suppose que Levens, à son arrivée, succéda à Blaise Vidal, directeur de la psallete quelques années auparavant et dont on trouve trace en cette même année 1738 à Saint-Étienne de Toulouse, où il vient d'être nommé chanteur haute-contre. Vidal était également compositeur : un charmant *Noël* en symphonie, écrit par lui lorsqu'il était en fonction à Bordeaux, est conservé à Toulouse <sup>3</sup>.

Levens, quant à lui, va connaître une période faste. Il publie alors un *Abrégé des regles de l'harmonie* qui contribue à son renom. Il participe à diverses festivités en l'honneur de visiteurs importants à Bordeaux : la dauphine Marie-Thérèse en 1745, Madame Première en 1748. Ses compositions, estimées bien au-delà de la cité, connaissent diverses exécutions au Concert Spirituel de Paris, à Versailles, Lyon, Lille, et quelques villes provençales telles Aix, Carpentras, Avignon et Arles. Personnage important auquel incombent de nombreuses responsabilités, Levens s'entourera, aux côtés de Mahé, d'un autre assistant et disciple : Jean-François Bordes, d'abord enfant de chœur puis haute-contre à Saint-André où il avait été admis en 1745. Bordes deviendra aussi le gendre de Levens. Avec Mahé, il secondera le maître vieillissant et malade lorsque celui-ci diminuera progressivement ses activités aux alentours de 1760, avant de s'éteindre en 1764. C'est enfin le même Mahé qui lui succédera à la charge de maître de chapelle de Saint-André, tandis que le chapitre salue le disparu en soulignant "l'estime particulière qu'il a toujours eu pour le sieur Levens eu égard de sa sagesse, conduite, bonne vie et mœurs et probité et encore à ses grands talents pour la musique" <sup>4</sup>.

#### L'ŒUVRE DE CHARLES LEVENS

L'inventaire après décès, tel que le décrit Édith Deyris, laisse supposer que Levens fut un auteur particulièrement prolifique. Tout laisse croire que le musicien avait conservé chez lui la quasi totalité de sa production, au risque même de léser ses anciens employeurs puisque le chapitre de Saint-Étienne semble avoir réclamé longtemps <sup>5</sup> une copie des ouvrages qu'il avait écrits à son intention. Voici d'a-

2. On sait le rayonnement de ce dernier sur la vie musicale bordelaise, dans les années à venir.

3. Cf. *Noël a/ Grand Chœur par Monsieur Vidal/ Maître de Musique de l'Église de/ Bordeaux*, F-TLm/ Rés. Mus. Cons. 902.

4. Cf. AD - 33 (archives départementales de la Gironde)/ G 306, *Délibération du 20 mars 1764*, p. 133-134, cité dans E. Deyris, *op. cit.*, p. 88.

5. Cf. AD-31 / 4 G 22 (8 octobre 1745) : "Levens et Chevalier, maîtres de musique, sont mis dans l'obligation d'envoyer leur musique au chapitre, selon les termes du contrat de leur bail de laisser, en quittant la maîtrise la musique qu'ils ont composé ou d'en composer pendant leur bail". Cité dans E. Deyris, *op. cit.*, p. 47.

bord les *in-folio* : on y trouve 60 partitions de motets et 75 partitions de messes, motets, vêpres ou hymnes ; suivent probablement les *in-quarto*, avec ces “petites partitions” et “petits cartons” de motets, petits motets, *Stabat*, litanies, *Libera*, et trois coffres remplis des parties séparées des mêmes pièces. Son œuvre n’est pas complète et diverses pièces manquent, puisqu’il n’est pas fait mention d’au moins deux œuvres profanes de Levens, la *Cantate* de Toulouse et la *Cantatille* bordelaise de 1748 (perdue depuis). Même si une assez abondante quantité de musiques du maître de Saint-André nous est parvenue, nous devons constater qu’elle est très fragmentaire face à cet abondant mais peu précis catalogue. Par ailleurs, divers textes de motets mis en musique par Levens nous sont parvenus, malheureusement sans musique <sup>6</sup>. Hormis l’*Abrégé*, l’œuvre de Levens ne semble avoir connu que très peu l’opportunité d’une édition, et c’est en dehors de Bordeaux que l’on pourra trouver trace de sa production musicale, consignée sur divers manuscrits. Nous faisons volontairement abstraction des œuvres attribuées à un “Monsieur Levens” dont le nom apparaît parfois dans certaines sources, et qui sont probablement dues, pour certaines au moins, à son fils Nicolas-Vincent. Nous espérons qu’une recherche ultérieure pourra permettre d’y voir plus clair. Nous avons classé ici les pièces d’attribution certaines à Charles Levens, selon les lieux de conservation <sup>7</sup> :

