



N°1

- 2008 -

Bulletin 

Atelier d'études sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles (UMR 2162)

Centre de Musique Baroque de Versailles

Sommaire

Catherine CESSAC

Le Regina caeli (H.32) conservé à Québec : un nouveau regard

Christophe CORP

Réflexions autour de la restitution des parties instrumentales de la *Messe à quatre chœurs* (H.4)

Atelier d'études sur la musique française des xvii^e et xviii^e siècles (UMR 2162)

Centre de Musique Baroque de Versailles

22, avenue de Paris

F-78000 Versailles

tél. +33 (0)1 39 20 78 10

<http://www.cmbv.fr>

Responsable de la publication : Catherine Cessac

Le *Regina cæli* (H.32) conservé à Québec : un nouveau regard ¹

En 1977, Andrée Desautels ² découvrait dans les archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de la ville de Québec au Canada un manuscrit autographe de Charpentier ³, lequel, jusqu'à ce jour, est le seul connu qui soit conservé en dehors du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Ce manuscrit renferme l'une des deux sources d'un *Regina cæli* que Wiley Hitchcock a numérotée H.32a et H.32b ⁴, l'autre (H.32) faisant partie des *Mélanges*. Depuis trente ans, personne ne s'est de nouveau penché sur ce document exceptionnel qui pose un certain nombre de questions, en particulier celle de sa présence en Nouvelle-France.

Charpentier a mis en musique au moins cinq fois le *Regina cæli*, l'une des quatre grandes antiennes à la Vierge, celle-ci étant pour le temps de Pâques ⁵ :

- « *Regina cæli* » (H.16) pour deux dessus et basse continue, *Mélanges*, tome I, cahier 2, f. 12^v, 1671 ⁶ ;
- « *Regina cæli* » (H.30) pour haute-contre, taille, basse et basse continue, *Mélanges*, tome VIII, cahier 54, f. 39^v-40, 1688-90 ? ;
- *Regina cæli, voce sola cum flauti* (H.31) pour haute-contre, deux flûtes et basse continue, *Mélanges*, tome VIII, cahier 54, f. 47-48, 1688-90 ? ;
- *Antienne a la Vierge a 2 dessus* (H.32) pour deux dessus et basse continue, *Mélanges*, tome XXIII, cahier LVIII, f. 36-36^v, 1691 ? ; c'est cette version qui se trouve aux archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec.

Antienne a la Vierge a 2 dessus, manuscrit autographe (H.32)

- *Regina cæli a quatre voix et 2 dessus de violon* (H.46) pour haute-contre, taille, basse, chœur à quatre parties, deux violons et basse continue, *Mélanges*, tome V, cahier 66, f. 40-42, 1694-96 ?.

DESCRIPTION ET COMPARAISON DES SOURCES ⁷

Le *Regina cæli* de Québec se compose de quatre feuillets d'un format in-quarto à l'italienne ⁸ provenant chacun d'un in-folio coupé en deux (l'examen des filigranes scindés en leur milieu le confirme). L'aspect des feuillets est néanmoins différent par le fait que les portées réglées à la main l'ont été soit après le découpage (f. 1 et 2), soit avant (f. 3 et 4). Cette répartition correspond à la présence de deux papiers différents, le premier comptant huit portées par feuillet et portant une des deux figures du filigrane dit « similibésuite » ⁹, le second dix portées et dont le filigrane ne se trouve nulle part ailleurs dans les manuscrits de Charpentier. Enfin, si la découpe est nette pour les trois premiers feuillets, elle est rognée pour le quatrième.

-
1. Je remercie pour leur accueil chaleureux et leur aide Sœur Claire Gagnon, responsable, et François Rousseau, conservateur aux archives du monastère des Augustines, ainsi que Paul-André Dubois, Patricia M. Ranum et Élisabeth Gallat-Morin. Je tiens en outre à remercier la direction des archives du monastère des Augustines pour son aimable autorisation de reproduction des manuscrits.
 2. Voir Andrée Desautels, « Un manuscrit autographe de M. A. Charpentier à Québec », *Recherches sur la Musique française classique*, XXI, 1983, p. 118-127.
 3. Il porte la cote T.11.C.925.
 4. Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de/ The Works of Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, p. 105-106 et p. 408. N'ayant pas eu l'accès à la source, l'auteur la divise arbitrairement en deux entités. Nous n'emploierons désormais que le numéro H.32a pour l'ensemble du manuscrit. En revanche, W. Hitchcock ne signale pas la copie anonyme que nous décrivons plus loin et que nous numérotons H.32a^{bis}.
 5. Charpentier précise même dans son *Regina cæli* (H.46) : « depuis les complies du samedi saint jusque à nones inclusivement du premier samedi d'après la Pentecôte ».
 6. La datation provient de notre ouvrage *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004.
 7. La description du manuscrit de Charpentier faite par Andrée Desautels présente quelques approximations que nous rectifions ici.
 8. Ce format est utilisé par Charpentier pour toutes ses copies en parties séparées, mais aussi pour les deux recueils de motets pour le dauphin (F-Pn Rés Vmc Ms 27 et 28) et la copie de *Jephté* de Carissimi (F-Pn Vm¹ 1477).
 9. Décrit par Patricia M. Ranum dans *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, auteur, 1994, p. 56.

