

# MOTETS .

*A vne, deux, et trois voix,  
Avec Symphonie, et Sans Symphonie,  
au nombre de vingt six.*

## DEDIEZ

*Monseigneur le Duc de Bourgogne.*

*Composez,  
Par M. Bernier*

*Maistre de Musique du Roy,  
dans la S.<sup>te</sup> Chapelle du Palais;  
cy devant Maistre de Musique  
de Saint Germain l'Auxerois.*

*Gravé par H. de Baussen.*

*Premiere Œuvre*

## MENU

---

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 12
LYRICS	P. 18

Recording location: Cucuron, église Notre-Dame de Beaulieu, October 2024

Recording and artistic direction: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Cover illustration: Pierre Parrocel (1670-1739), *L'Ange Raphaël se fait connaître et s'élève dans les airs*,  
Marseille, Musée des Beaux-Arts, © Ville de Marseille, Dist. GrandPalaisRmn / Jean Bernard

# VENITE, EXULTEMUS

## MOTETS by CAMPRA & BERNIER

---

### CONCERTO SOAVE

Romain Bockler: *baritone*

Simon Pierre & Gabriel Ferry: *violin*

Flore Seube: *bass viol*

Ulrik Larsen: *theorbo*

Jean-Marc Aymes: *harpsichord, positive organ & great organ*

**Venite, exultemus**

Septième Motet à voix seule, et Symphonie

André Campra  
(1660-1744)

- |   |      |
|---|------|
| 1. <i>Venite, exultemus Domino</i>                        | 2:05 |
| 2. <i>Quoniam Deus magnus Dominus</i>                     | 1:41 |
| 3. <i>Venite, adoremus</i>                                | 4:37 |
| 4. <i>Hodie, si vocem ejus audieritis</i>                 | 1:39 |
| 5. <i>Quadraginta annis offensus fui generationi illi</i> | 2:35 |

**6. Plein jeu**

(Premier Livre d'Orgue, 1708)

Pierre Dumage  
(1674-1751) 2:03

**Laudate Dominum**

Motet à voix seule et deux dessus de violons

André Campra

- |  |      |
|--|------|
| 7. <i>Laudate Dominum in excelcis</i>              | 2:09 |
| 8. <i>Quia ipse dixit &amp; facta sunt</i>         | 1:24 |
| 9. <i>Laudate Dominum de terra</i>                 | 1:10 |
| 10. <i>Montes &amp; omnes colles</i>               | 3:10 |
| 11. <i>Confessio ejus super cælum &amp; terram</i> | 1:38 |

**12. Fond d'orgue**

(Deuxième Livre)

Louis Marchand  
(1669-1732) 1:37

**Judica me deus**

Mottet à voix seule avec symphonie  
pour tous les temps et pour le Très S<sup>t</sup> Sacrement

Nicolas Bernier  
(1664-1734)

- |   |      |
|---|------|
| 13. <i>Judica me Deus et discerne causam meam</i> | 7:04 |
|---|------|

14. <i>Emitte lucem tuam</i>		2:57
15. <i>Confitebor tibi in cythara</i>		2:22
16. <i>Quare tristis es anima mea</i>		2:20
17. <i>Spera in Deo</i>		3:18
18. <b>Prélude du 5<sup>e</sup> ton</b> <i>(Premier livre des pièces d'orgues, 1676)</i>	Nicolas Lebègue (1630-1702)	1:11
19. <b>Alma redemptoris Mater</b> Mottet pour la Sainte Vierge	Nicolas Bernier	7:10
20. <b>Prélude du 6<sup>e</sup> ton</b> <i>(Premier livre des pièces d'orgues, 1676)</i>	Nicolas Lebègue	1:21
<b>Venite, exultemus</b> Mottet pour tous les temps à voix seule avec Symphonie	Nicolas Bernier	
21. <i>Venite, exultemus</i>		3:01
22. <i>Quoniam deus magnus dominus magnus</i>		1:36
23. <i>Quoniam ipsius est mare</i>		1:04
24. <i>Venite, adoremus</i>		4:29
25. <i>Hodie, si vocem ejus audieritis</i>		1:14
26. <i>Quadraginta annis proximus fui generationi huic</i>		3:02

## VENITE, EXULTEMUS

---

Concerto Soave's programme for *Venite, Exultemus* follows a double thread, as it presents motets for male voice with and without a *symphonie*, (an accompaniment by instruments doubling the upper parts) and basso continuo. These works are alternated with organ pieces, as was common liturgical practice at that time. It also focuses on the works of André Campra and Nicolas Bernier, two French composers working in the Italian style of the early 18<sup>th</sup> century at almost exactly the same period.