#### Messes

- *Messe à quatre sans symphonie* [F-C / ms 1020 (IV)]
- *Messe à quatre parties* [F-C / ms 102 (V)]
- *Messe des Morts [n°1]* [partition : F-Pn / D 7033 (1) ; parties séparées : F-Pn / L 18659]
- *Messe des Morts [n°2]* [F-Pn / D 7033 (2)]

#### Grands motets <sup>8</sup>

- *Deus noster* [F-AIXm / F.C. ms IV-3 ; F-Pn / H 489] [cat. GM / 1395 et 1396]
- *Dixit Dominus* [F-C / ms 1028]
- *Exurgat Deus* [F-AIXm / F.C. ms II-14] [cat. GM / 1398]
- *Deux magnificat / de Mr Levens dont un a symphonie* [F-C / ms 1032] [cat. GM / 1399 et 1400] <sup>9</sup>
- *Paratum cor meum* [F-Pn / D 7034 ; F-LYm / Rés. FM 129.947 ; F-AIXm / F.C. ms 1-5 ; F-A / ms 1195] [cat. GM / 1402-1404 ; le manuscrit d’Avignon n’est pas décrit]
- *Te Deum* [F-A / ms 1196] [cat. GM / 1405]
- *Ut quid Deus* [F-AIXm / F.C. ms 424] [cat. GM / 1406]

6. La Bibliothèque municipale de Grenoble possède les livrets imprimés de 12 motets écrits par Levens à Toulouse, entre 1726 et 1735 (Cf. F-G / BB.12689, 12695, 12786, 12790, 12800, 12825, 12826, 12829, 12836). Nous remercions Benoît Michel de nous avoir fait part de l’existence de ces documents dont il a eu la connaissance à l’occasion de ses actuelles recherches sur les chapelles de la région toulousaine.

7. Les références bibliographiques sont celles du RISM : F-A (Avignon, Médiathèque Ceccano) ; F-AIXm (Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes) ; F-C (Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine) ; F-G (Grenoble, Bibliothèque municipale) ; F-Lm (Lille, Bibliothèque municipale) ; F-LYm (Lyon, Bibliothèque municipale) ; F-Pa (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal) ; F-Pn (Paris, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique) ; F-TLm (Toulouse, Bibliothèque municipale).

8. Les références cat. GM / renvoient au *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)*, dir. J. Mongrédién, München ; New York ; London ; Paris, Saur, 1984, 234 p. ; hormis le *Deus noster refugium*, tous les autres grands motets sont attribués par erreur à Levens fils.

9. Le *Catalogue thématique*, op. cit. de J. Mongrédién cite ces deux magnificat, mais ne décrit que celui en si bémol, comme étant “sans symphonie”.

## Musique profane

- *Cantate à grand chœur pour l'établissement d'une académie de musique à Toulouse [...] en 1724* [F-TLm / Rés. Mus. Cons. 925]

## Ouvrages théoriques

- *Abrégé des règles de l'harmonie, pour apprendre la composition. Avec un nouveau projet sur un Système de Musique sans Tempérament, ni Cordes mobiles. Dédié à Messieurs du Chapitre de l'Eglise Métropolitaine & Primatiale de Bordeaux Par Mr. Levens, Maître de Musique de ladite Eglise. A Bordeaux, Chez Jean Chappuis, Imprimeur-libraire, Ruë Désirade, M.DCC.XLIII*  
RISM B VI (1) / p. 502

