

# Charpentier

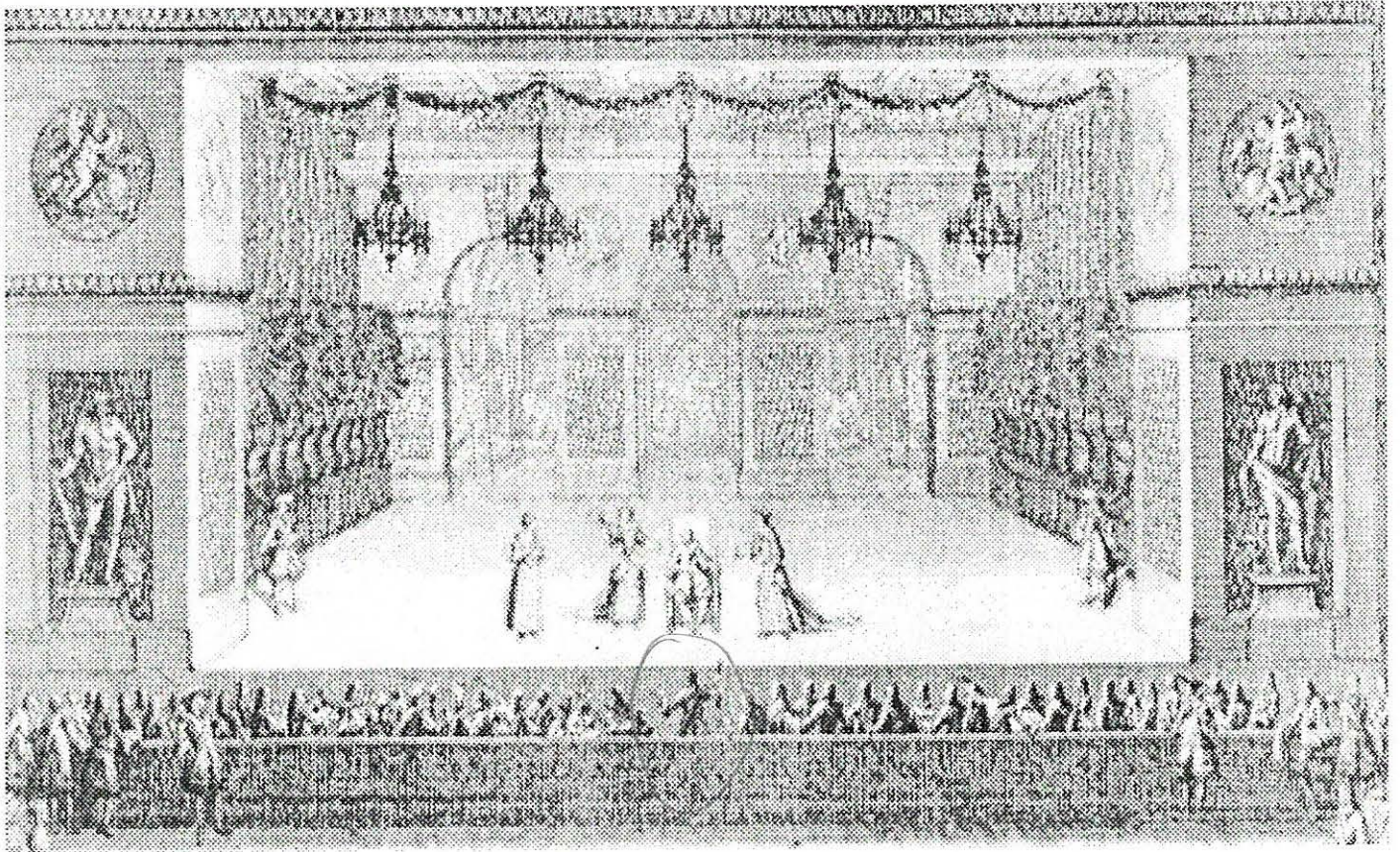
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n°3

Juillet 1990

ISSN 1141-9822



## Sommaire:

- Un portrait de Charpentier ?
- Chaconnes et passacailles de Charpentier par Raphaëlle Legrand.
- Les disques et les concerts.
- "La la la bonjour !"
- Du côté de l'édition.
- Discographie de Charpentier.

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER  
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 - 5, rue Maurice Grandcoing - 94200 IVRY s/SEINE - TÉL : (1) 49. 59. 32. 32  
TÉLEX : 261 650 - TÉLÉCOPIE : 49. 59. 32. 33

La société Marc Antoine Charpentier a changé d'adresse.

*Adressez désormais votre correspondance\* à :*

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453

5, rue Maurice Grandcoing – 94200 IVRY s/SEINE  
TÉL : (1) 49. 59. 32. 32

TÉLEX : 261 650 – TÉLÉCOPIE : 49. 59. 32. 33

*(\*) et votre cotisation... si celle-ci ne nous était pas encore parvenue...*

# UN PORTRAIT DE CHARPENTIER ?

---

---

an Il y a quelques mois, la revue *Les Génies du Classique* (n° 32) aux Editions Atlas provoqua un grand émoi en nous offrant ni plus ni moins que le portrait de Charpentier tranquillement assis et dégustant du jambon ! Face à l'impossibilité qu'ont eue jusqu'à aujourd'hui les meilleurs historiens de découvrir la moindre image du compositeur, l'affaire était de taille et demandait des éclaircissements ; ce que s'est empressé de faire notre président Jean-Jacques Allain. Après conversations téléphoniques avec les responsables de la revue, visite au musée Lambinet où se trouve le tableau, il s'est avéré qu'aucun motif sérieux n'avait permis de reconnaître Charpentier dans ce *Déjeuner de jambon* ou les *Musiciens à la table*, peinture attribuée à Levrac-Tournières. La revue dans son n° 50 a donc fait paraître un rectificatif dans lequel il était reconnu que "A ce jour, aucun portrait de Marc Antoine Charpentier ne nous est parvenu. Le personnage central de ce tableau, exposé au musée Lambinet de Versailles, serait en réalité le compositeur Michel Richard Delalande" !