Campra (1660-1744) and Bernier (1664-1734) were two leading musicians of their period, both of whom held positions as masters of music. Campra was born in Aix-en-Provence and began his career in his native region, where he was successively music master at the cathedral of Notre-Dame-de-la-Seds in Toulon (1679), the cathedral of Saint-Trophime in Arles (1681) and the cathedral of Saint-Étienne in Toulouse (1683), before taking up the same post at the cathedral of Notre-Dame in Paris (1694). Bernier, born in Mantes-la-Jolie, held the same position at Chartres cathedral (1694), Saint-Germain-l'Auxerrois (1698) and the Sainte-Chapelle in Paris (1704). Bernier and Gervais were both appointed to the prestigious post of *sous-maître de la Chapelle du roi* after Lalande's death in 1726.

The parallels between their careers, however, end there. Campra began composing secular music in 1695, when several of his pieces appeared anonymously in the *Recueils dairs sérieux et à boire* published by Christophe Ballard. He wrote several secular pieces, including two short operas, *le Dialogue de Bacchus, de Comus et de Silène* (1697) to a libretto by the Abbé Genest, although the score has not survived, and *le Divertissement donné à Monsieur le Duc de Chartres* (1697) to a libretto by Houdar de la Motte, which has survived in a private collection. More importantly, October of the same year saw

the performance of an *opéra-ballet* that he had composed on the stage of the Académie royale de musique: this was *l'Europe galante*, set to a libretto by Houdar de La Motte and it marked the beginning of a successful career as an opera composer. He resigned from his post at Notre-Dame in October 1700, after which he held several positions at the Académie royale de musique, including that of *batteur de mesure* (conductor) from 1703 to 1705 and again in 1718, and Inspector General (1730-1739). Campra's output included some twenty operas and ballets, numerous motets for large choirs, five volumes of motets containing fifty-eight works in all, and three volumes of cantatas.

In contrast, Bernier only held positions within ecclesiastical institutions and never composed for the Académie royale de musique. He was one of the protégés of Philippe d'Orléans, the future Regent and an ardent supporter of Italian music: after Bernier's marriage in 1712 to Marie Catherine Marais, daughter of the famous violinist and composer, Philippe d'Orléans obtained permission from the Chapter of the Sainte-Chapelle for Bernier to keep his post as Master of Music there — this was normally reserved for a celibate in clerical garb — on condition that his wife did not live in the house reserved for the Master of Music. Bernier also enjoyed the protection of several members of the de Noailles family, including Adrien Maurice, Duke of Noailles, to whom he dedicated his second book of motets (1713); its dedication reveals that the two men knew each other, and it was thanks to the duke that Bernier obtained the favour of Anne Jules, the father of Adrien Maurice, and his uncle, Louis Antoine, Cardinal de Noailles and Archbishop of Paris. He also enjoyed the protection of Louise Bénédicte de Bourbon, duchesse du Maine, to whom he dedicated his fifth book of cantatas (1715) entitled *Les Nuits de Sceaux*, in memory of the famous entertainments organised by the duchess, and in which Bernier played an active part. Although he never composed operatic music, this book of cantatas shows that he was nevertheless very sensitive to it, as the two pieces that it contains are musically at the crossroads between the genres of

cantata and *petit opéra*. His surviving oeuvre includes eighteen motets for large choir, fifty-one motets for smaller ensembles and a cycle of nine *leçons de Ténèbres*. It also includes thirty-nine French cantatas, a musical genre of which he, along with Jean-Baptiste Morin, was one of the creators. What unites Campra and Bernier, as the programme on this recording illustrates, is their shared sensitivity to Italian music; its influence in France was increasing in the early 18<sup>th</sup> century and they were both ardent advocates of it.

Sébastien de Brossard gives this definition of the genre in his *Dictionnaire de musique*: "Motet: It is a musical composition of music, highly figurative in character, and enriched with all that is finest in the art of composition, with I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 & more voices or parts, often with instruments, but usually and almost always, at least with a continuo group. This takes place over a very short period, from which, according to some, it got the name of Motet, as if it were only a word. When the composer takes the liberty of using whatever comes into his head without applying any words, or obliging himself to express its meaning and passion, the Italians call the work a *Fantasia* or *Ricercata*, and the French a *Fantaisie*, a *Recherche*, etc. We now extend the meaning of this term to all pieces based on Latin words on any subject whatsoever, such as the praises of the saints, elevations, etc. There are even entire psalms in the form of Motets, etc."<sup>1</sup>

The motet is thus a type of composition written for liturgical use that ranges in size from motets for solo voice and basso continuo to motets for choir (8 voices, for example), and with or without instruments. The motets published by André Campra and Nicolas Bernier in their books are motets for smaller ensembles, ranging from one to three voices supported by basso continuo, with or without the accompaniment of instrumental upper parts as defined by Brossard.