## Œuvres incomplètes ou fragmentaires

- *Hymne de Noël* (3 airs), cf. Abbé Joannet, *Journal Chrétien dédié à la Reine [...]*, Paris, 1759, tome 16, p. 177-190 [F-Pa / 8° H 26252]
- *Messe* (une seule partie) [F-C / ms 1020]
- *Laudate Dominum* (chœur isolé "Magnus Dominus noster et magna") [F-Lm / M 6713] [cat. GM / non décrit]
- *Magnus Dominus et laudabilis... in civitate* (chœur isolé "Ibi Dolores") [F-Lm / M 6712] [cat. GM / 1401] <sup>10</sup>

## DESCRIPTION DES SOURCES

La composition de deux *Messes des morts*, consignées dans le même volume et utilisant un effectif similaire, n'est pas sans surprendre. Il est rare qu'un maître de chapelle produise par deux fois une œuvre de destination et d'effectif semblables : se limitant au strict utilitaire, on reprenait l'ouvrage déjà écrit autant de fois qu'une même situation se présentait. Nous nous contenterons de constater que le cas contraire s'est plusieurs fois présenté : Bernard-Aymable Dupuy, maître de chapelle à Saint-Sernin de Toulouse, est lui-même l'auteur de trois Magnificat à grand chœur sans symphonie réunis dans une même reliure <sup>11</sup> – tandis que Levens, lui aussi, en produisit deux, mais d'effectif différents (cf. *supra*) –.

## MESSE I

## Source A

*Messe Des Morts Par Monsieur Levens Maitre de Musique de Saint André de Bordeaux*

partition, ms, 316 x 247 mm, p. 1-50

F-Pc / D 7033

p.[50 bis] : nomenclature de parties séparées :

"1 dessus / 1 h.c. / 1 h.t. / 1. B.t. / 4 Basses des chr.s /  
2 basses continues // 10 parties"

p. 82 du recueil : "copié par Mahé"

10. Le *Catalogue thématique*, *op. cit.* de J. Mongrédien ne fait état que d'un seul de ces deux chœurs et semble avoir fait une confusion entre les deux pièces...

11. Cf. *Trois grands Magnificat...*, F-TLm / Rés. Mus. B 536.

## Source B

*Messe de morts / par Levens*

10 parties séparées, ms, 307 x 234 mm

F-Pc / L 18659

titre pris sur la partie de basse continue, à l'intérieur de laquelle se rangeait autrefois l'ensemble du matériel.

parties séparées :

<i>Messe Des Morts Dessus</i>	[dessus]
<i>Messe Des Morts Haute Contre</i>	[haute-contre]
<i>Messe de morts Haute Taille</i>	[haute-taille]
<i>Messe de morts Basse Taille</i>	[basse-taille]
<i>Messe de morts Basse des Chœurs</i>	[basse a]
<i>Messe de morts Basse Des Chœurs</i>	[basse b]
<i>Messe de Morts Basse Des Chœurs</i>	[basse c]
<i>Messe de Morts Basse Pour Le Serpent</i>	[serpent]
<i>Violoncelle Messe De Morts</i>	[violoncelles]
<i>Basse Continue Messe de morts / par Levens</i>	[basse continue]

## MESSE II

seule source connue

*Messe Des Morts. Par Monsieur Levens Maître de Musique de Saint André de Bordeaux*

partition, ms, 316 x 247 mm, p. 51-82

F-Pc / D 7033

p. 82 du recueil : "copié par Mahé"

p.[82 bis] : nomenclature de parties séparées :

"1 dessus / 1 h. Contre / 1 h.taille / 1. B. taille / 4 B. des chœurs / 2 basses Continues // 10 parties"

Les deux messes sont regroupées sous une reliure plein cuir sur laquelle figure, au plat, un fer doré mentionnant *Messes des morts par Mr. Levens*. La copie manuscrite a été assurée par Mahé, ami et assistant de Levens (cf. biographie, *supra*). En effet, il est noté à la fin de la seconde messe "Copié par Mahé", sans que soient fournis malheureusement les éléments permettant une datation quelconque. La graphie agréable de ce copiste de métier ne pose guère de difficultés de lecture. Nous reviendrons plus bas, cependant, sur certaines équivoques de copie que l'on parvient presque toujours à élucider (emplacement des ornements, plusieurs dénominations pour indiquer les mêmes données) [FAC-SIMILÉ, p. XXXV]. Les oublis ou erreurs supposés de Mahé sont minimes : il néglige par exemple d'indiquer l'effectif ("tous", "chœur"...), et, de manière exceptionnelle, certaines notes semblent manquer.