***Regina cæli*, manuscrit autographe (H.32a)**

- f. [1-1^v] *Regina cæli* P^r Dessus
19, 8 cm x 26,5 cm
Filigrane : raisin.
- f. [2-2^v] *Regina cæli* S^d Dessus
19, 8 cm x 26,5 cm
Filigrane : non identifié.
- f. [3] *Regina cæli* Basse continue
21 cm x 26,1 cm
Cette partie ne portant pas de chiffres est probablement destinée à une basse d'archet.
Filigrane : moitié du dessin « similijésuite ».
On notera une rature occultante entre les mes. 54 et 55.
- f. [3^v] à l'endroit du feuillet, inscription par une main non identifiée : M^r Charpentier/ m.^{re} de musique en notre college a paris 1689.
à l'envers du feuillet, deux esquisses en partition des premières mesures du *Regina cæli* biffées de grands traits croisés.
- f. [4] *Regina cæli* orgue
21 cm x 26,1 cm
Cette partie porte des chiffres.
Filigrane : autre moitié du dessin « similijésuite ».
- f. [4^v] Troisième/ *Regina Cæli*/ a 2 dessus

***Regina cæli*, manuscrit autographe (H.32a)**

Dans le même dossier est conservé un autre manuscrit du *Regina cæli*, sur un autre papier et d'une autre main que celle de Charpentier. Il est formé de trois feuillets oblongs, sensiblement du même format que le précédent.

Copie anonyme (H.32a^{bis})

- f. [5] Orgue
f. [6-6^v] Charpentier/ 1.^{er} dessus
f. 7-7^v Par M.^r Charpentier/ 2 dessus
21 cm x 28 cm pour les trois parties. Les deux marques d'attribution à Charpentier sur les parties des deux dessus ne sont pas de la même main que la copie du motet.

***Regina cæli*, copie anonyme (H.32a^{bis})**

La première particularité du manuscrit autographe québécois tient dans sa présentation ; en effet, il s'agit du seul cas de petit motet en parties séparées de Charpentier que nous connaissons¹⁰, alors que nous en possédons un certain nombre pour des pièces profanes et sacrées à moyens et grands effectifs¹¹. Le compositeur effectuait souvent ces copies lui-même et il est probable qu'il en existait de nombreuses autres qui ont disparu.

Les deux esquisses biffées (f. [3^v]) témoignent de gestes de composition de la part de Charpentier et font partie de ses rares brouillons conservés¹². La première esquisse couvrant un système à trois parties de neuf mesures (dont seulement sept et demi sont notées pour le premier dessus et quatre pour la basse) a été abandonnée, différant en plusieurs endroits de la version définitive : mes. 1, 5, 7, 8 (1^{er} dessus), mes. 5 (2^e dessus).

***Regina cæli*, manuscrit autographe (H.32a), f. [3^v]**

10. Néanmoins, on retrouve cette pratique chez Sébastien de Brossard pour un certain nombre de ses propres petits motets (*Recueil de motets de différents auteurs*, F-Pn/ Vm¹ 1264, renfermant ses leçons des morts et d'autres pièces de Charpentier, Foggia et Zumbach), ainsi que de ses contemporains, comme par exemple le *Cæleste Convivium Del Signor Danielis* (F-Pn/ Vm¹ 1272), lequel comme son titre l'indique, contient des pièces de Danielis, au nombre de onze, mais aussi un motet de Charpentier, *Bone pastor* (H.439), dont c'est l'unique source.

11. *Assumpta est Messe* (H.11a), F-Pn Vm¹ 942 ; *Jugement de Salomon* (H.422a), F-Pn Vm¹ 1481 ; *Feste de Ruel* (H.485a), F-Pn Vm⁶ 17 ; *Les Arts florissans* (H.487a), F-Pn Vm⁶ 18.

12. Voir notre article « Copie et composition : l'enseignement des ratures », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier : la composition, la copie et l'interprétation*, éd. C. Cessac, Wavre, Mardaga, Études du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007, p. 55-67.

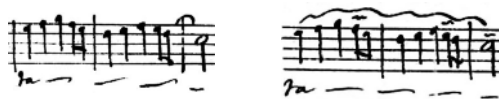
La seconde esquisse, toujours sur un système mais cette fois de dix mesures (seulement huit notées pour la basse), se révèle identique à ce qui sera la version définitive. Ces esquisses ne contiennent aucun ornement et un seul chiffre apparaît dans la seconde (un 6 sur le premier temps de la 2^e mesure). Les deux brouillons ont été néanmoins rayés d'un même trait de plume. Tout se passe comme si Charpentier, après un essai infructueux, est satisfait par le second ; ayant donc trouvé les premières mesures de son motet, il poursuit sa composition (d'un seul jet ?) sur un autre papier (perdu), reprend ensuite la feuille de ses brouillons partiellement utilisée pour coucher la partie séparée de basse. Dans un dernier temps, il recopie à partir des parties séparées son œuvre en partition dans ses papiers personnels, c'est-à-dire ce qui constitue aujourd'hui les *Mélanges* (il n'est pas interdit de supposer que cette source constitue l'étape de la composition). Quoiqu'il en soit, le laps de temps écoulé entre les esquisses et la copie au propre en parties séparées a dû être de courte durée, les papiers n'ayant probablement pas été rangés entre les deux opérations.

La copie anonyme est elle aussi en parties séparées et montre une parfaite fidélité à son modèle. On remarquera toutefois l'absence de l'indication « guay » à la mes. 41 (manquante aussi dans la partie autographe de second dessus et dans les *Mélanges*). Les parties vocales comptent un peu moins de liaisons et d'ornements notés d'une simple croix que les autographes, la partie d'orgue est un peu moins riche en chiffres et dans la partie de second dessus, l'indication de mesure à 3 a été oubliée. Dans les trois parties, la note finale est clairement une brève, valeur très fréquemment employée par Charpentier mais dont le tracé se confond souvent avec le double trait de la barre de mesure, ce qui trouble sa lecture.