This recording presents a version of Psalm 94 set to music by each of these two composers; the comparison allows us to distinguish between the usual compositional procedures of the early 18<sup>th</sup> century — when Bernier and Campra used similar musical

devices — as well as the individual characteristics of each composer. Both showed particular skill not only in the art of musical contrast but also in the musical illustration of the Latin text. They both entrusted the accompaniment of the bass voice to two violins and two flutes, which they used judiciously and in alternation to provide a musical characterisation of various sections of Psalm 94; the texts they used are not completely identical. The first section of the two motets unites the first and second verses of the psalm and opens with an imitative ritornello in which the two violins and basso continuo engage in a dialogue before the voice enters and takes up the motif previously stated by the instruments. After the invitation (*venite*), which Campra emphasises rather rhetorically with a melody based on leaps of ascending thirds, he chooses to evoke the joy that pervades this first section with vocalises on the words *exultemus* (let us rejoice) and *jubilemus* (let us shout for joy). Bernier decorates both the invitation (*venite*) and the *jubilemus* as well as the *in psalmis* with vocalises in a section that is much more lively than Campra's motet had been. The violins dialogue with the voice in both cases.

The second section of Campra's motet is made up of verses 3 to 5, whereas Bernier chose to treat verses 3 and 4 in one section and the fifth verse in another. Both Campra and Bernier use a simple basso continuo to accompany the bass, but whereas Campra opts for a measured declamation that is quite close to the recitative style in its use of repeated notes, Bernier deploys an arioso supported by a basso continuo enlivened by dotted quavers that tighten the section. The fifth verse (*Quoniam ipse est mare*) is Campra's second section in this number, during which the continuo, previously in long notes, is energised by repeated quavers alternating with groups of eight semiquavers that represent the waves, sometimes calm and sometimes more impetuous (*ipse est mare*, the sea is his). Bernier entrusts the accompaniment of this verse to the two violins and evokes the sea with long vocalisations, the most important of which is taken up in imitation by the instruments in a very lively and musically dense section.

The next section of the two motets is built on verses 6 and 7, the text of which focuses on the adoration and prostration of the people before the Lord (*Venite, adoremus, et procidamus*). In keeping with the custom of the time, Campra and Bernier accompanied the voice with two flute upper lines; the sweetness of the flutes' timbre lent itself admirably to scenes of lamentation and veneration. Bernier specifies that the flutes are German (traverso) flutes, while Campra does not indicate whether recorders or traverso flutes are used but suggests using violins instead, a common alternative at a time when composers generally produced a version of their musical text that could be adapted to the musical resources available to the performers. Both composers use the same key of E minor for this lamentation, but Campra chooses a simple three-quarter measure, while Bernier prefers a three-minim measure which, combined with the tempo indication *Lentement* lends greater solemnity to the section. Both generally use linked melodic movements and highlight the key words of the section, namely *adoremus* (let us adore), *procidamus* (let us prostrate ourselves) and *ploremus* (let us weep): Campra repeats *adoremus* several times for emphasis and sets *procidamus* with a pattern of descending leaps of a third to depict the prostration. Bernier proceeds differently and colours these words with vocalises. Both employ sobs in the vocal line on *ploremus*.

Verses 8 and 9 are treated as a single musical section in these two motets, although the two composers treat them very differently. In addition to the basso continuo, Campra accompanies the voice with two violins in unison; this considerably enhances their dynamism, which is accentuated also by the very deliberate character of the melodic line, characterised by disjointed intervals and syncopation. Bernier, on the other hand, opts for a sober recitative supported by the basso continuo alone.

The motets ends with a final section based on the last two verses of the psalm, in which the two composers use the two violins and the basso continuo. A ritornello in imitation opens the two sections, both of which feature a beautiful dialogue between the

instruments and the voice. As before, Campra's musical setting is more restrained than Bernier's, who had the voice vocalise the words *generationi* (generations) and above all, as both composers chose, *errant* (wandering) and 'ira' (anger). A final emphasis is placed on *requiem meam*, which Campra illustrates by marking the final four bars *lentement*; the beginning of the section was marked *rondement*), during which the musical discourse was stretched by long note values. Bernier also illustrates this sense of repose, although not by a sudden change of tempo but by the immobility of the vocal part, in long note values and repeated notes, as if they were suspended below the instrumental accompaniment.

The beginning of the 18<sup>th</sup> century saw an acceptance of musical figuralism and every composer's own reading and interpretation of the Latin texts. In this recording, *Concerto suave* provides modern listeners with a way to appreciate the richness of the small-scale motet in France with motets by Campra and Bernier; these are performed in alternation with organ pieces that allowed the voices to rest during the ceremonies.