Une seconde personne, dans la première messe, a ajouté quelques annotations d'exécution, reproduites, dans le corps de notre édition, en leur place mais indiquées comme seconde main, toujours sous forme de note en bas de page (on ne les rencontre que dans la seconde moitié de la première messe, aux mesures 537,577,615,627,640,648,657,728). Elles servent toujours à préciser l'esprit de tel ou tel mouvement ("pesamment et marqué", "lent", "plus vite", "recitatif ad libitum", "gay") et correspondent probablement à une exécution ultérieure à la copie. Une liste de parties séparées figure à la fin de chaque messe, et nous y reviendrons plus bas.

Les filigranes, peu lisibles, semblent néanmoins appartenir à des modèles français connus dans le troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle : fleurs de lis, armes d'Amsterdam, Dangoumois. Il est plausible de dater cette copie des années 1761-1783. Édith Deyris explique qu'elle fut probablement achetée par une paroisse parisienne à la suite d'annonces de mise à la vente de partitions de Levens, copiées par Mahé, annonces reconduites plusieurs fois à partir de cette première date jusqu'à 1783, date du décès de Mahé.

Une seconde source, peut-être d'une autre provenance, éclaire cette première Messe des Morts d'un jour légèrement différent. Il s'agit d'un matériel composé de 10 cahiers, correspondant aux diverses parties vocales et instrumentales de la première messe. Il est clair que ce matériel a été élaboré pour un autre lieu que Saint-André de Bordeaux, comme nous le constaterons plus bas. Les quelques variantes entre le matériel et le conducteur sont consignées dans cette édition sous forme de notes, cette fois-ci en fin d'ouvrage : nous avons pris le parti de les considérer comme des variantes, résultantes d'une copie peut-être apocryphe. Il est pratiquement certain, en tout cas, que ce matériel a été élaboré pour les acquéreurs du conducteur.

#### CARACTÉRISTIQUES STYLISTIQUES DES DEUX *MESSES DES MORTS*

Levens a été un ardent défenseur du style français, comme il le souligne longuement à la fin de son *Abrégé* :

— “La Musique Française prend toute sorte de formes, avec force et dignité. Elle endort quand il le faut, & réveille à propos : Sérieuse quand son sujet l'exige, elle badine dans son lieu, mais toujours sans s'écarter de la noblesse & de la délicatesse de son génie.”<sup>12</sup>

Il n'est donc pas étonnant de retrouver, au sein des deux *Messes des Morts*, de nombreuses caractéristiques de la musique française de l'époque, tant sur le plan religieux que sur le plan profane. Pour le premier, on aura à l'esprit l'enchaînement des passages de solistes et de chœurs propres au grand motet et à la messe, selon le principe de pièces courtes succédant l'une à l'autre, avec un sens opportun de la transition et de la variété. Les airs restent mélodieux, humbles et exempts de virtuosité gratuite, tandis que les chœurs exploitent, en parts égales, écriture harmonique et écriture contrapuntique. Les influences profanes peuvent notamment se révéler au niveau des rythmes, comme par exemple lors du départ en gavotte de l'“Agnus Dei” de la *Messe I*, mes. 431.