La comparaison de la partition contenue dans les *Mélanges* et du manuscrit québécois montre une très grande proximité, les variantes n'affectant que les ornements (plus nombreux dans les parties séparées¹³), les chiffres (ici encore, hormis quelques exceptions, plus nombreux dans les parties séparées) et la forme des liaisons¹⁴.



a. H. 32 et H.32a, 1^{er} dessus, mes. 6-7.1



b. H. 32 et H.32a, 1^{er} dessus, mes. 20-23.1



c. H. 32 et H.32a, 1^{er} dessus, mes. 31-33.1

13. Sébastien Daucé a fait les mêmes remarques dans sa comparaison des deux sources en partition et en parties séparées des *Arts florissans* dans son édition critique aux Éditions des Abbesses, Collection « Les Arts florissants », 2005.

14. Cette dernière observation permet de relativiser l'importance conférée par les éditeurs modernes aux liaisons « à l'ancienne ».

Relevé des variantes entre H.32 (*Mélanges*) et H.32a (parties séparées autographes)

Mesures	Partie	Source	Variante	Mesures	Partie	Source	Variante
6.4	D1	32a	tremblement	42	Org	32a	chiffre #6
7.1-2	Org	32	chiffre 3 #4	43-44	D1	32a	pas de liaison
10.4	D1 et 2	32a	tremblement	52.1	Org	32a	rature
12	Org	32a	chiffre supplémentaire 5	53.2	Org	32a	chiffre 6
14.4	D2	32a	tremblement	53.3-4	Org	32a	chiffre 5
16.1	Org	32	chiffre 6	54.3-4	Bc	32a	2 croches
			5	54.3-4	Org	32a	2 croches
16.3	D1	32a	tremblement	54.3	Org	32a	chiffre 6 6
18.3	D1	32a	tremblement	54.4	Org	32a	chiffre #6 sur <i>ré</i>
20.4	D1 et 2	32a	tremblement	56.2	Org	32a	chiffre 6
20-22	D1 et 2	32a	liaison	56.3	Org	32a	chiffre #
21.4	D1 et 2	32a	tremblement	56.4	D1	32a	tremblement
22.1	D1 et 2	32a	tremblement	56.4	Org	32a	chiffre supplémentaire 5
24.1	Org	32	chiffre supplémentaire 5	57.4	Org	32a	chiffre 6
24.3	D2	32a	tremblement				<i>b</i>
26.3	D1	32a	tremblement	58.3-4	Org	32a	ratures
26.3	Org	32	chiffre supplémentaire 5	61.1	D2	32a	tremblement
28.4	D1 et 2	32a	tremblement	63.3	Org	32a	chiffre 6
29.4.3	D1 et 2	32a	tremblement	64.1	D2	32a	tremblement
30.1	D1	32a	tremblement	65.1	D2	32a	tremblement
31.4	D1 et 2	32a	tremblement	67.2	Org	32a	chiffre 6
32.4	D1 et 2	32a	tremblement				5
36.2	Org	32a	chiffre 6	67.3-4	Org	32	chiffre supplémentaire 5
			5	70.3	D2	32	tremblement
36.3	Org	32	chiffre supplémentaire 5	72.1	D1	32a	tremblement
39.2	Org	32a	chiffre 6	73.3-4	Org	32a	chiffre 6 5
			5	77.3	Org	32a	chiffre 6
39.3-4	Org	32a	chiffre 5				5
			4 3	77.3-4	Org	32	chiffre supplémentaire 5

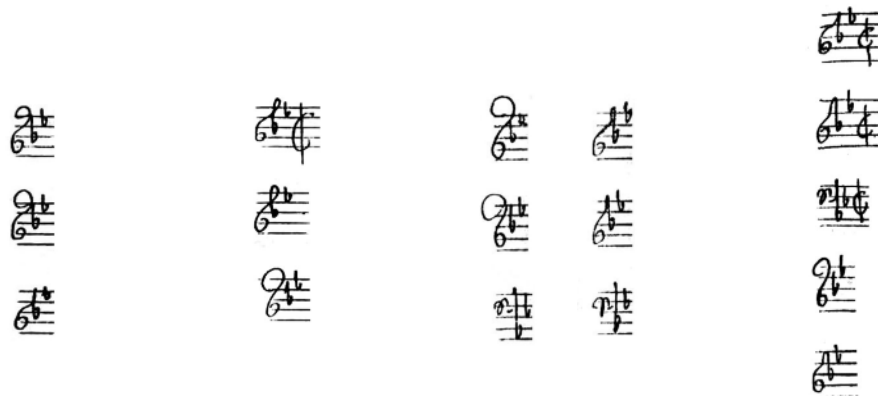
CHRONOLOGIE

Le manuscrit des Augustines porte une précieuse indication : « M^r Charpentier/ m.^{re} de musique en notre college a paris 1689 ». L'erreur d'orthographe, commune à l'époque, dans le nom du compositeur n'a rien de significatif. En revanche, la fonction et la date sont capitales. Le « college a paris » est évidemment le collège Louis-le-Grand et nous avons la confirmation que Charpentier y était bien maître de musique dès 1689. L'auteur de ces deux lignes (que nous n'avons pu identifier) était certainement un personnage proche du compositeur, puisqu'appartenant à la même institution (« notre college ») et peut-être acteur direct dans l'envoi du motet en Nouvelle-France. En tout cas, cette date est probablement celle de la mise en parties séparées que Charpentier avait établies exprès. Elle pourrait être aussi celle du départ du *Regina cæli* au Canada (voir plus loin).