Il existe pourtant un portrait de Charpentier : il se trouve dans *l'Histoire de la Musique en bandes dessinées* (Editions Van de Velde). Les auteurs, à défaut de documentation, ont fait au moins preuve d'imagination. Enfin, on peut se plaisir à penser que la gravure de Jean Le Pautre servant de couverture à notre Bulletin montre Charpentier de dos, en train de diriger. Il s'agit de la représentation du *Malade imaginaire* donnée le 21 août 1674, dans les jardins du château de Versailles.



# CHACONNES ET PASSACAILLES DE CHARPENTIER

*Danses très en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, la chaconne et la passacaille figurent en bonne place dans l'œuvre de Charpentier et révèlent une des facettes de la personnalité de leur auteur.*

*Raphaëlle Legrand, agrégée de musique, termine actuellement sa thèse sur Dardanus de Rameau.*

## 1. Chaconnes et passacailles en France au XVIII<sup>e</sup> siècle

En 1673, lorsque Marc-Antoine Charpentier écrivit sa première chaconne, celle du *Malade Imaginaire*, cette danse et sa soeur jumelle la passacaille étaient à l'honneur en France depuis plusieurs décennies.

Distinctes à l'origine, elles apparurent toutes deux vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne. La chaconne est d'abord une danse violente et lascive, importée du Nouveau Monde par les colons espagnols; interdite sur les théâtres, elle est fort appréciée par le peuple. Cervantes nous a laissé une savoureuse description d'une *chacóna* dansée par douze laquais et laveuses de vaisselle tandis qu'un muletier asturien chante au son de la guitare et des castagnettes<sup>1</sup>. La passacaille (de "passar", marcher, et de "calle", la rue) est un chant de marche accompagnant processions et cortèges par quelques mesures répétées et variées. Intégrées dans le répertoire de la guitare, la chaconne et la passacaille gagnent l'Italie où elles acquièrent ce qui fera le fondement de leur identité: une basse obstinée, bâtie sur un tétracorde descendant, qui soutient les variations mélodiques des parties supérieures. Instrumentales ou vocales elles se trouvent alors sous la plume d'un Frescobaldi ou d'un Monteverdi.

En France, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on écrit des chaconnes et des passacailles pour le luth, puis pour le clavecin. Les chaconnes de Champion de Chambonnières et de Louis Couperin utilisent très librement la basse obstinée, qui est beaucoup plus rigoureuse dans les passacailles. Les unes comme les autres sont de forme continue ou de forme rondeau. Dans ce dernier cas, l'ostinato de la basse est observé dans le refrain et souvent ignoré dans les couplets.

La chaconne, plus répandue que la passacaille, fait son apparition dans le ballet de cour dès 1625, sous la forme d'une entrée des "Chaconnistes espagnols" dans le *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain*, où sept grands personnages, dont le Roi lui-même, dansent et chantent des couplets amoureux au son de la "guiterre". La danse joyeuse des laveuses de vaisselle de Cervantes s'est donc bien assagée en France, se pliant à une chorégraphie noble et subtile. Les chaconnes des ballets de cour, et en particu-

lier celles de Lully, transposent à l'orchestre les traits de la chaconne pour clavecin: la basse obstinée peut être constante (mais alors toujours variée dans son rythme et son dessin mélodique) créant ainsi une carrure régulière scandée par une cadence parfaite toutes les quatre mesures, ou intermittente, introduisant alors des dissymétries dans la longueur des phrases et des modulations. La forme est continue ou en rondeau.

Mais Lully allait être le promoteur d'une évolution radicale de cette danse. Alors que les chaconnes de ses intermèdes ou comédies-ballets ne différaient en rien de celles des ballets de cour, il sentit la nécessité d'élargir considérablement la forme pour l'insérer dans ses tragédies lyriques. La chaconne de *Cadmus et Hermione*, son premier opéra, ne dure pas moins de 268 mesures et fait entendre, après une première partie orchestrale de forme continue où l'épaisse texture à cinq parties alterne avec des passages en trio (deux flûtes et un dessus de violon) une section vocale de forme rondeau, où le refrain obéit à la basse obstinée, tandis que les couplets s'en échappent.

Après ce coup d'essai, datant de 1673, Lully semble se désintéresser de cette forme jusqu'en 1682, lorsqu'il introduit une passacaille instrumentale dans *Persée*. Tous ses derniers opéras comporteront alors une chaconne ou une passacaille, sinon les deux, de proportions toujours plus grandioses et souvent mêlées de soli vocaux et de chœurs. Par leur structure particulière et leurs dimensions imposantes, ces deux danses tiennent une place à part dans l'opéra français. Lully, qui y fait montre de son talent de mélodiste et d'orchestrateur, crée ainsi un modèle qui sera suivi par les générations suivantes, peu à peu transformé et enrichi jusqu'aux réformes radicales de Rameau.

A ce moment de leur évolution, chaconne et passacaille sont presque confondues. La seconde est plus souvent en mode mineur, la première commence presque toujours en anacrouse sur le deuxième temps. Mais surtout la passacaille est un peu plus lente, plus "tendre" que la chaconne dont le tempo est un peu vif. Toutes deux ont la même mesure à trois temps et la même structure. Fondée sur la basse obstinée descendante de quatre mesures (curieusement observée avec beaucoup plus de rigueur, dans ces danses extrêmement longues, que dans les courtes chaconnes et passacailles des ballets de cour), leur forme est à la fois très rigide (l'ostinato implique une cadence parfaite dans la même tonalité toutes les quatre mesures, seul le mode pouvant changer) et donnant lieu globalement à une structure ouverte. Le module initial de la basse obstinée, matrice bien plus que thème, permet une infinité de possibilités dans le traitement des autres paramètres (mélodie, rythme, orchestration).



