

Charpentier

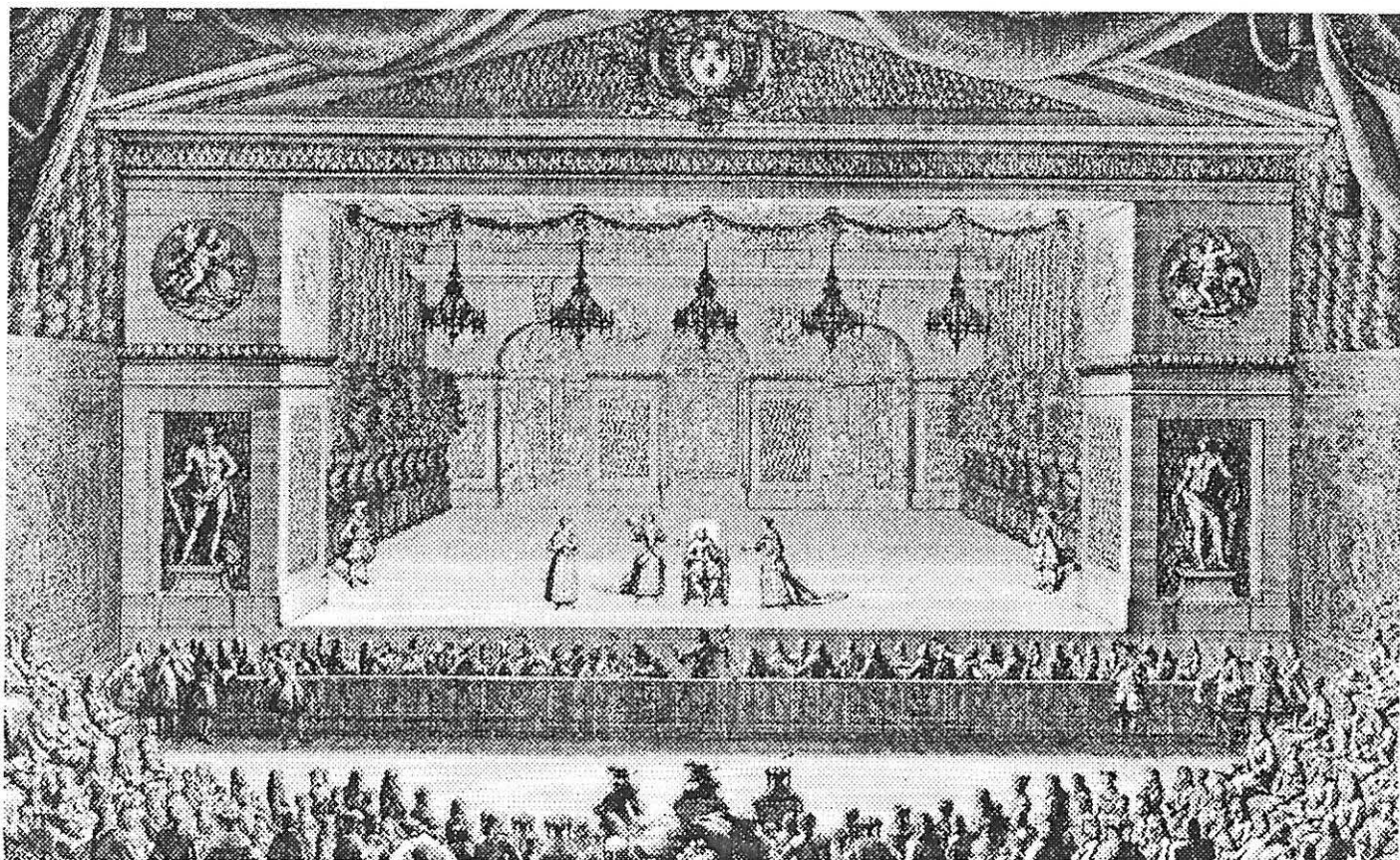
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n°8

Janvier 1993

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- *L'Epitaphium Carpentarii*. Etude littéraire, par Françoise Waquet.
- Disques
- Edition
- *Médée* à l'Opéra-Comique

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 – 5, rue Maurice Grandcoing – 94200 IVRY s/SEINE – TÉL : (1) 49. 59. 32. 00.
TÉLEX : 261 650 – TÉLÉCOPIE : 49. 59. 32. 33.