Nous avons daté la copie des *Mélanges* d'environ 1691¹⁵, période où Charpentier était maître de musique des jésuites, d'une manière certaine en leur collège¹⁶. La graphie (on remarquera les deux formes de clé de sol liées ou non au *sib* de l'armure mêlées dans chacune des sources, ainsi que dans les esquisses, du manuscrit québécois est exactement la même que celle des *Mélanges*, ce qui indique une contemporanéité des deux copies, confirmée par la similitude des filigranes du papier « similijésuite ».

15. Nous nous sommes expliquée par ailleurs de la difficulté d'être plus précis pour les manuscrits de la période 1688-1698. Voir aussi Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier compositeur pour les Jésuites (1687-1698) : quelques considérations programmatiques », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, éd. C. Cessac, Sprimont, Mardaga, Études du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005, p. 245.

16. Voir notre article « Desmarest et Charpentier : deux musiciens des Jésuites à l'Opéra », *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, éd. J. Duron et Y. Ferraton, Sprimont, Mardaga, Études du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005, p. 279-300 où nous essayons d'éclairer cette chronologie.



a. H. 32a,
1^{er} dessus

b. H. 32a,
S^d dessus

c. esquisses

d. H.32, f. 36

Le titre du manuscrit québécois porte la précision de « Troisième ». Comment l'expliquer ? Plusieurs hypothèses peuvent être envisagées. Si nous revenons aux *Regina caeli* recensés plus haut, nous remarquons que c'est le seul qui a été copié dans les cahiers romains où Charpentier, selon Patricia Ranum, copiait ses compositions « extraordinaires », c'est-à-dire destinées à des commanditaires autres que les « ordinaires », à savoir en 1689 les jésuites du collège Louis-le-Grand. Dans ce contexte, le « Troisième » renverrait-il à deux autres compositions aujourd'hui perdues qui auraient été copiées dans les cahiers romains ? Autre hypothèse : en admettant que Charpentier ne différencierait pas dans ses appellations numériques les pièces de ses deux séries de cahiers, le « Troisième » pourrait trouver sa place après le H.16 et le H.30, notre chronologie pour cette période jésuite restant néanmoins incertaine. Il est également possible de comprendre le « Troisième » *Regina pour deux dessus* (c'est nous qui soulignons), auquel cas le H.32 prendrait place après le H.16 et une pièce perdue aujourd'hui. Dernière hypothèse : Charpentier aurait-il déjà envoyé en Nouvelle-France deux autres *Regina*, et même d'autres pièces ? L'absence de la mention « Troisième » dans les *Mélanges* trouverait alors pleinement son sens dans ce contexte.

L'HISTOIRE ET LA DESTINATION DU MANUSCRIT QUÉBÉCOIS

Cette dernière hypothèse selon laquelle Charpentier aurait composé son *Regina caeli* en vue d'une commande destinée à la Nouvelle-France provient du fait suivant. Les parties autographes conservées à Québec ont été pliées en quatre, de haut en bas, et ce par... Charpentier lui-même.

Regina caeli, manuscrit autographe (H.32a), f. [4^v]

En effet, le titre de l'œuvre (« Troisième/ Regina Caeli/ a 2 dessus ») est centré exactement au milieu de la seconde partie verticale de la feuille, ce qui signifie que le pliage a eu lieu avant l'inscription du titre. Cette pliure peu commune en France paraît cependant avoir été largement répandue en Nouvelle-France dans les actes notariés ou la correspondance, ainsi que nous avons pu l'observer sur place. Autrement dit, Charpentier en procédant comme il l'a fait, connaissait l'endroit où sa musique allait être envoyée et jouée. Il aurait alors reçu des instructions pour que le format de son manuscrit corresponde à celui d'autres documents en partance pour la Nouvelle-France et puisse être rangé avec commodité lors de son expédition et de son arrivée. Le pliage opéré par Charpentier ramenait la largeur du document à seulement 6,9 cm. Si le format était pratique pour le transport et le rangement, il constituait en revanche une difficulté de lecture de la musique, tout particulièrement pour les continuistes puisque la feuille devait être dépliée et tenir droite sur un pupitre ou sur une table. Contrairement au titre de la pièce noté par Charpentier, l'inscription anonyme citée plus haut (f. [3^v]) prend place dans l'espace d'une demie page, à l'envers des deux esquisses biffées. Ce feuillet où figure l'inscription a pu, à un certain moment, servir de couverture aux parties séparées.

Regina caeli, manuscrit autographe (H.32a), f. [3^v]

D'autres pièces autographes et en parties séparées peuvent être rapprochées du cas du *Regina caeli*, notamment sa sonate copiée aussi sur des feuillets de format oblong et portant une marque de pliure en deux, avec encore le titre de la main de Charpentier (*Sonate/ pour 2 flutes Allemandes,/ 2 dessus de violon, une/*

Basse de viole, une basse de violon/ a 5 cordes, un clavecin et/ un Teorbe) centré sur la partie de droite ¹⁷. Ce manuscrit se trouve au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France ¹⁸ et les papiers sont différents de ceux du manuscrit du Québec ¹⁹. Le manuscrit de la sonate fut-il aussi destiné à être envoyé à l'extérieur du lieu où Charpentier travaillait, mais en France cette fois ? Dernière différence : le matériel de la sonate ne semble pas avoir été utilisé, alors que les parties séparées du *Regina cæli* sont aujourd'hui dans un état fragile, en raison non seulement des pliures mais aussi de leur probable utilisation. Est-ce dans cette prévision que la copie anonyme a été faite ?