Variations de la basse dans le Rendez-Vous des Tuileries de Charpentier



Les courtes sections bâties sur cette matrice sont juxtaposées, dans une forme proliférante toute baroque qui pourrait se poursuivre à l'infini. Celle-ci est cependant souvent architecturée par la reprise de pans entiers déjà entendus, et par l'alternance de parties instrumentales et de parties vocales. Lully parvient ainsi à construire d'immenses fresques musicales dans ses divertissements: la chaconne de *Roland*, si l'on compte toutes les reprises, ne fait pas moins de 896 mesures, soit plus d'une demi-heure de musique fondée sur un unique motif de basse de quatre mesures! Malgré les variations rythmiques et mélodiques de cette basse, malgré la diversion apportée par quelques passages s'en échappant, malgré le spectacle chorégraphique brillant dont ces danses étaient le support, la répétition - toutes les quatre mesures - d'une cadence parfaite affirmant la même tonalité risque d'engendrer une monotonie insupportable. Tout l'art du compositeur consiste alors à trouver des mélodies constamment renouvelées pour les voix supérieures et à varier habilement les rythmes. Quant à l'auditeur, son écoute se fait sur deux niveaux: les points d'ancrage réguliers de la basse obstinée et en particulier la cadence parfaite qui la clot créent un espace temporel et harmonique rigide dont il ne peut s'abstraire et qui permet une appréciation fine de tous les éléments qui peuvent apporter une quelconque variété. La forme continue sans thème prégnant (sauf dans le cas des rondeaux) sans alternance entre tension et détente, où les cadences affirmatives, très rapprochées et répétées à l'infini, s'annulent entre elles, engendrent une écoute quasiment obsessionnelle.

Face à ce modèle, les chaconnes et passacailles (qu'il orthographie souvent passacailles) de Charpentier prennent un relief tout particulier. Loin de copier servilement Lully, il retravaille ces formes en les marquant de sa personnalité, les enrichit souvent, et tente des expériences qui annoncent leur évolution au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Leur situation chronologique dans l'oeuvre du compositeur est fort révélatrice. En 1673, Charpentier insère dans *Le Malade Imaginaire* une courte chaconne dans le style de celles des ballets de cour. Deux ans plus tard, il expérimente la forme par sections dans la passacaille de *Circé*. Mais c'est en 1685, donc quelques années seulement après les premières grandes chaconnes et passacailles des tragédies lyriques de Lully, qu'il se passionne pour cette forme: trois chaconnes, cette année-là, lui permettent

d'assimiler le nouveau modèle lullyste, de l'enrichir et de le faire évoluer. Il pourra ensuite, en 1688 avec *David et Jonathas*, et en 1693 avec *Médée*, manipuler avec une aisance surprenante ces danses enrichies de parties vocales qui trouvent une place de choix dans les divertissements des tragédies lyriques.

Nous avons laissé de côté dans notre analyse les chaconnes ou passacailles non dansées, purement instrumentales et de dimensions moindres, ou vocales et dont un des plus splendides exemples est le *Magnificat* à trois voix d'hommes (H 73). Dans ce cas, comme dans les airs à basse contrainte des opéras de ce temps, la basse obstinée, rigoureusement observée, ne présente pas ces variations rythmiques et mélodiques qui font des chaconnes et passacailles dansées un genre à part.

## 2. La chaconne du *Malade Imaginaire* et la passacaille de *Circé*

La chaconne du *Malade Imaginaire* (H 495 bis) date de la première version de cette comédie-ballet donnée en 1673, comme le note avec humour Charpentier, "dans sa splendeur". Elle disparaîtra des remaniements ultérieurs de l'oeuvre<sup>2</sup>. Elle se situe à la fin du premier intermède, pour la sortie des archers qui viennent de bâtonner et de rançonner l'infortuné Polichinelle.

Écrite dans le ton "gai et guerrier" de do majeur<sup>3</sup>, elle a la forme caractéristique des chaconnes insérées dans les ballets de cour ou les intermèdes avant que les tragédies en musique de Lully ne proposent un nouveau modèle. Courte, elle ne comporte que 56 mesures, ne se distinguant donc pas des autres danses de l'intermède par ses dimensions. Elle affecte par contre, au milieu des danses binaires, la forme d'un rondeau.

Le refrain, énoncé quatre fois, est constitué d'une phrase allègre de huit mesures, soutenue par une basse divisée en deux parties

distinctes: la première fait allusion de façon détournée à la basse descendante traditionnelle en l'énonçant dans son renversement, la seconde la déploie avec rigueur. Cette façon de camoufler d'abord la basse obstinée pour ne la dévoiler qu'au bout de plusieurs mesures était assez courante et se retrouve dans la plupart des chaconnes et passacailles des tragédies lyriques.

Les trois couplets de huit mesures conservent la carrure de quatre mesures installée par ce refrain et qui donnera une unité à la pièce; mais ils ne laissent paraître nulle trace d'une basse obstinée et apportent au contraire chacun un élément contrastant par leurs diverses modulations. Le premier et le dernier ont une mélodie animée par un rythme en croches, le second fait dialoguer en imitation sur de petits motifs la basse et le dessus.

Si cette petite danse, délicatement écrite, ne laisse guère présager les développements ultérieurs de la forme, la passacaille de *Circé* (H 496), qui sert d'intermède entre le second et le troisième acte de cette tragédie ornée de machines de Thomas Corneille et Donneau de Visé est beaucoup plus ambitieuse. Elle représente 88 mesures de musique écrite, mais peut en durer 168 si l'on observe la reprise indiquée après la huitième mesure.

Dans le ton "grave et dévôt" de ré mineur, elle semble suivre une forme par sections juxtaposées de quatre ou huit mesures (figurées dans le schéma suivant par des lettres) mais révèle peu à peu une structure en rondeau irrégulier où s'imbriquent deux refrains dans une forme en miroir:

A B C D E F G E' H I E' J C' (et reprise: B C D E etc.)