L'*Epitaphium Carpentarii*.

Une analyse littéraire.

L'*Epitaphium Carpentarii* n'a guère suscité d'études. L'écriture "claire et simple" de cette composition a probablement moins attiré les musicologues que des pièces autrement complexes au sein d'une production de surcroît monumentale. L'attention que l'on a réservée à cette oeuvre s'est focalisée sur le texte, ce qui ne saurait étonner alors que l'on ne possède guère de témoignages sur Charpentier. Le compositeur s'est ici mis en scène et, feignant de revenir sur terre, il confie à des passants de menues informations sur sa vie et sa carrière, autant d'indications précieuses qui ont été passées au crible. La priorité ainsi accordée à la quête biographique a conduit à négliger d'autres éléments du texte et donc à en réduire sa portée (1). De surcroît, l'*Epitaphium* ne se livre pas aisément à l'analyse, tant il s'accompagne d'inconnues. On ignore la date de sa composition, même si le genre de cette pièce - une épitaphe - amènerait à penser à une oeuvre plutôt tardive. En second lieu, rien ne nous assure que Charpentier soit l'auteur du texte dont il a composé la musique : celui-ci, il est vrai, perdrait tout son sens si l'on ne supposait que l'artiste a tenu lui-même la plume ou bien qu'il était fort proche de celui qui la tenait. Enfin, les prénoms d'*Ignatius* et de *Marcellus* que portent les deux *viatores*, constituent de véritables énigmes : ils ne renvoient point, semble-t-il, à des familiers de Charpentier ou à des héros de ses oeuvres ; ils ne correspondent point à des appellations traditionnellement réservées à ce type de personnages ; on peut, pourtant, penser qu'ils n'ont pas été choisis au hasard (2).

*
* *

Composition volontiers caractérisée par son originalité, l'*Epitaphium Carpentarii* n'en appartient pas moins, comme son titre l'indique, à un genre littéraire consacré par la tradition, l'épitaphe. Dès l'Antiquité grecque, on composa de telles pièces qui n'étaient point destinées à être gravées sur un tombeau. Très tôt fixé, ce genre connut une fortune considérable et, pour s'en tenir à la France du XVI^e siècle, il fut illustré par les plus grands talents, un Dorat, un Ronsard et, plus tard, un Brantôme. Dans le même temps, la poésie funéraire avait donné naissance à un genre voisin, le tombeau, qui, lui aussi, connut à la Renaissance une splendide floraison. Au XVII^e siècle, la composition de nombreuses épitaphes, littéraires ou non, s'accompagna de la publication d'anthologies, les *Epitaphia* de François Sweerts (1623), l'*Hortus epitaphiorum* du Père Guillebaud (1647-1648 ; 2^e édition : 1666), le *Thesaurus epitaphiorum* du Père Labbe (1666), autant d'ouvrages qui, réunissant les plus belles pièces ou en inventant de fort originales, proposaient des modèles à imiter et des exemples à méditer (3).

Alors que le genre demeurait fort vivant, les milieux que Charpentier fréquentait ne pouvaient que le familiariser davantage avec de tels écrits. Ceux-ci ne devaient point être ignorés du cercle savant que Mademoiselle de Guise réunissait autour d'elle ; de surcroît, parmi ses familiers, se trouvait Roger de Gaignières qui faisait alors relever à Paris et en province tout ce qui se trouvait de monuments funéraires et d'épitaphes (4). La mort de Molière avec qui Charpentier avait un temps collaboré, fut saluée par de très nombreuses épitaphes. Selon Grimarest, l'auteur de la *Vie de Molière* : "Il ne fut pas mort que les épitaphes furent répandues par tout Paris. Il n'y avait pas un poète qui n'en eût fait. . .". Dassoucy composa même un poème intitulé l'*Ombre de Molière* qui était suivi d'une épitaphe en l'honneur du défunt (5).