NATHALIE BERTON-BLIVET

INSTITUT DE RECHERCHE EN MUSICOLOGIE (IREMUS, CNRS, UMR 8223)

1. Sébastien de Brossard, « Motet », in *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1705.

## VENITE, EXULTEMUS

---

Le programme du disque *Venite, Exultemus* que propose le Concerto soave suit un double fil conducteur. Tout d'abord, celui de motets pour voix d'homme avec et sans symphonie (c'est-à-dire avec ou sans accompagnement de dessus instrumentaux) et basse continue, en alternance avec des pièces pour orgue, comme cela se pratiquait à l'église ; ensuite, celui des œuvres d'André Campra et de Nicolas Bernier, deux compositeurs italianisants du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, presque exactement contemporains.

Campra (1660-1744) et Bernier (1664-1734) sont deux musiciens emblématiques de leur période, qui occupent l'un comme l'autre un poste de maître de musique. Originaire d'Aix-en-Provence, c'est dans sa région natale que Campra commence sa carrière : il est successivement maître de musique à la cathédrale Notre-Dame-de-la-Seds de Toulon (1679), à la cathédrale Saint-Trophime d'Arles (1681), à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1683) avant d'occuper le même poste à la cathédrale Notre-Dame de Paris (1694). Bernier, natif de Mantes-la-Jolie, occupe pour sa part le même type de poste à la cathédrale de Chartres (1694), à Saint-Germain-l'Auxerrois (1698) et à la Sainte-Chapelle de Paris (1704). Au décès de Lalande (1726), ils sont tous deux nommés, avec Gervais, au prestigieux poste de sous-maître de la chapelle du Roi.

Les parallélismes entre leurs carrières s'arrêtent là. En effet, Campra s'essaye dès 1695 à la composition de musique profane en publiant, sous couvert d'anonymat, plusieurs pièces dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire* édités par Christophe Ballard. Il écrit des pièces profanes, dont deux petits opéras, le *Dialogue de Bacchus*, de *Comus et de Silène* (1697, livret de l'abbé Genest, musique perdue) et le *Divertissement donné à Monsieur le duc de Chartres* (1697, livret d'Houdar de La Motte, musique conservée en collection particulière) et surtout, il fait représenter en octobre de la même année

un ballet sur la scène de l'Académie royale de musique : *L'Europe galante* (Houdar de La Motte). Débute alors une belle carrière de compositeur d'opéras. Après avoir démissionné de son poste à la cathédrale de Paris en octobre 1700, il occupe plusieurs charges à l'Académie royale de musique, dont celles de batteur de mesure (ou chef d'orchestre, 1703-1705, 1718) puis d'inspecteur général (1730-1739). L'œuvre de Campra comporte, entre autres, une vingtaine d'opéras et de ballets, de nombreux motets à grand chœur, cinq livres de motets rassemblant cinquante-huit pièces, trois livres de cantates. Au contraire, Bernier n'occupe que des postes au sein d'institutions ecclésiastiques et ne compose jamais pour l'Académie royale de musique. Il fait partie des protégés de Philippe d'Orléans, futur régent et ardent défenseur de la musique italienne : après le mariage du compositeur avec Marie-Catherine Marais, fille du célèbre violiste et compositeur, en 1712, Philippe d'Orléans obtient du chapitre de la Sainte-Chapelle que Bernier puisse conserver son poste de maître de musique, réservé à un célibataire portant l'« habit ecclésiastique », à condition que sa femme n'habite pas la maison destinée au maître de musique. Bernier bénéficie également de la protection de plusieurs membres de la famille de Noailles : Adrien-Maurice, duc de Noailles, à qui il dédie son second livre de motets (1713) dont l'épître dédicatoire révèle que les deux hommes se connaissent ; c'est grâce à ce dernier que Bernier obtient les faveurs d'Anne-Jules, père d'Adrien-Maurice, et de son oncle, Louis-Antoine, cardinal de Noailles et archevêque de Paris. Il bénéficie également de la protection de Louise-Bénédicte de Bourbon, duchesse du Maine, à laquelle il dédie son cinquième livre de cantates (1715) intitulé *Les Nuits de Sceaux*, en souvenir des célèbres divertissements qu'organisait la duchesse et auxquels Bernier a activement participé. Bien qu'il n'ait jamais écrit de musique d'opéra, ce livre de cantates montre qu'il y est pourtant très sensible, car les deux pièces qui le composent se situent musicalement à la croisée des genres de la cantate et du petit opéra. Son œuvre conservée compte dix-huit motets à grand

chœur, cinquante et un motets à petit effectif et un cycle de neuf leçons de Ténèbres. Mais elle comprend également trente-neuf cantates françaises, genre musical dont il est, avec Jean-Baptiste Morin, l'un des créateurs. Ce qui réunit ces deux compositeurs, comme l'illustre le programme de cet enregistrement, est leur sensibilité commune à la musique italienne, dont l'influence en France s'accroît au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont ils sont tous deux d'ardents défenseurs, ce dont leurs motets témoignent.