De plus, de subtils rappels thématiques relient différentes sections entre elles (C, E et I, F et G, etc.) donnant au flux orchestral une unité cachée, accentuée par la permanence de la carrure de quatre mesures.

Toutes les solutions sont admises à l'égard de la basse obstinée descendante. Celle-ci est énoncée de façon rigoureuse, sans variations mélodiques, dans la deuxième section (B); ailleurs elle est ornée, camouflée (il n'en subsiste plus que la cadence parfaite terminale, comme dans la section A) ou enfin totalement ignorée comme dans les sections D, H et I qui sont franchement modulantes.

Les mélodies de huit mesures de la partie supérieure sont d'un seul tenant, se divisent en deux phrases apparentées suspensives et conclusives ou répètent deux fois de suite le même dessin. Les rythmes sont constamment variés, voyageant du dessus à la basse ou envahissant les parties intermédiaires, comme dans les sections F, J ou C'. Sans surcharger la texture orchestrale, ces deux parties de haute-contre et de taille de violon (notons la différence avec la formation de Lully à cinq voix dont trois parties intermédiaires) ont un intérêt mélodique et même contrapuntique qui manque chez le Florentin.

Dès son premier essai, Charpentier manie avec subtilité la forme par sections, la mariant habilement avec la forme rondeau. Il applique avec liberté la technique de la basse obstinée, sans craindre d'y échapper et sait trouver l'ampleur du discours propre

à concurrencer, au profit de la tragédie à machines, la chaconne que Lully avait placée dans sa première tragédie en musique.

### 3. Les trois chaconnes de 1685

Après s'être détourné de ce type de danse pendant dix ans, Charpentier lui témoigne en 1685 un intérêt renouvelé, peut-être stimulé par l'audition de la passacaille de *Persée* et des chaconnes de *Phaëton* et d'*Amadis* que Lully venait de produire.

La petite chaconne placée avant le troisième acte de la tragédie de Donneau de Visé *Vénus et Adonis* (H 507) ne dure que 56 mesures, dans le ton "joyeux et très guerrier" de ré majeur. Charpentier y expérimente cependant l'établissement d'unités plus amples au sein de la forme en petites sections juxtaposées. Les cadences parfaites affirmant le ton principal, dernier vestige, avec la carrure régulière des phrases, de la basse obstinée descendante traditionnelle, n'apparaissent plus que toutes les seize mesures. De plus, si les phrases mélodiques comportent toujours quatre ou huit mesures, elles sont réunies deux à deux par une parenté thématique ou rythmique: ainsi, la basse de la dernière section rappelle le motif en croches donné dans la partie de dessus de la section précédente.

Le même souci de regroupement des petites sections au sein de structures plus larges se révèle à l'étude de la chaconne insérée dans la comédie de Baron, *Le Rendez-vous des Tuileries* (H 505), également en ré majeur. Ses 76 mesures se divisent en douze sections de quatre ou huit mesures, d'un intérêt mélodique et rythmique toujours renouvelé. Mais trois parties de dimensions sensiblement égales se dessinent dans ce flot continu dont l'unité est, ici encore, créée par la symétrie des carrures.

Les 28 premières mesures cherchent d'abord à masquer les éléments les plus caractéristiques de la chaconne: la basse obstinée n'est guère perceptible, camouflée ou ignorée et des modulations interviennent au sein d'amples phrases de huit mesures. Dans les 24 mesures suivantes, Charpentier revient à une technique plus traditionnelle: la basse obstinée, variée mélodiquement ou au contraire soulignée par des valeurs longues, interdit toute modulation; les sections de huit mesures sont divisées chacune en deux phrases identiques. Mais Charpentier compense cette soumission à la règle par l'animation rythmique de certaines sections et par un jeu d'imitations constantes entre le dessus et la basse. Les 24 dernières mesures, enfin, cherchent à diversifier le discours: les sections, presque toutes de quatre mesures, assurent un renouvellement mélodique plus rapide, la basse obstinée s'efface de nouveau devant des passages modulants, le rythme reste animé et de plus en plus varié.

Mais la pièce la plus novatrice de cette fructueuse année reste la chaconne des *Arts Florissants* (H 487). Ce divertissement allégorique célébrant la paix et l'épanouissement retrouvé de tous les arts

comporte dans sa cinquième et dernière scène une longue chaconne instrumentale et vocale de 248 mesures dans le ton "doucement joyeux" de sol majeur.

Notons en premier lieu l'originalité de l'effectif. Les passages instrumentaux sont toujours en trio, deux violons ou deux flûtes et basse, ou tous les "dessus" divisés en deux voix soutenus par la basse, sans parties intermédiaires. Cette écriture à trois voix qui en France faisait alors figure d'italianisme favorise les imitations entre les deux parties supérieures d'intérêt égal. Le "choeur des arts et des guerriers" est par contre à cinq voix (deux dessus féminins, haute-contre, taille et basse) d'où se dégagent les soli de la Musique (haut-dessus), de l'Architecture (bas-dessus) et de la Peinture (haute-contre) dont le rôle était interprété par Charpentier lui-même.

L'oeuvre se structure en cinq parties, alternativement vocales et instrumentales. La première, qui est la plus longue, est un rondeau dont le refrain est chanté par la Poésie, un trio et le choeur, sur les paroles suivantes:

Charmante Paix du Ciel à propos descendue  
Que ne devons-nous pas à tes rares bontés.

Mais d'autres éléments sont également récurrents: interludes instrumentaux ou couplets chantés par une soliste et repris par le choeur. La forme, complexe, peut se schématiser ainsi (les capitales représentent les choeurs ou tutti de l'orchestre, les minuscules les soli ou trios, les lettres soulignées les sections vocales):

a b c d a B A E C E a' E A

Nous retrouvons, traité à plus large échelle, le goût pour les rondeaux irréguliers que Charpentier avait manifesté dès la passacaille de *Circé*.