Enfin, les Jésuites que Charpentier servit après avoir été leur disciple (6), avaient grandement illustré le genre de l'épithaphe. Dans leurs rhétoriques, ils fournissaient des règles et des modèles ; dans leurs collèges, ils exerçaient leurs élèves à la composition de telles pièces ; dans les églises, lors des cérémonies funèbres, ils produisaient des inscriptions commémoratives du défunt (7). De surcroît, l'un des Pères de la Compagnie, Philippe Labbe, que son immense oeuvre érudite recommandait dans la République des Lettres, avait publié en 1666, le *Thesaurus epitaphiorum*, la plus importante anthologie en la matière. Dans ce gros in-quarto, plusieurs centaines d'épithaphe latines avaient été rassemblées et distribuées en douze classes suivant notamment leur date, leur sujet, leur forme littéraire ; dans le cadre de cet article, deux de ces divisions méritent d'être précisément énoncées : la quatrième classe contenait les épithaphe *dialogica, viatore aliisve cum umbra seu defuncto aut ipsomet nonnunquam poeta per brevem dialogum colloquentibus*, la onzième les pièces qui avaient été composées non, comme le plus souvent, en vers, mais *soluta oratione*.

L'*Epitaphium Carpentarii* se rattache à la tradition que nous venons d'évoquer et il emprunte bien de ses aspects à ce genre littéraire hautement réglé. Dès l'Antiquité, on trouve des exemples d'épithaphe personnelles et au XVIIe siècle, le Père Rapin, Scarron, Quinault ou La Fontaine, pour ne citer que quelques-uns des noms les plus célèbres, composèrent de telles pièces à leur propre intention (8). La forme dialoguée n'était pas, non plus, inconnue. Le Père Labbe avait recueilli des exemples, parfois fort anciens, de telles compositions qui, parmi d'autres situations classiques, mettaient en scène l'ombre du défunt et des passants. Le savant jésuite citait même une pièce où le défunt rassurait le voyageur effrayé par cette apparition étrange : *Salve viator, et noli terri. . .* (9). *Amici viatores, nolite timere, s'écrie l'Umbra Carpentarii* à l'adresse d'Ignatius et de Marcellus, terrorisés par l'ombre qui se dresse devant eux. Bien d'autres situations conventionnelles se retrouvent dans l'*Epitaphium Carpentarii*. Le dialogue s'achève souvent dans les épithaphe sur des conseils que le défunt, fort de son expérience, donne à ceux qui vivent encore dans ce bas monde : il les engage à se préparer à la mort qui peut ravir l'homme à tout moment, à faire pénitence sur cette terre afin d'accéder un jour à la félicité du monde céleste (10).

L'avant-dernière réplique de l'*Epitaphium* est le lieu de cette exhortation, une des parties imposées par le genre de l'épithaphe.