Cette copie, sensiblement de mêmes dimensions que l'original, a été également pliée en quatre, mais la superposition des deux manuscrits montre un décalage pour la première pliure, ce qui indique qu'elles n'ont pas été pliées d'un même geste. Comme nous n'avons pu identifier le copiste, il est impossible de savoir si elle a été envoyée de France ou effectuée en Nouvelle-France afin d'économiser l'original lors de l'exécution du motet. Par ailleurs, les deux manuscrits (autographe et non autographe) portent des traces d'épingles sur le côté gauche et un trou destiné à faire passer une ficelle dans le coin en haut à gauche. Les emplacements n'étant pas exactement les mêmes dans les deux manuscrits permettent seulement d'envisager qu'ils ont été peut-être un temps reliés ensemble ²⁰, mais certainement pas dès le début de leur existence. Enfin, nous avons observé des traces d'humidité dans la copie dont l'autographe est exempt.

Nous n'avons pu recueillir aucune information sur la date et le mode d'arrivée du ou des manuscrit(s) au musée de l'Hôtel-Dieu des Augustines. Néanmoins, nous pouvons émettre l'hypothèse que parti du collègue parisien des jésuites, l'autographe arriva chez son homologue en Nouvelle-France, c'est-à-dire le collègue des jésuites de la ville de Québec fondé en 1626. L'effectif du *Regina cæli* est néanmoins plus approprié à des religieuses, Ursulines, Hospitalières ou Augustines de l'Hôtel-Dieu, chez lesquelles est conservé aujourd'hui le manuscrit.

Parmi les hypothèses d'Andrée Desautels dans l'article cité plus haut, nous retiendrons deux pistes. D'abord, l'importante place accordée depuis 1690 (qui salua une victoire contre les Anglais) au culte de la Vierge au Québec, notamment la célébration le 3 juillet de chaque année du « Saint-Cœur de Marie avec l'office et la messe composée par saint Jean Eudes pour immortaliser la victoire dont nous sommes redevables à la Reine du ciel ²¹ ». L'auteur de l'article ajoute : « Cette dévotion comprenait des Hymnes, Antiennes, Magnificat, Te Deum. Fait à noter, on commença à chanter des *Regina cæli* à Québec au Salut du Saint-Sacrement dès 1690 ». La seconde piste passe par la personnalité de Jean-Baptiste de Saint-Vallier (1653-1727), deuxième évêque de Québec de 1687 à sa mort, lequel malgré quelques démêlés avec les jésuites, confia à ces derniers l'évangélisation des Illinois en 1690 et installa deux ans plus tard la communauté à Montréal. Par ailleurs, Saint-Vallier portait un grand intérêt à la musique, il possédait notamment dans sa bibliothèque le recueil de motets de 1703 de Bernier aux armes de la duchesse de Bourgogne ²².

Une nouvelle piste pourrait être celle du père jésuite Aubery, connu grâce aux travaux de Paul-André Dubois ²³. Né à Gisors le 10 mai 1674, Joseph Aubery entra en 1690 au noviciat des jésuites à Paris où il prononça ses premiers vœux le 6 septembre 1692. Il résida alors à la maison professe de la rue Saint-Antoine où il exerça la fonction de répétiteur auprès des élèves de la classe de rhétorique. De 1693 à 1695, il étudia la logique et la physique au collège Louis-le-Grand. Il arriva au Canada au plus tôt en 1694, au plus tard en 1695, et enseigna jusqu'en 1699 au collège jésuite de Québec. Devenu prêtre, il fut appelé pour établir une mission jésuite chez les Malécites de Medoctec sur la rivière Saint-Jean. De 1709 à sa mort en 1756, il fut missionnaire

17. Voir Gaëtan Naulleau, « François Couperin a-t-il menti deux fois ? Le témoignage de Marc-Antoine Charpentier et l'énigme de la *Sonate* (H.548) », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 175-184. Les huit parties séparées de la sonate comptent entre deux et quatre folios. On observe encore ce procédé dans les parties séparées de la *Feste de Ruel* (de deux à quatre folios) et dans celles (de quatre à six folios pour les voix) des *Arts florissans*. Dans la première œuvre, le titre a été copié par Charpentier sur la seconde moitié droite du verso d'un feuillet appartenant à la partie de « Berger ». Les marques ombrées à l'endroit de la pliure du feuillet montrent que toutes les parties ont été pliées ensemble et que cette partie-là a servi d'enveloppe à l'ensemble des autres. Dans la seconde pièce, c'est sur la partie de « guerrier/ chœur/ Mr Carlié » que le titre *Les Arts florissans/ Idyle en musique* figure, toujours sur la moitié droite du verso du dernier feuillet qui a pu servir aussi de couverture à l'ensemble des parties vocales. Les quatre parties instrumentales (de six à huit folios) ont été également pliées.