La seconde partie, orchestrale et de forme continue, est unifiée par la réapparition de petites cellules mélodiques déjà entendues et par une écriture en imitation favorisée par la disposition en trio.

La troisième partie, vocale, est elle aussi de forme continue et juxtapose les soli des allégories des arts, célébrant toutes la gloire du "Monarque des lys" sur des motifs inspirés de la première partie. Elle prépare une reprise abrégée de la section initiale:

b' A B C a' A

Remarquons au passage la virtuosité de Charpentier qui, après avoir fait entendre la mélodie de son refrain (a) en solo, l'a avoir harmonisé sous forme de trio puis de choeur à cinq voix, le transforme ici (a') en solo de haute-contre servant de basse à un duo de flûtes.

Enfin une dernière partie instrumentale, de forme continue elle aussi, conclut par des mélodies toujours plus variées et animées rythmiquement que les deux parties supérieures s'échangent dans un élégant contrepoint.

Dans le traitement de la traditionnelle basse obstinée descendante, Charpentier semble se jouer de l'auditeur: il la donne en effet pour introduction à cette vaste fresque sous la forme de quatre mesures énoncées par la basse seule, puis semble l'oublier presque totalement, modulant avec liberté et ne conservant plus que la carrure régulière de quatre mesures. Ce n'est que dans la dernière partie instrumentale qu'il daigne y revenir, la citant même un instant en valeurs longues, référence ironique à une règle qu'il a fait disparaître avec tant d'art.

#### 4. Chaconnes et passacailles des tragédies lyriques: *David et Jonathas* et *Médée*

Fort de cette liberté acquise, Charpentier, dans ses tragédies en musique, pourra déployer magistralement de grands ensembles vocaux et instrumentaux, sans plus s'inquiéter d'une référence à la basse obstinée ni s'interdire les modulations. L'esprit de ces danses sera cependant maintenu grâce à la permanence de la mesure à trois temps, à la symétrie des carrures et à l'enchaînement continu des phrases dû à leurs départs en anacrouse sur le deuxième temps.

La chaconne de *David et Jonathas* (H 490), chantée par les deux héros et leur suite, se trouve dans la scène 3 de l'acte II. Malgré son ton "gai et guerrier" de do majeur, elle célèbre, comme celle des *Arts Florissants*, la paix et ses plaisirs dans un vaste développement de 297 mesures.

La première partie est bâtie à partir de la mélodie chantée d'abord par Jonathas:

Jonathas

Goutons, goutons les charmes D'une aimable paix.

Nourrissant les interludes instrumentaux, les duos ou trios vocaux, servant de basse (chantée par un suivant de David) à un duo de violons, clamé par le chœur ou repris par l'orchestre, ce motif n'est oublié que dans la section centrale contrastante, dévolue à un solo de basse ("Tout finit dans la vie").

La deuxième partie, toujours vocale, affecte une forme plus complexe de rondeau irrégulier, mêlant solos, ensembles, chœurs, interludes en trio (avec deux flûtes ou deux violons) ou orchestraux. Le motif central ("Venez tous avec nous"), fort propre aux imitations, finit par être développé dans un chœur contrapuntique de 17 mesures faisant éclater toute symétrie de carrure.

La dernière partie instrumentale sert d'intermède et débute par une cellule que s'échangent les dessus et les basses et qui n'est pas sans rapports avec le refrain de la première partie. Charpentier rompt ici le flux orchestral par des sections en trio, unifie son développement par des retours transposés de certaines sections et l'oriente par une animation rythmique de plus en plus marquée.

Dans *Médée* enfin (H 491), au sein du long divertissement qu'Oronte offre à Créuse au deuxième acte et qui célèbre l'Amour sous l'égide du petit dieu, Charpentier fait suivre une chaconne de 198 mesures dans le ton "joyeux et champêtre" de la majeur, chantée en italien, par une passacaille de 206 mesures en un "tendre et plaintif" la mineur, chantée en français, l'opposition des deux nations renouvelant l'intérêt musical.

La première partie - instrumentale - de la chaconne, est un peu plus sage que celle de *David et Jonathas*. Charpentier s'adapte à l'écriture à cinq parties en vigueur à l'Académie Royale de Musique et l'aère au moyen de sections modulantes en trio. Ailleurs, fidèle à la tonalité principale et à la scansion du discours par des cadences parfaites toutes les quatre mesures, il va jusqu'à citer une fois la basse descendante dans toute sa rigueur (mesures 34 à 41).

Dans la partie vocale qui fait suite, une soliste chante l'amour à l'italienne avec une mélodie ornée de longues vocalises, dialoguant avec un trio de flûtes à bec puis relayée par le chœur. S'échappant de la structure un peu rigide qu'il avait installée dans la première partie, Charpentier casse la symétrie des carrures.

La passacaille immédiatement enchaînée commence également par une section instrumentale de forme continue, respectant les carrures et donnant, au détour d'un trio de violons, la basse descendante en valeurs longues. La partie vocale centrale oppose aux italianismes de la chaconne une formation toute française confrontant le petit chœur en trio au grand chœur à cinq voix dans une forme rondeau. La passacaille se termine par une nouvelle section instrumentale, plus animée et concluant en majeur.

Dans ses tragédies en musique, les chaconnes et passacailles de Charpentier apparaissent comme essentiellement vocales, les solos et les chœurs organisés en rondeaux étant régulièrement interrompus par des sections instrumentales de forme continue de moindre longueur. Ces danses tendent donc à devenir un moyen de structurer des scènes entières dans les divertissements, faisant alterner splendeur vocale et prouesses chorégraphiques au sein d'une mesure et d'un tempo constants.

## 5. Charpentier face à Lully dans ses chaconnes et passacailles

Le parallèle entre les deux compositeurs rivaux, s'il n'est pas nouveau, n'est guère évitable ici encore. Lully avait établi dans ses tragédies lyriques un modèle universellement admiré. Charpentier se mesure à lui sur son propre terrain, mais avec la force de sa personnalité propre.