Les dissonances à la française, issues des retards, ne sont pas rares : accords de quinte augmentée (enrichie ou non de la septième ou de la neuvième) aux mes. 516,551,559 et 574 de la *Messe I* ; accords de neuvième aux mes. 12,105,373 et 644 de la *Messe II*. Malgré une exigence certaine du compositeur dans le déroulement de son dessein, on remarque à plusieurs reprises des effets mélodico-harmoniques extrêmement originaux, voire déroutants. Levens affectionne particulièrement la septième diminuée sous ses différents renversements, harmonie moderniste, empruntée aux Italiens, mais largement employée depuis Lalande (cf. entre autres, *Messe II* : mes. 87,93,96,563,565). Plus inhabituel devient cet usage réitéré d'intervalles diminués, engendrant des mouvements mélodiques curieux (*Messe I* : mes. 320) ou des accords inaccoutumés (*Messe II* : mes. 159). Certaines modulations, encore peu fréquentes, peuvent aussi créer un effet de

12. *Op. cit.*, p. 91-92.

surprise très réussi (*Messe II* : passage de *sol* majeur à *mi bémol* majeur, mes. 445-446). Enfin, la vaste architecture d'un grand chœur peut s'articuler sur une série d'harmonies que les mouvements indépendants de chaque partie rendent presque maladroits, voire fautifs : le chœur "Requiem æternam dona eis Domine" de la *Messe I* (mesures 110 et suivantes) fait entendre en divers endroits des agrégats surprenants, parfois justifiés comme retards ou anticipations, mais franchement curieux (mes. 126,133,136 notamment). Il n'est absolument pas certain qu'il s'agisse là d'erreurs du copiste : le cheminement mélodique individuel des parties semble cohérent, mais les dissonances provoquées ne rentrent pas dans la logique du temps. Gaucheries d'écriture ou désir délibéré de la dissonance inédite ? Il est difficile de se prononcer, mais le résultat auditif n'est, le plus souvent, que peu perturbant dans la globalité de la pièce.

#### NOTES POUR L'EXÉCUTION DES DEUX *MESSES DES MORTS*

Deux documents, distants de plus de vingt ans, font état des effectifs de la chapelle de Saint-André à l'époque de Levens<sup>13</sup>. Si aucun des deux ne paraît correspondre exactement au détail des parties indiquées sur la partition, ni à celles conservées dans le matériel de la *Messe I*, ils sont bien sûr du plus haut intérêt. Observons dans un premier temps la liste placée à la fin de chacune des deux messes :

- 1 dessus
- 1 haute-contre
- 1 haute-taille
- 1 basse-taille
- 4 basses des chœurs
- 2 basses continues

Le matériel de la *Messe I* (source B) est, à divers détails près, assez proche de cette nomenclature :

- 1 dessus
- 1 haute-contre
- 1 haute-taille
- 1 basse-taille
- 3 basses des chœurs
- 1 basse pour le serpent (doublant en large mesure la basse des chœurs)
- violoncelle (reprenant les deux parties de basson)
- basse continue

Une confrontation avec les listes de musiciens citées plus haut pour 1738-1739 n'est pas sans poser des questionnements :

- 6 enfants de chœur (dessus)
- 2 hautes-contre
- 1 haute-taille
- 2 basses-tailles

---

13. Bordeaux, Archives Départementales, G 499 et G 501 (cité par Édith Deyris, *La vie et l'œuvre de Charle Levens [...]*, op. cit., p. 44, note 2).

- 1 organiste
- 1 joueur de serpent
- 2 bassons
- 2 basses de viole

La présence de seulement quatre pupitres vocaux peut faire croire que les deux messes des morts n'ont pas été écrites pour cette formation. Levens avait peut-être fait renforcer par la suite les rangs des choristes en ajoutant un pupitre de basses-contre, alors que les basses instrumentales perdaient un élément en la personne d'un joueur de basse de viole, comme nous le montre la liste suivante, correspondant à la dernière période de Levens à Saint-André ; elle date de 1760-1761 :

- 6 enfants de chœur
- 2 hautes-contre
- 1 haute-taille
- 5 basses-tailles
- 2 basses-contre
- 1 organiste
- 1 joueur de serpent
- 2 bassons
- 1 basse de viole

Un document de ce type reste pourtant équivoque, et il faut l'utiliser avec prudence, tant il peut masquer les réalités concrètes (et comptables) de telle ou telle cathédrale. Ici par exemple, le maître de chapelle n'apparaît pas : il peut pourtant chanter. Le grand enfant de chœur qui a mué depuis deux ou trois ans, est compté arbitrairement dans les dessus. Le plus jeune, celui qui vient d'être admis, ne peut pas encore chanter ; certains ecclésiastiques, nous l'avons vu, peuvent être absents des comptes officiels, de même les supplémentaires, les extraordinaires...