Celui-ci prescrivait encore à l'auteur de faire l'éloge du défunt, dans un récit à caractère biographique qui mettait en oeuvre les éléments suivants : les biens extérieurs, les biens du corps, les biens de l'âme (11). L'*Epitaphium Carpentarii* ne traite que des premiers : l'*Umbra Carpentarii* évoque ses origines modestes - *ego nihil nascens intuli in hunc mundum* -, sa profession - *musicus eram* - et la carrière qui fut la sienne. Ici, et la renommée et la gloire étaient l'un des lieux obligés de l'épithaphe, les informations sont moins fragmentaires : Charpentier rappelle qu'il ne fut point ignoré du public - *notus eram saeculo* -, mais qu'il ne fut point récompensé à la mesure des efforts qu'il déploya - *musica mihi parvus honos, sed magnum onus fuit. . . moriens nihi abstuli*. Non seulement le compositeur n'accumula pas les richesses, mais encore son art en fit la victime des critiques : il avait bien un parti -les *boni* -, mais aussi des adversaires -les *ignari* -, hélas, en plus grand nombre - *multo major numerus erat eorum qui me spernebant quam qui laudebant*. Charpentier opposait ainsi la minorité qui appréciait son art d'inspiration italienne à la majorité que Lully avait gagné au style français. Plus précisément, il désignait nommément un de ses adversaires, François Chaperon. Peut-être des partis stylistiques - nous y reviendrons -, mais plus sûrement une rivalité de carrière avaient opposé les deux hommes ; Charpentier n'aurait-il pas convoité avant 1698 le poste de maître de la Sainte-Chapelle de Paris qu'il n'obtint qu'à cinquante-cinq ans, à la mort de François Chaperon ? Est-ce alors qu'il composa l'*Epitaphium* ? Rien dans le texte n'autorise à l'affirmer ; toutefois, la pièce est écrite sur du papier dit "jésuite", celui-là même que les maîtres qu'il quitta pour la Sainte-Chapelle lui remettaient pour les compositions qu'ils lui commandaient (12).

Ces détails biographiques sont ceux qui, nous l'avons dit, ont exclusivement retenu l'attention. D'autres éléments, également constitutifs du genre de l'épithaphe, ont été passés sous silence. Ce sont ces considérations sur la mort qui amènent à déplorer la brièveté de la vie, le néant de l'homme et la vanité de ce bas monde, le caractère transitoire de l'existence terrestre ou l'égalité de tous devant une mort inéluctable et imprévisible (13). Ces aphorismes se retrouvent dans l'*Epitaphium* : l'*Umbra* annonce aux

viatores le terminus vitae ; elle se présente comme *nullusque sepulchro pulvis, cinis et esca vermium* ; elle constate *o vita quam brevis es* ; elle avertit les deux *viatores* : *Quis enim vestrum scit an cras an hodie an hac ipsa forsitan hora sit moriendum*, puis leur conseille : *Poenitentiam agite*. Ces réflexions sont conventionnelles et certaines mêmes se retrouvent dans des formules figées, par exemple, dans le préambule des testaments que l'on dressait à Paris au XVIIe siècle : "Considérant qu'il n'y a rien de plus certain que la mort, ni de plus incertain que l'heure d'icelle. . ." (14). Il n'en reste pas moins que dans le climat de la Contre-Réforme elles prenaient un relief particulier : l'Eglise imposait au fidèle de se préparer assidûment à la mort. Les *Exercices spirituels* dont la troisième semaine était consacrée à la Passion du Christ, invitaient le croyant à se représenter sa propre mort, "comme si j'étais sur le point de mourir" (15). Le dévot Charpentier, le serviteur des Jésuites n'ignorait probablement point de telles méditations. En outre, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, la production des *artes moriendi* connut l'une de ses apogées et Pierre Chaunu a émis l'hypothèse, pour les années 1680-1700, d'une "imprégnation quasi générale" : le fidèle consacrait sa vie à préparer sa mort (16). Il est, enfin, un dernier trait qui rattache l'*Epitaphium* au genre de l'épithaphe : il était, en effet, conseillé "de rechercher des effets heureux par des rapprochements de mots, des homonymes, des surnoms" (17). Le nom de Chaperon latinisé en *Capronus* permet à Charpentier de ridiculiser son adversaire. En jouant sur les mots, en rapprochant *capronus* de *caprinus*, qui veut dire relatif à la chèvre, mais aussi de "caprone", qui signifie en italien le bouc - n'oublions pas le long séjour de Charpentier outre-monts -, il rabaisait la musique de son adversaire à un chevrottement d'autant plus discordant qu'il se doublait du braiment d'un âne - *asininos capronini tritus*. L'écoute d'une telle musique permettait assurément de gagner son paradis sur terre. Encore à la recherche d'effets, Charpentier multiplia les antithèses. Ainsi, la quatrième réplique, celle où l'*Umbra* jette un regard sur sa carrière, se fonde sur le jeu de telles oppositions qui soulignent le désenchantement du compositeur : *inter bonos a bonis et inter ignaros a ignaris, qui me spernebant quam qui me laudabant, parvus honos sed magnum onus, nascens. . . moriens*. Dans le même ordre d'idées, Charpentier sema dans le texte des allitérations et autres échos so-