Chez Charpentier, les chaconnes et passacailles sont le lieu d'une expérimentation de la grande forme instrumentale; le compositeur cherche à structurer ces longues juxtapositions de phrases toujours nouvelles tout en délaissant l'artifice de la basse obstinée. Chaque oeuvre apporte une solution nouvelle à ce problème formel: regroupement des sections en unités plus larges, organisation de rondeaux irréguliers et complexes, alternance de sections vocales et instrumentales. Notons que les modulations n'ont pas ici l'effet structurateur qu'elles créeront à l'époque classique: elles sont au contraire un facteur de variété. L'élément unificateur réside plutôt dans la symétrie des carrures. Charpentier préfigure ici les recherches des générations suivantes qui culmineront dans les chaconnes de Rameau.

Mais si Charpentier évolue dans ses recherches formelles, son écriture change peu. Nourrie de contrepoint, elle joue sur les imitations entre les voix, allant jusqu'à fragmenter les phrases en petits motifs répétés en marche. On peut suivre l'utilisation de telles cellules depuis la petite chaconne du *Malade Imaginaire* jusqu'aux grands développements de *David et Jonathas* ou *Médée*.

### Le Malade Imaginaire

Musical notation for "Le Malade Imaginaire". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. There are some handwritten annotations above the bass staff, including "ab" and "be". The word "etc." is written to the right of the notation.

### David et Jonathas

Musical notation for "David et Jonathas". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. There are some handwritten annotations above the bass staff, including "ab" and "be".



Ce souci du détail, cette réflexion sur la structure sont absents chez Lully. Le Florentin, grâce à un jaillissement mélodique continu, une constante variété rythmique, le jeu des oppositions entre les timbres, opère le tour de force de bâtir de grands ensembles sur une basse minimale qu'il répète obstinément. Il lui faut varier à tout prix un discours uniforme. Charpentier au contraire, se détournant peu à peu de la technique de la basse contrainte, en vient à devoir unifier un long développement menacé d'éparpillement. Tous deux se confrontent au problème de la grande forme orchestrale, qui sera celui du XVIIIe siècle.

Raphaëlle Legrand

<sup>1</sup> Miguel de CERVANTES, *L'illustre laveur de vaisselle*, *Nouvelles Exemplaires*, 1613, Paris, Gallimard, Pléiade, 1969, pp. 1361-1363.

<sup>2</sup> La partition de cette chaconne, dont les parties intermédiaires sont laissées en blanc, se trouve à la bibliothèque de la Comédie-Française. Une copie nous en a été aimablement fournie par Catherine Cessac, que nous remercions.

<sup>3</sup> Cf. les *Règles de composition par Monsieur Charpentier* (in Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, pp.456-457), auxquelles nous emprunterons toutes nos définitions des "énergies des modes" (couleurs affectives propres à chacune des tonalités, en liaison avec le tempérament en usage à l'époque).

"Chaconne du rendez-vous des Tuileries"  
Manuscrit autographe, *Mélanges*, tome XXI, fol. 86

# DISQUES

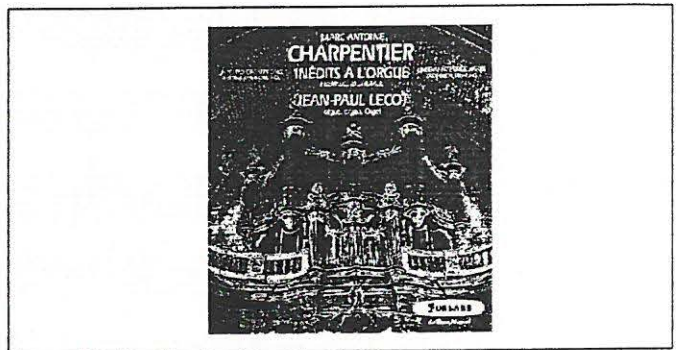
Heureuse initiative qu'a eue Jean-Paul Lécot de consacrer un enregistrement à Charpentier, à la tribune de l'orgue J.-B. Micot de la Cathédrale Saint Pons de Thomières dans l'Hérault, avec des oeuvres ou des extraits réassemblés en un ensemble cohérent: *Préludes du sixième ton, Suite du premier ton...* Jean-Paul Lécot s'exprime d'ailleurs très clairement dans le texte d'accompagnement du disque sur les motivations et les justifications de ces transcriptions pour l'orgue. Le résultat est inattendu, mais absolument convaincant. La musique de Charpentier sonne aussi bien à l'orgue que si elle avait primitivement composée pour cet instrument. Un enregistrement qui, nous l'espérons, trouvera beaucoup d'adeptes.

Enfin!... Enfin *le Malade imaginaire* "dans sa splendeur" nous a été offert au disque au début de l'année. Sachons cependant que l'enregistrement était prêt depuis juillet 1988, mais que pour des raisons de distribution, il n'a pu être disponible qu'un an et demi après. Jusque-là, on croyait que seul Lully régnait dans le domaine de la comédie-ballet. Et bien non. Il a eu un successeur qui, dès son premier véritable essai, a accompli des prodiges. D'ailleurs, jamais une comédie-ballet n'avait contenu autant de musique, et dans tous les registres: grand prologue digne des futurs opéras de Lully, farce, galanterie exotique, divertissement parodique. Marc Minkowski a su trouver pour chaque partie musicale, le climat qui convenait, et la musique de Charpentier s'en trouve exhaussée. L'orchestre des Musiciens du Louvre est somptueux et coloré, enrichi de percussions (depuis les timbales du prologue jusqu'aux mortiers d'apothicaires du troisième intermède). Le chœur du premier intermède ("Ah! quelle douce nouvelle") est magnifique et le premier intermède très efficace sur le plan comique. Seule réserve pour ce disque pourtant très réussi par ailleurs: le troisième intermède où en voulant en faire beaucoup, les musiciens comédiens en font trop ou mal à propos, avec de plus, un manque de clarté dans la prononciation du texte - capital; ce qui passerait à la scène est sans doute moins évident au disque.