18. F-Pn Vm⁷ 4813.

19. Voir Ranum, *Vers une chronologie...*, *op.cit.*, p. 59.

20. Seul le folio 7 porte un numéro, ce qui sous-entend la succession des 6 premiers.

21. Tetu et Gagnon, Lettre épiscopale du 15 novembre 1690, Mandements des évêques, I, p. 385, dans Rapport 1953-54, *La Société canadienne d'Histoire de l'Église catholique*, p. 106, cité dans Desautels, *op. cit.*, p. 126.

22. Voir Élisabeth Gallat-Morin, Antoine Bouchard, *Témoins de la vie musicale en Nouvelle-France*, Ministère des Affaires culturelles, Archives nationales du Québec, 1981, p. 32.

des Abénaquis de la mission Saint-François de Sales sur la rivière Saint-François. Il est évidemment peu probable que, jeune novice, Aubery ait eu quelque action dans l'envoi du *Regina cæli* au Québec. Mais de par sa présence dans les trois établissements jésuites parisiens dans ces années 1690 où Charpentier exerçait, il entendit très certainement sa musique, notamment ce *Dialogus inter angelos et pastores Judæa in nativitate Domini* (H.420) dont il adaptera la *Chanson des bergers* « Pastores undique certent concertibus » sur un texte en abénaqui ²⁴.

CONCLUSION

Malgré tous les mystères qui planent toujours au-dessus du *Regina cæli* conservé à Québec, ce manuscrit constitue un document extrêmement riche d'enseignements sur l'art de Charpentier : les essais de composition, la belle copie en parties séparées. Destinée non pas à sa conservation personnelle mais à l'un de ses commanditaires et à l'exécution, cette copie est également un exemple rare de ce type de documents. Enfin, il convient de mettre l'accent sur la présence de Charpentier en Nouvelle-France, participant à l'évangélisation de ses premiers habitants autochtones, tout en permettant aux colons de célébrer leur foi, à l'aide des plus belles musiques venues du vieux continent.

Catherine CESSAC

23. Paul-André Dubois, *Chant et mission en Nouvelle-France, Espace de rencontre des cultures*, Ph. D. Université Laval de Québec, 2004.

24. Voir Paul-André Dubois, « Marc-Antoine Charpentier chez les Abénaquis ou la petite histoire d'une *Chanson des Bergers* au Nouveau-Monde », *SCHEC, Études d'histoire religieuse*, 72, 2006, p. 55-73. La copie qui nous est parvenue n'est pourtant pas d'Aubery (perdue), mais de celle de du père Claude-François Virot établie à partir de celle d'Aubery.

Réflexions autour de la restitution des parties instrumentales de la *Messe à quatre chœurs* (H.4)

La *Messe à quatre chœurs* (H.4), seul exemple subsistant, dans la musique française, d'œuvres d'une telle envergure, est conservée dans une source unique, au sein des manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier, autrement dénommés *Mélanges*¹. Catherine Cessac la date de 1672². Il n'existe pas de matériel subsistant comme pour la plupart des œuvres de Charpentier.

La source est une mise en partition se présentant comme suit :

Chœur 1
Basse continue 1
Chœur 2
Basse continue 2
Chœur 3
Basse continue 3
Chœur 4
Basse continue 4

La copie des quatre chœurs et basses continues nécessite l'utilisation des vingt portées disponibles sur la page. Il apparaît évident que la place manquait pour pouvoir noter les quatre chœurs et basses continues ainsi que les quatre orchestres.

S'il n'y a pas de parties instrumentales notées, outre la basse continue des indications d'instrumentation sont toutefois portées sur la partition, telles :

- « Tout le Kyrie aux violons »
- « Les deux orgues jouent toujours sans violons »
- « Avec violons, les quatre basses continues accompagnent toujours »
- « Avec violons jusque au Crucifixus »
- « Violons jusq'au Confiteor »
- « Les quatre bc accompagnent le confiteor »
- « Avec violons jusqu'à la fin »

Les indications les plus usitées sont « avec violons » et « sans violons ». On remarquera la présence de ces indications dans les quatre chœurs (par exemple, le début du *Credo*) ; d'autre part, dans deux passages à trois voix (haute-contre, taille et basse), Charpentier précise : « sans violons ». De toutes ces indications, nous pouvons donc supposer que Charpentier utilise quatre orchestres à quatre parties de violons.

La première question que l'on peut se poser avant d'aborder un travail de restitution des parties instrumentales est de savoir si nous disposons d'informations théoriques sur la manière d'instrumenter et d'exemples contemporains, si possible du même compositeur. En ce qui concerne les exemples théoriques, Charpentier, dans ses *Règles de composition*, ne donne aucune indication en la matière. Reste à observer les exemples d'œuvres contemporaines du compositeur utilisant des effectifs plus ou moins semblables.

La *Messe à 8 voix, 8 violons et flûtes* (H.3), datée par Catherine Cessac de 1672³, semble convenir parfaitement pour ce travail en ce sens qu'elle permet l'étude de l'accompagnement de deux chœurs par deux orchestres. On notera que dans le cas de cette partition, Charpentier a la possibilité de noter les deux orchestres et les deux chœurs sur la page.

La lecture des articles de Jean Duron⁴, concernant l'orchestre de Charpentier et l'orchestre à cordes français avant 1715, nous donne quelques premières pistes de travail. Jean Duron note que « la plupart des chœurs à cinq parties étaient doublés d'une manière fort curieuse destinée à renforcer la partie de basses-tailles des

1. F-Pn Rés Vm¹ 259 (16), cahiers XII-XIII-XIV, f. 1-35.

2. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004, p. 542.

3. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 541.