nore - natus. . . notus. . . denatus, nudus nullusque, nihil. . . intuli. . . nihil. . . abstuli, flamen. . . , tamen. . . , numen. . . , lumen, laeti. . . Lethi, etc. - autant de procédés qui tendent à l'harmonie imitative : ainsi les répétitions de syllabes, de mots, de sons âpres et durs dans la réplique qui clôt l'*Epitaphium* - *fastidiosa et discordi caproni musica, aures suas fastigabit, castigabit, capronabit* - restituent une musique dissonante qui écorche les oreilles, celle du rival Chaperon. Dans sa composition littéraire, l'*Epitaphium* démontre une maîtrise certaine des princes qui régissaient le genre de l'épithaphe. Charpentier, si c'est bien lui qui a tenu la plume, mérite pour cette oeuvre le même qualificatif de savant que ses contemporains lui donnaient volontiers pour son art musical (18).

*
* *

L'*Epitaphium Carpentarii* tranche, cependant, sur les écrits communément appelés épithaphes. D'abord, sa longueur étonne : le genre, en effet, commandait la brièveté (19). On connaît, il est vrai, des pièces plus longues, telle l'*Epithaphe ou Tombeau. . . en forme de dialogue* que Brantôme composa pour sa nièce, Madame d'Aubeterre (20) et, pour en rester au domaine latin, le Père Labbe donne dans la onzième partie de son *Thesaurus* des épithaphes en prose qui couvrent deux à trois pages. Ces mêmes exemples rappellent, en outre, qu'il existait des pièces dialoguées comportant plusieurs répliques, même si de telles compositions sont rares. Par contre, aucune des anthologies que nous avons consultées ne signale le cas d'épithaphes dialoguées mettant en scène, outre des personnages, un chœur.

Ces derniers acteurs soulignent opportunément que l'oeuvre est due à un musicien. L'*Epitaphium* évoque d'autres compositions de Charpentier : des anges se font entendre dans des *Noëls*, dans le *Canticum pro pace* (H. 392), dans les *Lamentations pour les funérailles de la reine Marie-Thérèse (In obitum, H. 409)*, dans *Caecilia, virgo et martyr, etc.* L'*Umbra Carpentarii* qui terrifie *Ignatius* et *Marcellus* rappelle l'Ombre de Samuel qui apparaît dans le prologue de *David et*

Jonathas. Quant à la réplique qui clôt la pièce, n'est-elle pas dans son début - *Beatus ille qui pro delendis culpis* - un écho, même très atténué, du Psaume 31, *Beati quorum remissae sunt*, sur lequel Charpentier avait travaillé en 1683 lors du concours pour le poste de sous-maître de la Chapelle Royale.

Mais, au-delà de ces probables réminiscences, l'*Epitaphium* est une oeuvre musicale originale qui commémore autant le défunt - comme le genre l'impose - que l'art qu'il pratiquait, la musique et, plus précisément, la musique sacrée. Le chœur des anges prend alors son sens. Ceux-ci célèbrent, par leur chant, la Sainte Trinité, l'un des dogmes de la doctrine chrétienne. Or, de même que ces êtres célestes disent la vraie foi dans toute sa pureté, leur *concentus* offre, comme le prescrivaient les poétiques de la musique baroque, un modèle aux hommes et, au-delà, une première idée de la musique divine. A l'écoute de leur chant, les mortels font l'expérience de la *suavitas*, de cette douceur qui est alors au centre de l'esthétique musicale (21). Le concert des anges tire des trois personnages de l'*Epitaphium* cette exclamation : *O suave melos, o dulcis anticapronica musica !* Encore les deux *viatores* assimilent-ils cette musique angélique à un *mellito*. . . *nectare*. Les mêmes poétiques enseignaient encore qu'un tel plaisir doit instiller dans les âmes un vif désir de s'arracher au néant de ce bas monde pour accéder à la contemplation des réalités célestes. *Ignatius* et *Marcellus*, après avoir entendu le chant des anges, expriment le dégoût que la vie terrestre leur inspire - *Taedet me vitae meae* -, et un souhait impatient de gagner la "patrie céleste". Or, à l'époque où l'*Epitaphium* était composé, on considérait que les anges avaient apporté aux hommes le don divin de la musique, leur enseignant, comme le chœur qui révèle dans cette pièce la vraie musique, l'art de chanter ; une telle opinion reposait sur une vision qu'avait eue saint Ignace d'Antioche (22). Charpentier, en nommant l'un des *viatores* *Ignatius*, ne commémorait-il pas l'un des actes fondamentaux dans l'histoire de la musique d'Eglise ?