Le Knabenchor de Hanovre sous la direction de Heinz Hennig vient de graver deux messes de Charpentier: la *Messe pour le Samedi de Pâques* H.8 enregistrée en février 1988, et la *Messe des morts* H.7, en avril 1989. La *Messe pour le Samedi de Pâques* n'est certes pas la messe la plus significative de Charpentier, mais elle n'en reste pas moins intéressante par la qualité de son écriture polyphonique. C'est Ton Koopman qui tient la partie d'orgue avec des extraits des messes d'orgue de Couperin qui remplacent les nombreuses interventions improvisées (?) indiquées par le compositeur. La *Messe des morts* avait fait l'objet il y a plus de dix ans d'un enregistrement de Louis Devos - le tout premier d'ailleurs du chef belge qui avait alors reçu le Grand prix du disque de Montreux. La gravure du Knabenchor de Hanovre est certes belle - les voix des solistes et du chœur sont justes et agréables -, mais manque d'expression; qualité particulièrement déficiente dans cette *Messe des morts* que Devos avait, lui, su dramatiser comme il convenait de le faire.

Pour en finir - pour l'instant - avec *le Malade imaginaire* (cf. le compte-rendu du spectacle plus loin), rappelons que les anciens enregistrements de Louis Martini et de Roland Douatte sont reparus en CD. Le premier sous forme d'extraits dans la série Les Génies du Classique dont nous avons déjà parlé à propos du portrait de Charpentier. Le second intégralement (comédie et musique) sous une double référence: la pièce est disponible, soit seule, soit dans un coffret réunissant neuf autres oeuvres de Molière. Dans cette version, on remarquera la prestation de Michel Galabru (Argan) et des Frères Jacques dans une "Cérémonie des médecins" hilarante.

- *Inédits à l'orgue*, Jean-Paul Lécot, Forlane, UCD 16611.



- *Messe pour le Samedi de Pâques* H.8, *Messe des Morts* H.7, Knabenchor Hannover, Heinz Hennig, Ton Koopman (orgue), Calig-Verlag, Cal 50 874.

- *Le Malade imaginaire* H.495, Orchestre de Chambre des concerts de Paris, Chorale des Jeunesses musicales de France, Louis Martini, Les Génies du Classique CLA-CD 132, et M. Galabru, M. Cassan, S. Daumier, M. Pacome, R. Vattier, J.-C. Pascal, L. Baroux, G. Bedos, S. Margolle, J. Deschamps, D. Benoit, J. Muller, H. Virlogeux, Les Frères Jacques, Orchestre du Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte, Hachette Auvadis, H 7963 et H 7972 (coffret).

- *Le Malade imaginaire* H.495, I. Poulenard, J. Feldman, G. Laurens, G. Ragon, M. Verschaeve, B. Delétré, J.-L. Bindi, J.P. Fouchécourt, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski, Musifrance 245 002-2.



# CONCERTS

La période de Noël suscite chaque année des événements musicaux en liaison avec le temps liturgique. Le répertoire de Marc-Antoine Charpentier consacré à la Nativité est suffisamment fourni pour qu'on y trouve matière à de superbes manifestations.

Le 16 décembre 1989, un concert sous l'égide du Centre de musique baroque de Versailles était donné par les Arts Florissants à la Chapelle Royale de Versailles. La première partie regroupait les *Antiennes "O" de l'Avent* H.36 à 43, accompagnées des *Noëls instrumentaux* H.534; en seconde partie, nous avons pu entendre la *Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ* H.483. Programme réjouissant qui nous laissait présager une soirée de rêve. Nous fûmes un peu déçus. Si la grâce ne tarda pas à poindre dans les Antiennes "O", elle ne reparut point dans la Pastorale, oeuvre pourtant profonde et chargée d'émotion. Sur le plan technique, aucun reproche ne peut être fait aux interprètes. Il manquait seulement ce "un peu plus" qui fait basculer un concert ordinaire dans une soirée extraordinaire.

Quelques jours auparavant, nous avons pu assister à une représentation scénique de cette même pastorale par les étudiants de l'Ecole Centrale à Châtenay-Malabry qui avaient déjà mis à leur programme *Didon et Enée* en 1988, et *Actéon* en 1987. Ces jeunes amateurs renouaient ainsi avec les usages en pratique au XVIIe siècle, puisqu'à cette époque il était de coutume que les collègues ou les institutions éducatives créent des pièces; ainsi, les fêtes scolaires du collège des Jésuites qui représentaient entre autres le *David et Jonathas* de Charpentier. Naturellement, il fallait se montrer très tolérant avec les qualités vocales et dramatiques des participants. En revanche, la mise en scène pouvait rivaliser avec une réalisation professionnelle et méritait d'être amplement applaudie. L'idée en était tout à fait ingénieuse. La scène se passait dans un intérieur bourgeois du XVIIe siècle, où une famille était réunie pour célébrer Noël en re-jouant les événements narrés dans la Pastorale; pour une soirée, les enfants étaient Joseph et Marie, le père et la mère, un berger et une bergère, le fils un ange, jusqu'aux domestiques qui avaient eux aussi leur rôle. On ne pouvait qu'être pris au jeu, qu'être émus devant cette approche toute en sensibilité, d'une tendresse et d'une intimité communicative.

16 mars 1990: Paris, salle du Châtelet, à l'affiche *Le Malade imaginaire* de Molière ET de Charpentier. Toute l'équipe d'Atys (William Christie, Jean-Marie Villégier, Francine Lancelot...) s'était réunie pour cette grande première puisque depuis le XVIIe siècle, le *Malade imaginaire* n'avait été représenté, qu'amputé d'une partie, ou le plus souvent encore, de la totalité de sa musique. Quatre heures d'un spectacle fastueux où tout, du chant à la comédie, de la danse à la pantomime, était réuni.