Les lots de parties séparées, dans la mesure où ils sont complets (ce qui est souvent le cas), peuvent donc être précieux. Ici, selon toute évidence, copiés à Paris pour Paris, ils ne peuvent malheureusement être d'aucune utilité pour Bordeaux.

Il est cependant tentant de se rapprocher de ce second document pour analyser nos deux premières sources, même si celles-ci nous indiquent le nombre des parties copiées (en supposant que nous possédons le matériel dans son intégralité) et non le nombre réel d'exécutants. Nous écarterons pourtant cette référence à la cathédrale bordelaise pour observer les parties séparées, dont la destination est autre. Voici donc, à partir de nos deux sources, des éléments plausibles pour une exécution.

### Composition du chœur

Si l'on analyse de plus près la source B, on observe malgré tout que la répartition des voix peut relativement bien s'adapter aux contraintes de Saint-André : une seule partie de dessus peut suffire, en considérant que les enfants de chœur vont chanter de mémoire. Les deux hautes-contre peuvent suivre sur le même cahier. L'unique haute-taille n'a évidemment besoin que d'une seule partie.

Basse-taille et basse des chœurs peuvent se répartir les deux voix restantes avec une certaine souplesse. En outre, l'afflux brutal de basses-tailles et de basses-contre, dans la liste de 1760-1761, n'est peut-être dû qu'à un changement de statut des personnels : on peut supposer qu'il s'agissait, au départ, des chantres ecclésiastiques faisant sonner le plain-chant. Dans ce cas, ils n'avaient aucune raison de figurer parmi les musiciens. On pourra alors répartir de la sorte les cahiers : 1 partie de basse-taille pour 2 chanteurs, 3 parties de basse des chœurs (ou basse-contre) pour 5 chanteurs, et un quatrième cahier pour le joueur de serpent, souvent sollicité en d'autres endroits pour doubler cette partie.

Les indications "seul", "à 2" (ou "duo"), "à 3" (ou "trio") et "à 4" correspondent à des passages confiés aux solistes vocaux, et non au nombre de chanteurs par parties comme on pourrait hâtivement le croire. Mahé reproduit ce type d'indication au-dessus de chaque voix, ce qui pourrait laisser planer une équivoque rapidement écartée au su du nombre des parties séparées que préconise le copiste. L'usage indifférent des termes "à 2" et "duo", "à 3" et "trio" conforte notre affirmation. Enfin, les indications "toutes Les Basses Tailles" et "toutes Les Basses" de la mes. 112 de la *Messe I* confirment que cette disposition à deux parties vocales isolées des autres est habituellement chantée par des solistes.

L'écriture chorale est accompagnée des indications "tous", "chœur" ou "grand chœur". Les deux premières sont synonymes, et ne concernent que des interventions assez brèves, le simple "chœur" ne pouvant durer parfois qu'un petit nombre de mesures (par exemple *Messe I* : mes. 181-192). Il en est de même pour les "tous" dans la *Messe II* : mes. 439-445. Ces exemples peuvent se multiplier, et lorsqu'un "chœur" mentionne un passage plus long, c'est parce qu'il s'insère dans un mouvement plus vaste encore où l'ensemble vocal vient poursuivre un discours déjà commencé (*Messe I* : mes. 44sq ; *Messe II* : mes. 512sq par exemple). L'indication "grand chœur", quant à elle, concerne une page totalement indépendante, un mouvement entier, visant à exploiter la masse chorale soutenue par l'orchestre et ne cherchant pas à l'utiliser tel un élément de dialogue épisodique avec les solistes (*Messe I* : mes. 110 ; *Messe II*, mes. 446 entre autres).