Sébastien de Brossard donne dans son *Dictionnaire de musique* cette définition du genre du motet : « C'est une composition de musique, fort figurée, & enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 & plus encore de voix ou de parties, souvent avec des instrumens, mais ordinairement, & presque toujours, du moins avec une basse-continue, &c. Et cela sur une période fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de Motet, comme si ce n'étoit qu'un Mot. Quand le compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y appliquer aucune parole, ou s'assujettir à en exprimer le sens & la passion, les Italiens l'appellent pour lors Fantasia, & Ricercata, & les François Fantaisie, Recherche, &c. On étend plus loin à présent la signification de ce terme à toutes les pièces qui sont faites sur des paroles latines sur quelque sujet que ce soit, comme sont les louanges des saints, les élévations, &c. On fait même des pseumes entiers en forme de Motet, &c. »

Le motet est donc une forme de composition destinée à l'église dont l'effectif varie, depuis la voix seule avec basse continue jusqu'au chœur (à 8 voix, par exemple), avec ou sans instruments. Les motets que publient André Campra et Nicolas Bernier dans leurs livres sont des motets à petit effectif, d'une à trois voix soutenues par la basse continue, avec ou sans accompagnement de dessus instrumentaux.

Cet enregistrement permet d'entendre une version du psaume 94 mise en musique par chacun de ces deux compositeurs ; la comparaison entre les deux permet de distinguer ce qui tient de l'habitude compositionnelle de ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle –

lorsque Bernier et Campra font appel à des procédés musicaux similaires – et ce qui relève de la personnalité de chacun. Tous deux se montrent particulièrement habiles dans l'art du contraste, mais aussi dans celui d'illustrer musicalement le texte latin. Ils confient l'accompagnement de la voix de basse à deux violons et deux flûtes, qu'ils utilisent judicieusement et alternativement pour caractériser les différentes sections du psaume, dont ils n'utilisent pas exactement la même version. La première section des deux motets, qui réunit les versets 1 et 2 du psaume, s'ouvre sur une ritournelle en imitation où les deux violons et la basse continuent dialoguent avant l'entrée de la voix qui reprend le motif énoncé par les instruments. Après l'invite (*venite*) soulignée de manière assez rhétorique par Campra avec une mélodie qui procède par sauts de tierces ascendantes, le Provençal choisit pour évoquer la joie qui imprègne cette première section de faire entendre des vocalises sur les mots *exultemus* (« réjouissons-nous ») et *jubilemus* (« poussons des cris de joie »). Bernier quant à lui orne de vocalises tant *venite* que *jubilemus* et *in psalmis*, dans une section beaucoup plus animée que celle du motet de Campra. Chez l'un comme chez l'autre, les violons dialoguent avec la voix.

La seconde section du motet de Campra reprend les versets 3 à 5, tandis que Bernier choisit pour sa part de traiter d'abord les versets 3 et 4 et, dans une dernière section, le verset 5. Campra comme Bernier accompagnent la basse par la simple basse continue, mais alors que le premier opte pour une déclamation mesurée, assez proche du style récitatif par l'usage de notes répétées, Bernier déploie un arioso soutenu par une basse continue animée de croches pointées, qui apportent une tension à la section. Le cinquième verset (« *Quoniam ipisius est mare* ») constitue chez Campra la seconde section de ce numéro, au cours de laquelle la basse continue, précédemment en valeurs longues, s'anime à présent de croches répétées alternant avec des groupes de huit doubles croches conjointes, figurant les flots tantôt calmes, tantôt plus impétueux (« *ipsisius est mare* », la mer est à lui). Bernier confie l'accompagnement de ce verset aux deux violons et

évoque la mer au moyen de longues vocalises, dont la tête est reprise en imitation par les instruments, dans une section très animée et musicalement dense.