4. Jean Duron, « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier », *Revue de musicologie*, 72/1, 1986, p. 23-65 ; « L'orchestre à cordes français avant 1715. Nouveaux problèmes : les quintes de violon », *Revue de musicologie*, 70/2, 1984, p. 260-269.

chœurs en la doublant à l'octave aux hautes-contre de violon », et, plus loin: « Par ailleurs, on trouve chez Charpentier dans l'*Exaudiat pour le Roy* ce même procédé adapté à un chœur et un orchestre à quatre parties réelles ».

Le principe de départ est trouvé, nous le vérifierons rapidement à la lecture de la partition de la messe (H.3), à savoir si la règle s'applique de la première à la dernière mesure, sans que le compositeur n'y déroge. Or il n'est de règle sans exception et nous nous apercevrons très rapidement que Charpentier prend parfois des licences vis-à-vis de ce qu'il aurait pu ériger en règle.

Avant de comprendre pourquoi il s'éloigne parfois de la « règle », il faut distinguer deux types d'écriture utilisés :

- l'écriture harmonique
- l'écriture contrapuntique

Observons maintenant quelques exemples ⁵.

I. LES PASSAGES HOMORYTHMIQUES

Application de la règle

Les tailles sont doublées à l'octave supérieure par les hautes-contre de violon (Fig. 1).

Exception à la règle

Lorsque la doublure à l'octave de la partie de taille vocale provoquerait un croisement avec les dessus de violon, même si celui-ci ne dure qu'une mesure et s'il n'est provoqué que par une seule note dans la phrase musicale (voir Fig. 2, mes. 16-19 du chœur 2; à la mes. 17, seul le *ré* passerait au-dessus du dessus de violon), Charpentier revient à un *colla parte* strict. Les tailles sont doublées aux tailles de violon et les hautes-contre aux hautes-contre de violons.

Exception à l'exception de la règle

Lorsque la doublure à l'octave provoque un croisement avec le dessus de violon dans un chœur, mais que dans l'autre chœur le dessus de violon reste à la partie la plus aiguë, Charpentier ne revient pas à du *colla parte* strict (Fig. 3).

Parfois, Charpentier évite aussi le croisement de la partie de haute-contre de violon avec le dessus de violon par l'arrêt de l'octaviation dans la même voix (voir les parties de taille du chœur et de haute-contre de violon sur le mot « baptisma » (Fig. 4)).

II. LES PASSAGES CONTRAPUNTIQUES

Dans sa messe, Charpentier utilise en général la technique de l'échange avec octaviation comme dans les passages homorythmiques (Fig. 5).

Il faut noter que Charpentier conserve parfois, malgré le croisement occasionné, quelques éléments contrapuntiques. Lorsque les deux chœurs sont à l'unisson dans les passages contrapuntiques, Charpentier croise dans un des deux chœurs et utilise le *colla parte* dans l'autre, ce qui procure une plus grande homogénéité de la pâte orchestrale. Dans l'exemple suivant, le chœur 1 est doublé en *colla parte*, le chœur 2 est doublé avec octaviation. À noter qu'ici encore Charpentier conserve un mouvement contrapuntique qui provoque un croisement entre la partie de haute-contre de violon et le dessus de violon du chœur 2 aux mes. 474-476 (Fig. 6).

5. Dans tous les exemples qui suivent, les clés sont de haut en bas : *sol1, ut1, ut2, sol2, ut3, ut4, fa4*.



Fig. 1 : Messe à 8 voix, 8 violons et flûtes (H.3),
Kyrie, Chœur 1, mes. 15-18



Fig. 2 : Id., Kyrie, Chœur 2, mes. 16-18

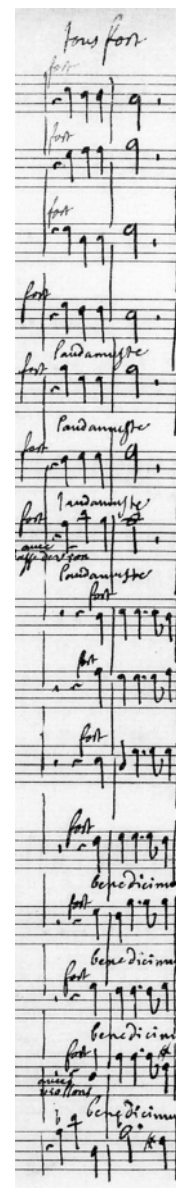


Fig. 3 : Id., Gloria,
Chœur 1, mes. 120-121



Fig. 4 : Id., Credo, Chœur 2,
haute-contre de violon, mes. 750-751



Fig. 5 : Id., Credo, Chœur 1, mes. 770-774

Fig. 6 : *Id.*, Credo, mes 468-478

Charpentier évite aussi les croisements dans les mouvements contrapuntiques par l'arrêt de l'octavation. Ici, la partie de haute-contre monte d'une octave à la mes. 468 pour ne pas se situer sous la partie de taille de violon et redescend d'une octave à la mes. 469 pour ne pas rester au-dessus du dessus de violon. À la mes. 470, la taille de violon monte d'une octave pour faire entendre le sujet de l'imitation dans la même tessiture que le dessus de violon deux mesures plus loin puis redescend pour ne pas provoquer de croisement que le contrepoint ne justifierait pas.

III. LES CADENCES

Charpentier laisse parfois le croisement haute-contre et dessus de violon dans les cadences. Dans ce cas, le mouvement sensible-tonique est entendu à la partie supérieure, c'est-à-dire à la partie de haute-contre de violon (Fig. 7).