### Les parties instrumentales.

La formation instrumentale n'est pas sans surprendre puisqu'elle réalise un compromis entre la symphonie et la simple basse continue. Certes, il n'est absolument pas rare de voir la basse se scinder en deux dans la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'elle soit sacrée ou profane, instrumentale ou vocale. Beaucoup plus rare est cette présence de trois parties réelles de registre bas, excluant tout instrument de dessus<sup>14</sup>. On pourrait bien sûr penser à une spécificité bordelaise, comme les registres de musiciens déjà cités nous l'ont montré plus haut avec ces deux charges de bassonistes. Cependant, au moins deux autres cas de pièce religieuse incluant deux bassons concertants nous sont connus : les motets *Laudate nomen Domini* de Jean Gilles et *Miserere mei Deus* [SdB.1] de Sébastien de Brossard<sup>15</sup>.

14. Nous citerons à titre d'exemple les petits motets de Pierre Bouteiller, maître de chapelle à Châlons-en-Champagne, qui exigent deux parties de basses de violes en sus de la basse continue ; cf. l'édition de Jean-Charles Léon, Versailles, Éditions du CMBV, 1999 (Cahiers de musique ; 51).

15. Jean Gilles, *Motet à 5 voix, 2 bassons et B.C.*, ms, F-Pn / Vm<sup>1</sup> 1350 ; Brossard, *Miserere mei Deus* (cf. l'édition de Jérôme Krucker, Versailles, Éditions du CMBV, 1995).

Le timbre et le registre de l'instrument s'accommodent parfaitement d'un contexte religieux, notamment dans le domaine de la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après avoir assuré la basse naturelle du hautbois dans le répertoire lyrique et dans le grand motet, dès Lully et Charpentier, ses qualités de noblesse et de gravité sont reconnues et exploitées. D'autre part, il est fréquemment employé dans les chapelles des grands centres religieux, car ses ressources le rapprochent du serpent que l'on juge peut-être moins performant dans les pages à caractère concertant. Enfin, le contexte d'une messe des morts prédispose particulièrement à son emploi, si l'on a en mémoire les sonorités funèbres qu'en tire Rameau dans *Castor et Pollux*<sup>16</sup> et dans *Dardanus*<sup>17</sup>, par exemple<sup>18</sup>. Malgré tout, le copiste sait que cette combinaison sonore n'est pas usuelle : la copie de Mahé stipule en plusieurs endroits que le 1<sup>er</sup> basson peut être remplacé par un violoncelle. Et surtout, le cahier leur correspondant dans le matériel est tout simplement devenu une partie de violoncelle, les passages à deux voix se situant à chaque fois sur la même portée. L'exécution des deux messes peut donc comporter l'effectif instrumental suivant :

- un organiste (il utilise la partition, qui pourtant ne contient pas de chiffres pour la basse. Cette caractéristique est courante dans la musique manuscrite de l'époque, et aussi fréquente que l'usage de chiffres) ;
- deux bassonistes, ou un violoncelliste et un bassoniste, ou deux violoncellistes (ils utilisent un cahier de basse continue, devenu dans notre matériel une partie de violoncelle se dédoublant) ;
- une basse d'archet, probablement un violoncelle, utilisant un cahier de basse continue (les deux messes semblent être postérieures à 1750 et à cette date, la basse de viole n'est plus guère utilisée. La charge qui lui est attribuée à Saint-André en 1761 conserve sans doute cette appellation par tradition, de même que les cinq basses-tailles se sont peut-être transformées, pour deux ou trois, en basses-contre) ;
- un serpent, doublant les basses-contre et utilisant un de leurs cahiers.

Il est probable que les bassons (ou violoncelles), lorsque leurs deux parties indépendantes ne sont pas stipulées, jouent à l'unisson. Pourtant, l'indication "accompagnement" se fait voir lorsque l'instrument, après avoir fait entendre un prélude ou une ritournelle, soutient une ou plusieurs voix solistes. Nous pouvons supposer que, lorsqu'il est noté sur la partition, il indique que la partie n'est plus soliste, de même que les chanteurs utilisent les points de repère de "seul", "à 2", "à 3", etc. Il paraît logique de faire alors jouer un seul instrumentiste. Le cas de la *Messe I* (mes. 597 et suivantes) semble réfuter notre hypothèse, une partie de basson se séparant en deux à plusieurs reprises sous un solo de basse-contre. De même, les mes. 531-538 de la *Messe II* font entendre les deux parties distinctes des bassons, qui se rejoignent vraisemblablement dans les mesures suivantes : contentons-nous de constater que le terme d' "accompagnement" ne figure pas à ces deux endroits précis. Ainsi, ces passages exceptionnels ne sont pas en contradiction profonde avec la thèse du basson soliste soutenant la voix soliste. Notre hypothèse ne concerne que les indications de la source A. En effet, le copiste des parties séparées a négligé de les reproduire dans son matériel, les jugeant sans doute superflues.