La section suivante des deux motets est construite sur les versets 6 et 7, dont le texte est centré sur l'adoration et la prosternation des peuples devant le Seigneur (« *Venite, adoremus, et procidamus* »). Conformément aux usages du temps, Campra et Bernier accompagnent la voix par deux dessus de flûte, cet instrument étant souvent associé aux scènes de déploration et de vénération auxquelles la douceur du timbre se prête admirablement bien. Bernier précise qu'il s'agit de flûtes allemandes (ou traversières) tandis que Campra n'indique pas s'il s'agit de flûtes à bec ou traversières, mais propose, à défaut des flûtes, de recourir aux violons, cette alternative étant fréquente à l'époque. Pour cette déploration, les deux compositeurs recourent à la même tonalité de mi mineur, mais Campra choisit une mesure à trois temps simples, tandis que Bernier préfère une mesure à trois temps à la blanche, ce qui, conjugué avec l'indication de tempo « Lentement », confère une plus grande solennité à ces mesures. Tous deux recourent majoritairement à des mouvements mélodiques conjoints et mettent en lumière les mots clés de cette section que sont *adoremus* (« adorons »), *procidamus* (« prosternons-nous ») et *ploremus* (« pleurons ») : Campra répète à plusieurs reprises *adoremus*, ce qui crée une emphase, et énonce *procidamus* par un figuralisme de sauts de tierces descendantes, soulignant la prosternation. Bernier procède différemment, en soulignant ces mots par des vocalises. Tous deux se rejoignent en faisant entendre des sanglots à la voix sur *ploremus*.

Les versets 8 et 9 sont également traités dans ces deux motets en une seule et même section musicale, mais les deux compositeurs les traitent différemment. Outre la basse continue, Campra accompagne la voix par les deux violons à l'unisson, ce qui renforce considérablement leur dynamisme, accentué également par le caractère très volontaire de la ligne mélodique, caractérisée par des intervalles disjoints et des contretemps. En revanche, Bernier opte pour un sobre récitatif soutenu par la seule basse continue.

Le motet s'achève par une dernière section construite sur les deux derniers versets du psaume, où les deux compositeurs mettent en œuvre les deux violons et la basse continue. Une ritournelle en imitation ouvre chacune de ces deux sections, qui font entendre un beau dialogue entre les instruments et la voix. Comme précédemment, la mise en musique de Campra est plus sobre que celle de Bernier, qui fait vocaliser la voix sur les mots *generationi* (« générations ») et surtout, choix commun aux deux compositeurs, *errant* (« errent ») et *irra* (« colère »). Un dernier accent est mis sur *requiem meam* (« mon repos »), que Campra illustre par les quatre mesures finales, jouées « lentement » (le début de la section était indiqué « rondement »), au cours desquelles le discours musical est étiré par des valeurs longues. Bernier illustre également ce repos, non par un brusque changement de tempo, mais par l'immobilisme de la partie vocale, en valeurs longues et notes répétées, comme suspendue au-dessous de l'accompagnement instrumental.

Au travers de cet enregistrement de motets de Campra et de Bernier, mêlés à des pièces d'orgue qui, à l'église, permettaient notamment aux voix de se reposer, le Concerto soave permet aux auditeurs contemporains d'apprécier tout ce qui fait la richesse du motet à petit effectif en France, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre conformisme du figuralisme musical et lecture et interprétation des textes latins propres à chaque compositeur.

NATHALIE BERTON-BLIVET

Institut de recherche en musicologie (IReMus, CNRS, UMR 8223)

André Campra: *Motets de une à trois voix...*, Livre  
*Cinquième* Paris, 1720

&

Nicolas Bernie: *Premier Livre de Motets de une à  
trois voix*, Paris, 1703

### **Veníte, exultémus Dómino**

Veníte, exultémus Dómino, jubilémus Deo, salutári  
nostro: præoccupémus fáciem eius in confessióne,  
et in psalmis jubilémus ei.

Quóniam Deus magnus Dóminus, et Rex magnus  
super omnem terram: quóniam non repéllit  
Dóminus plebem suam: quia in manu eius sunt  
omnes fines terræ, et altitúdines móntium ipse  
cónspicit.

Quóniam ipsíus est mare, et ipse fecit illud, et  
áridam fundavérunt manus eius:

Venite adoremus

Et procidamus ante deum

plorémus coram Dómino, qui fecit nos, quia ipse  
est Dóminus Deus noster; nos autem pópulus eius,  
et oves páscuæ eius.

Hódie, si vocem eius audiéritis, nolíte obduráre  
corda vestra, sicut in exacerbatióne, secúndum diem  
tentatiónis in desérto: ubi tentavérunt me patres  
vestri, probavérunt et vidérunt ópera mea.

Quadragínta annis próximus fui generatióni huic,  
et dixi: Semper hi errant corde; ipsi vero non  
cognovérunt vias meas: quibus iurávi in ira mea: Si  
introíbunt in réquiem meam.

**Veníte, exultémus Dómino**

Come, let us rejoice in the Lord and cry with joy to God, our salvation: let us go before him with praise and proclaim his glory in psalms.