Il arrive aussi que la partie la plus aiguë ne fasse pas entendre la tonique, mais la tierce de l'accord (voir *Credo*, chœur 2, mes. 817-821). Ce type d'accord est souvent utilisé dans la réalisation d'une basse continue dans le cas de tempéraments avec tierce pure. Il provoque non pas, comme ce serait le cas avec un tempérament égal, la perception d'une tierce au-dessus des voix accompagnées, mais plutôt, et de manière assez flagrante, plutôt celle d'un éclairage puissant de la cadence.

Probablement pour des questions d'équilibre de l'orchestre, Charpentier réécrit certaines cadences et surtout les complète lorsque l'accord ne l'est pas dans le chœur en les replaçant dans l'espace harmonique (Fig. 8). Mais il arrive au compositeur de ne pas compléter un accord incomplet dans un orchestre s'il est complet dans l'autre (voir *Gloria*, mes. 156-158).

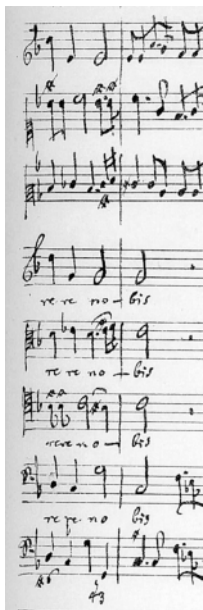


Fig. 7 : *Id.*, *Agnus Dei*, chœur 2, mes. 1098-1109



Fig. 8 : *Id.*, *Agnus Dei*, Chœur 2, mes. 1107-1109

IV. AUTRES OBSERVATIONS

Les tessitures utilisées

Dans le chœur 1 :

Instrument	Tessiture moyenne	Tessiture complète
Dessus de violon	si ₃ à fa ₄	la ₃ à la ₄
Haute-contre de violon	fa ₃ à si ₃	fa ₃ à mi ₄
Taille de violon	si ₂ à sol ₃	la ₂ à do ₄

Dans le chœur 2 :

Instrument	Tessiture moyenne	Tessiture complète
Dessus de violon	la ₃ à ré ₄	sol ₃ à fa _{#4}
Haute-contre de violon	ré ₃ à la ₃	ré ₃ à ré ₄
Taille de violon	la ₂ à fa ₃	fa ₂ à do ₄

On peut constater que, premièrement, l'orchestre du chœur 2 est légèrement plus bas que celui du chœur 1, et que Charpentier n'utilise jamais les premières cordes des instruments. Les cordes graves en boyaux de l'époque semblaient être de moins bonne qualité que les plus aiguës. D'autre part, l'utilisation des haute-contre et taille de violon dans des registres médium et aigus peut apporter une sonorité plus charnue que celle du violon à la même tessiture. Tout ceci permet une répartition homogène de l'harmonie dans le spectre sonore.

Une faute d'écriture?

À la mes. 774, l'échange des voix provoque trois quintes consécutives (Fig. 5).

En effet, on peut observer assez régulièrement que Charpentier n'est pas tellement gêné par ce que les traités appellent des fautes d'écriture. Lui-même, dans ses *Règles de composition*, précise que deux quintes de suite sont mauvaises si elles sont de la même espèce. Dans cet exemple, nous nous trouvons en présence de deux quintes justes suivies d'une quinte diminuée. Il est à remarquer qu'il s'agit du seul exemple que nous trouvons d'une telle « faute » dans les 1182 mesures de l'œuvre, mais cette faute est relativisée à la lecture des écrits théoriques contemporains, à commencer par ceux du compositeur lui-même.

Charpentier termine ses *Remarques sur les Messes à 16 parties d'Italie* en écrivant : « les intervalles défendus sont bons à 16, à huit ils sont pardonnable, à six, quatre, trois, deux et un insupportables ». Guillaume-Gabriel Nivers dans son *Traité de la composition de musique*, daté de 1667, à la page des règles du contrepoint simple. Il indique : « 5. deux 8^e ou deux 5^e de suite sont défendues ». Plus loin, dans les règles du contrepoint à quatre parties, il précise que « 9. Entre les parties supérieures, et entre chacune et la basse, on peut se dispenser de la 5^e règle du contrepoint simple, en ce que l'on peut faire quelquefois deux 5^e ou deux 8^e de suite, pourvu qu'elles soient renversées, c'est-à-dire par mouvement contraire ».

Une voix non doublée

Dans le *Domine salvum* (mes. 1151-1154), une voix n'est doublée par aucun instrument. Charpentier considère-t-il que la partie de taille du chœur est un récit qui serait accompagné par le reste des voix instrumentales et vocales? Cette proposition pourrait être renforcée par le fait que seule cette voix commence par le mot « salvum » et non par « Domine ».



Fig. 9 : *Id.*, *Domine salvum*, Chœur 2, mes. 1151-1154

CONCLUSION

Les principes qui semblent avoir guidé Charpentier dans l'instrumentation de la *Messe à 8 voix, 8 violons et flûtes* ont été appliqués dans d'autres œuvres comme le *Magnificat* (H.74) également à double chœur ou bien le motet *Dixit Dominus* (H.204) pour un simple chœur accompagné d'un orchestre à cordes avec dessus de flûtes. Cependant, le compositeur prendra beaucoup plus de libertés dans l'écriture des parties orchestrales du *Beatus vir qui timet Dominum* (H.208) ou du *Confitebor tibi Domine* (H.225) conçu plus tardivement.