16. Cf. l'air de Télémaque "Tristes apprêts, pâles flambeaux" (II, 2 de la version de 1754).

17. Cf. l'air de Dardanus "Lieux funestes" (IV, 1 de la version de 1739).

18. On pourra également citer ces deux vers tirés de *L'opéra de Province, parodie d'Armide*, Paris, Menus-Plaisirs, 1777 : "Le Héros n'est-il plus ? un lugubre basson / Sait faire autour de lui pleurer à l'unisson" (I, 2).

Le terme “prélude”, rencontré plusieurs fois, est censé correspondre à une introduction instrumentale, à une ou plusieurs parties. Curieusement, elle peut figurer en fin ou en milieu de pièce (*Messe I*: mes. 676-678 ; *Messe II*: mes. 585-586, 590-592).

#### PRINCIPES D'ÉDITION

Le principal souci pour cette édition a été de respecter le volume F-Pc/ D 7033 qui constitue, bien sûr, la source essentielle pour la *Première Messe*, et la source unique pour la *Seconde Messe*. La disposition des parties demeure la même, et le contenu musical reste inchangé. Nous avons cependant tenu compte d'erreurs évidentes, probablement dûes à l'étourderie du copiste, alors indiquées en notes en bas de page. Dans le cas de la *Première Messe*, le copiste des parties séparées les a d'ailleurs corrigées lui-même dans son matériel, confirmant par la même occasion le bien-fondé de nos doutes. Lorsque l'ajout peut se passer de note explicative, nous le signalons soit par une graphie italique entre crochets (par exemple Seul, Tous, Duo...), soit par des liaisons en pointillés ou des altérations en petits caractères. Les autres modifications sont relatives à la présentation du document :

- pour une meilleure lisibilité, nous avons toujours placé chaque partie sur une seule portée, sauf dans le cas où les bassons / violoncelles et la basse continue s'unissent. Le manuscrit de Mahé, et a fortiori le cahier de partie séparée des violoncelles, exploitent souvent le principe des deux parties sur une seule portée (cf. FAC-SIMILÉ, p. XXXV), par exemple.
- la ponctuation, presque inexistante dans les sources, a été placée selon celle du *Paroissien Romain*, des virgules ont été ajoutées lorsqu'un membre de phrase est répété.
- les clés correspondent à l'usage actuel, tout en rappelant au début de chaque pièce les clés d'origine.
- les altérations accidentelles, subissant déjà elles-mêmes des variantes entre conducteur et parties, ont été reproduites selon les conventions modernes. Les ajouts nécessaires à cette normalisation figurent en petits corps.
- les liaisons ont été reproduites selon la graphie de F-Pc/ D 7033, d'une courbure tantôt régulière, tantôt ondulée.  
les liaisons en pointillés  proviennent de la source B.
- les ornements utilisés dans la copie de Mahé sont les suivants :

+               

les ornements entre parenthèses (+) () () () proviennent de la source B.

nota bene : les petites notes sans liaison sont rarissimes, et seraient plutôt dûes à une omission du copiste. Par ailleurs, le trait ondulé reliant les noires peut se placer bien sûr sur toute valeur rythmique, croches particulièrement.

- les variantes entre conducteur et parties séparées sont assez nombreuses. Dans le cas où elles proposent une alternative intéressante pour l'interprète, nous les avons indiquées en note de bas de page. Les autres ont été relevées systématiquement dans les notes critiques situées en fin de cette édition.

Jean-Christophe Maillard