For the Lord is our great God and the great king over the entire world: for God will not turn away his people: for the ends of the earth are in his hands and he himself beholds the high peaks of the mountains.

For the sea is his, and he made it and his hands formed the dry land: come, let us worship him and bow down before God.

Let us weep before the Lord who created us, for he is the Lord our God; for we are his people, and the sheep of his pasture.

Today if you hear his voice, do not harden your hearts as your fathers did when they angered me on the day of temptation in the desert: where your fathers tempted me, put me to the test and saw my works.

I was close to that generation for forty years, and I say: Their hearts have always strayed, and they have never known my ways: to which I swore in my anger: they will never enter my rest.

**Veníte, exultémus Dómino**

Venez , réjouissons-nous dans le Seigneur, poussons des cris de joie vers Dieu, notre Sauveur: Allons au-devant de lui avec des louanges, et chantons des psaumes à sa gloire.

Car le Seigneur est le grand Dieu, et le grand Roi au-dessus de tous les dieux : Car le Seigneur ne repoussera pas son peuple : Dans sa main sont tous les confins de la terre, et son regard domine les sommets des montagnes.

À lui est la mer, et c'est lui qui l'a faite, et ses mains ont formé le continent :

Venez, adorons

Et prosternons-nous devant Dieu  
pleurons devant le Seigneur qui nous a faits , car  
Lui est le Seigneur notre Dieu ; et nous, son peuple,  
et les brebis de son pâturage.

Aujourd'hui, si vous entendez sa voix, n'endurcissez pas vos cœurs, comme lorsqu'ils excitèrent ma colère, au jour de la tentation dans le désert : où vos pères m'ont tenté, m'ont mis à l'épreuve, et ont vu mes œuvres.

Pendant quarante ans je fus proche de cette génération, et je dis : Toujours leur cœur s'égaré ;  
Et ils n'ont point connu mes voies : de sorte que  
j'ai juré dans ma colère : Ils n'entreront point dans  
mon repos.

André Campra: *Motets de une à trois voix...*, Livre  
*Deuxième*, Paris, 1699

### **Laudáte Dóminum de cælis**

Laudáte Dóminum de cælis : laudáte eum in  
excélsis.

Laudáte eum, omnes Angeli eius: laudáte eum,  
omnes virtútes eius.

Laudáte eum, sol et luna: laudáte eum, omnes  
stellæ et lumen.

Laudáte eum, cæli cælórum: et aquæ omnes, quæ  
super cælos sunt, laudent nomen Dómini.

Quia ipse dixit, et facta sunt: ipse mandávit, et  
creáta sunt.

Státuit ea in ætérnum, et in saeculum saeculi:  
præcéptum pósuit, et non præteríbit.

Laudáte Dóminum de terra, dracónes, et omnes  
abýssi.

Ignis, grando, nix, glácies, spíritus procellárum: quæ  
fáciunt verbum eius:

Montes, et omnes colles : ligna fructífera, et omnes  
cedri.

Béstia, et univérsa pécora : serpéntes, et vólucres  
pennátæ :

Reges terræ, et omnes pópuli: príncipes, et omnes  
iúdice terræ.

Iúvenes, et vírgines : senes cum iunióribus laudent  
nomen Domini: quia exaltátum est nomen eius  
solíus.

Conféssio eius super cælum et terram: et exaltávit  
cornu pópuli sui.

Hymnus ómnibus sanctis eius: filiis Israë, pópulo  
appropinquánti sibi.

### **Laudáte Dóminum de cælis**

Praise the Lord from the heavens: praise him in the heights.

Praise him, all his angels: praise him, all his hosts. Praise him, sun and moon: praise him, stars and light.

Praise him, heavens of heavens, and the waters that be above the heavens.

For he said, and it was done: he ordered and they were created.

He established them for eternity, world without end: he set down a decree that shall never pass away.

Praise the Lord from the earth, you dragons and all deeps:

Fire, and hail; snow, and vapours; stormy winds all fulfil his word:

Mountains, and all hills; fruitful trees, and all cedars.

Beasts, and all cattle; serpents, and flying fowl:

Kings of the earth, and all people; princes, and all judges of the earth:

Young men, and maidens; old men, and children: let them praise the name of the Lord: for his name alone is excellent.

His glory is above the earth and heaven: and he exalted the horn of his people:

The hymn from all his saints: the children of Israel, the people close to him.

### **Laudáte Dóminum de cælis**

Louez le Seigneur du haut des cieux : louez-le dans les hauteurs.

Louez-le tous, vous ses Anges : louez-le, toutes ses puissances.

Louez-le, soleil et lune : louez-le toutes, étoiles et lumière.