Après l'ouverture, le rideau s'ouvre sur un décor unique, à l'impressionnante et superbe perspective, dans lequel évolueront

tour à tour les comédiens, les chanteurs et les danseurs. Durant la comédie, le fauteuil d'Argan en constitue le coeur, alors que, dans les intermèdes, les danses et les pantomimes s'approprièrent tout l'espace. Si les lustres présents lors du prologue et du dernier intermède orientent la signification de ce décor vers un espace de fête, celui-là reste la plus grande partie de la pièce un lieu abstrait laissant au texte et au chant la prime part.

La comédie est connue de tous. Elle était servie ici avec conviction par les acteurs dont Jean Dautremay dans le rôle d'Argan. Certains rôles étaient tenus par des chanteurs - ce qui, pour les personnages d'Angélique et de Cléante, allait de soi. Mais on découvrait avec bonheur la musique de Charpentier que William Christie dirigea avec l'art tout en nuances qu'on lui connaît. Certains auront été frappés par le manque apparent d'unité entre la comédie et certains intermèdes; celui-ci ne doit cependant pas être perçu comme une déféction. Ici, réalité et rêve se côtoient, à l'image même de la pièce où le comique et le tragique mêlés expriment le combat pathétique et perdu de l'homme, de Molière contre la mort, contre sa propre mort, au plus intime de lui-même et de nous-mêmes. Devant cette terrifiante certitude, comment ne pas admettre que la vie n'a de sens que conçue comme songe, et que le seul remède contre la mort, c'est le rêve. A cet égard, le second intermède des "Egyptiens vêtus en Mores" nous a paru le plus réussi de tous. Béralde veut distraire son frère Argan; pour cela, il fait venir des comédiens. Chants et danses viennent plonger Argan dans une douce rêverie dans laquelle le malheureux semble trouver enfin la sérénité. La mise en scène (Argan s'endormant au milieu des évolutions des comédiens), la chorégraphie (pas feutrés des formes déguisées), et la direction musicale toute en tendresse conféraient à cet intermède une dimension onirique véritablement envoûtante.

Dans le prologue, la louange au roi et les splendeurs qui l'accompagnent, laissèrent en arrière-plan l'intrigue - l'amour des bergers, le concours de chant. La ronde dansée autour de Tircis et de Dorilas durant leur air était, en revanche, très judicieuse et esthétiquement très réussie. Le premier intermède était admirablement servi par le Polichinelle d'Alain Trétout. En revanche, il n'était peut-être pas utile de mêler les deux versions de Charpentier, surtout selon la succession incohérente dans laquelle elles nous furent présentées. Dans la cérémonie des médecins, le metteur en scène a confié le rôle du "Praeses" au chef d'orchestre. Ainsi l'union de la musique et de la comédie se trouvait-elle enfin consommée. Les musiciens changèrent même leur costume de cour pour revêtir la tenue de médecin. Au milieu des "Bene" et des "Vivat" saluant le discours d'Argan, les comédiens et les musiciens donnèrent libre cours à leur fantaisie.

Cette représentation du *Malade imaginaire* marque une date dans la redécouverte d'un répertoire jusque-là ignoré du théâtre. Espérons qu'elle incitera d'autres projets dans ce domaine.

## La la la bonjour !

---

---

"Vous connaissez l'anecdote publiée par Stravinsky: Varèse lui aurait dit de ses professeurs, et en particulier de Vincent d'Indy, «Ce n'étaient pas seulement des cons, c'étaient les généraux des cons. Ils croyaient que c'était Marc-Antoine Charpentier qui avait composé «Louise». Varèse a prétendu qu'il n'avait jamais dit cela. Stravinsky était bien capable de l'avoir inventé, lui qui n'avait jamais montré d'intérêt pour Varèse [...]"  
*Communication de Slonimsky, Varèse, 20 ans après, Revue Musicale, nos 383-384-385, décembre 1985.*

Qui sait encore aujourd'hui que l'auteur de *Ionisation* avait une estime toute particulière pour *la Peste de Milan* de Marc Antoine Charpentier ?

## Du côté de l'édition...

---

---

Faire connaître et reconnaître l'oeuvre de Marc Antoine Charpentier est notre objet premier, bien engagé au demeurant ; il doit s'assortir maintenant, nous semble-t-il, d'une action élargie à l'occasion à d'autres aspects du patrimoine français du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'aux côtés du Centre de musique baroque de Versailles, nous avons décidé d'aider à la publication du Catalogue raisonné de l'oeuvre de Michel Richard de Lalande. Le Centre dédie ses "Journées" des 13, 14 et 15 septembre prochain à cet éminent musicien, cadet par l'âge de Charpentier, dont l'oeuvre mérite tout autant d'être exhumée et célébrée. C'est le spécialiste de M. R. de Lalande, M. Lionel Sawkins, musicologue d'origine australienne vivant en Angleterre, qui réalise ce Catalogue, indispensable point de départ de toute action de fond sur l'oeuvre. Des deux tomes prévus les éditions Minkoff sortiront le premier relatif à la musique sacrée l'année prochaine ; le deuxième tome traitant des oeuvres profanes est programmé pour 1992.

C'est le même éditeur qui a courageusement entrepris la publication du fac-similé des "Mélanges" autographes de Marc Antoine Charpentier dont le premier volume est attendu dans le courant de l'année.

P.-M. Giral

Une *Discographie* complète de l'oeuvre de Charpentier avec introduction, interprètes, références CD, LP et cassette, index alphabétique des oeuvres, sera disponible, à partir du 1<sup>er</sup> octobre 1990. Elle pourra vous être envoyée contre la somme de 120 F + frais de port.

*Charpentier*

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier.

Responsable de la publication: Jean-Jacques Allain.

Rédaction: Catherine Cessac.

Composition : Juan Pirlot de Corbion.