La musique que les anges chantent est dite *anticapronica* ; elle est l'antithèse de celle que Chaperon composait, une musique âpre et dissonante qui ne peut opérer cette translation des âmes vers le sublime de l'au-delà. Rien d'étonnant à ce qu'au ciel, là où régne la vérité et l'authenticité, Chaperon soit déchu de la réputation, égale à celle du grand Carissimi, qu'il avait sur cette terre, monde du faux et du mensonge.

Catherine Cessac, dans l'analyse qu'elle a donnée de l'*Epitaphium Carpentarii*, a noté : "Il est clair que, pour le compositeur, le contenu du texte a prévalu sur la musique, celle-ci étant essentiellement conçue comme support. Ne nous attendons pas à de grands effets expressifs. Mis à part quelques figuralismes obligés (*fugiamus, melos, volabis, gaudium*) et les souples envols du chant des anges, l'écriture demeure de bout en bout claire et simple, en vue d'une compréhension optimale du texte" (23). A ce point, il convient de rappeler l'une des légendes les plus heureuses du monde musical à l'époque de la Contre-Réforme. Dans les années les plus critiques du Concile de Trente, un pape pensa bannir des églises la musique sacrée. Palestrina l'en dissuada en montrant que les excès n'étaient point consubstantiels à l'art musical, mais qu'ils étaient le fait de certains musiciens et, pour preuve de son propos, il composa une messe où la musique était mise au service du texte, où le plaisir des sens était subordonné à l'édification religieuse. Or, Palestrina appartenait à la Chapelle Pontificale et la solution qu'il proposait pour concilier les exigences de l'Eglise et les intérêts de l'art, était, de ce fait, une solution romaine. Il convient maintenant de préciser que le pape qui avait pensé chasser la musique des églises s'appelait Marcel II (24). En donnant à l'un des *viatores* le même prénom, Charpentier, qui ne pouvait ignorer la légende du pontife et du musicien, ne renvoyait-il pas à un certain style musical d'inspiration italienne, celui qu'il pratiquait et dont il exagérait, semble-t-il, les traits dans cette brève composition ?

*

* *

L'*Epitaphium Carpentarii* est assurément une pièce plus complexe qu'elle ne le paraît avec son latin appliqué et elle ne saurait, de surcroît, se réduire à un simple témoignage biographique mêlant le désenchantement de Charpentier devant la médiocrité de sa propre carrière et l'ironie à l'encontre d'un rival plus fortuné. Cette oeuvre démontre de la part de son auteur une maîtrise certaine des principes qui régissent le composition d'une épi-

taphe, mais cette science est mise au service d'une cause supérieure à la commémoration d'un simple individu. L'*Epitaphium* célèbre deux moments fondamentaux dans l'histoire de la musique sacrée, sa fondation angélique dont saint Ignace d'Antioche avait eu la vision, et sa récente légitimation par le pape Marcel II ; or, une telle célébration était d'autant plus éloquente que l'oeuvre elle-même incarnait l'idéal stylistique que la Contre-Réforme avait imposé. Aussi peut-on, dans la logique des poétiques baroques (25), proposer une conclusion que le modeste

compositeur n'aurait jamais osé pleinement énoncer : alors qu'un jour, dans les cieux, Chaperon, déchu de sa réputation terrestre, serait réduit à l'animalité d'un bouc mâtiné d'âne, Charpentier, lui, prendrait part au concert glorieux des anges.