Louez-le, cieux des cieux : et que toutes les eaux qui sont au-dessus des cieux louent le nom du Seigneur.

Car Il a parlé, et ces choses ont été faites : Il a commandé, et elles ont été créées.

Il les a établies à jamais dans les siècles des siècles :

Il leur a prescrit une loi, et elle ne passera pas.

Louez le Seigneur de dessus la terre : dragons, et vous tous, abîmes.

Feu, grêle, neige, glace, vents des tempêtes : qui exécutez sa parole :

Montagnes et toutes les collines : arbres à fruit et tous les cèdres.

Bêtes sauvages et tous les troupeaux : serpents et oiseaux ailés.

Rois de la terre et tous les peuples : princes et tous les juges de la terre.

Jeunes gens et vierges : vieillards et enfants, qu'ils louent le nom du Seigneur : parce qu'il n'y a que lui dont le nom est élevé.

Sa louange est au-dessus du ciel et de la terre : Il a élevé la puissance de son peuple.

Qu'un hymne soit chanté par tous ses saints : par les enfants d'Israël, le peuple qui s'approche de lui.

Nicolas Bernie: *Deuxième Livre de Motets de une à trois voix*, Paris, 1713

**Júdica me, Deus**

Júdica me, Deus, et discérne causam meam de gente non sancta, ab hómine iníquo, et dolóso érue me. Quia tu es, Deus, fortitúdo mea : quare me repulísti? et quare tristis incédo, dum afflígit me inimícus? Emítte lucem tuam et veritátem tuam: ipsa me deduxérunt, et adduxérunt in montem sanctum tuum, et in tabernácula tua. Et introíbo ad altáre Dei: ad Deum, qui lætíficat iuventútem meam. Confitébor tibi in cíthara, Deus, Deus meus: quare tristis es, ánima mea? et quare contúrbas me? Spera in Deo, quóniam adhuc confitébor illi: salutáre vultus mei, et Deus meus.

Nicolas Bernie: *Premier Livre de Motets de une à trois voix*, Paris, 1703

**Alma Redemptoris mater**

Alma Redemptoris mater,  
quæ pervia cæli porta manes,  
et stella maris,  
succurre cadenti  
surgere qui curat populo :  
tu quæ genuisti, natura mirante,  
tuum sanctum Genitorem,  
Virgo prius ac posterius,  
Gabrielis ab ore sumens illud Ave,  
peccatorum miserere.

### **Júdica me, Deus**

Vindicate me, my God, and plead my cause against an unfaithful people. Save me from deceitful and wicked men.

For you, o God, are my stronghold: why have you rejected me? Why must I go in sadness, when the enemy oppresses me?

Send me your light and truth, let them lead me; let them lead me to your holy mountain, to your tabernacle.

I shall enter the altar of God: the God who is the joy of my youth.

I will praise you on the lyre, o God, my God: why are you sad, my soul? Why so disturbed within me? Hope in God, for I will yet praise him, my Saviour and my God.

### **Alma Redemptoris mater**

Kindly mother of the Redeemer  
Through whom Heaven's gate is open  
And star of the sea,  
Aid a people who fall  
But who would rise again:  
You who bore your holy Creator  
While nature marvelled,  
Virgin before and afterwards,  
You who heard Gabriel's joyful greeting,  
Have mercy on us sinners.

### **Júdica me, Deus**

Jugez-moi, ô Dieu, et séparez ma cause de celle d'une nation qui n'est pas sainte, arrachez-moi de l'homme méchant et trompeur.

Car vous êtes ma force, ô Dieu : pourquoi m'avez-vous repoussé, et pourquoi faut-il que j'avance attristé, tandis que l'ennemi m'afflige ?

Envoyez votre lumière et votre vérité : elles me conduiront et m'amèneront à votre montagne sainte et à vos tabernacles.

Et j'entrerai à l'autel de Dieu: au Dieu qui réjouit ma jeunesse.

Je vous louerai sur la cithare, ô Dieu, mon Dieu : Pourquoi es-tu triste, mon âme ? et pourquoi me troubles-tu ?

Espère en Dieu, car je Le louerai encore : Lui, le salut de mon visage et mon Dieu.

### **Alma Redemptoris mater**

Mère du Rédempteur,  
Porte du Ciel toujours ouverte,  
Étoile de la mer,  
Venez au secours d'un peuple qui tombe  
Mais voudrait se relever.  
Au grand étonnement de la nature,  
Vous avez donné le jour à votre Divin Créateur,  
Et vous êtes restée Vierge après comme avant votre maternité,  
Vous appuyant sur le céleste Ave que Gabriel vous adresse,  
Ayez pitié des pécheurs.

RIC 481



Jean-Marc Aymes



Romain Bockler