Françoise WAQUET
(Paris, CNRS)

Notes :

* Je tiens à remercier Catherine Cessac et Patricia M. Ranum pour les conseils qu'elles m'ont fournis dans la préparation de cet article.

1. Pour la biographie de Charpentier, on se reportera de façon générale à Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*. Paris, Fayard, 1988. On trouve dans cet ouvrage de premières indications sur l'*Epitaphium Carpentarii*, p.4-15 et 364-365, ainsi que le texte de cette pièce, p. 425-427.

2. Les nombreuses inconnues qui entourent cet *Epitaphium* ne permettent sur bien points que de proposer des hypothèses.

3. Sur les épitaphes dans l'Antiquité, voir, entre autres, l'introduction de l'*Anthologie grecque. Première partie. Anthologie palatine. Tome IV. Livre VII. Epigrammes funéraires*. Paris, Belles Lettres, 1938 ; Anne-Marie Vérilhac, *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ. Poésie funéraire. Tome second. Commentaire*. Athènes, 1982. Pour le XVIIe siècle, on se reportera à Ian McFarlane, "The Renaissance Epitaph", dans *Modern Language Review*, 81 (1986), p. XXV-XXXV ; à Michel Simonin, "Ronsard et la tradition de l'*epitaphios*", dans *La mort dans le texte*, éd. Gilles Ernst. Lyon, Presses Universitaires, 1988, p. 85-99 ; et à Edelgard Dubruck, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*. La Haye, Mouton, 1964, chap. 4. Le genre n'a guère été étudié pour le XVIIe siècle et, de façon générale, on ne possède pour la France aucune étude comparable à celle que Joshua Scodel a donnée pour l'Angleterre (*The English Poetic Epitaph. Commemoration and Conflict from Jonson to Wordsworth*. Ithaca, Cornell University Press, 1991).

4. Patricia M. Ranum, "Mademoiselle de Guise, ou les défis de la quenouille", dans *XVIIe Siècle*, 36 (1984), p. 225, 227.

5. Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*. Paris, CNRS, 1973², t. II, p. 444-477.

6. La soeur de Charpentier remercia les Jésuites pour avoir éduqué son frère depuis sa jeunesse (information communiquée par Patricia M. Ranum) ; peut-être apprit-il à leur école le latin. La langue de cette pièce est assez simple et appliquée ; elle sent parfois le thème et, à l'occasion, fait penser à un collage de citations ; elle traduit la pratique d'un homme qui, comme Charpentier, ne serait pas un latiniste de métier, mais n'aurait pas moins une teinture de latin.

7. Pour un exemple qui rassemble les diverses situations que nous évoquons, on se reportera à C. Héland Cosnier, "Cérémonies funèbres organisées par les Jésuites recevant le coeur d'Henri IV au Collège de La Flèche (4 juin 1610 et 4 juin 1611)", dans *Les voies de la création théâtrale. . . VIII*, éd. Elie Konigson. Paris, CNRS, 1980, p.139-182.

8. *Anthologie grecque. . .*, p. 40 ; <La Place>, *Recueil d'épigrammes sérieuses, badines, satiriques et burlesques de la plupart de ceux qui, dans tous les tems, ont acquis quelque célébrité par leurs vertus, ou qui se sont rendus fameux soit par leurs vices, soit par leurs ridicules*. Bruxelles, s. e. , 1782, t. I, p. 339 ; t. II, p. 401.

9. Philippe Labbe, *Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium selectorum ex antiquis inscriptionibus omnique scriptorum genere. . .* Parisiis, apud Gasparum Meturas, 1666, p. 556.

10. *Anthologie grecque. . .*, p. 32.

11. M. Simonin, "Ronsard. . .", p. 90-94.

12. Information communiquée par Patricia M. Ranum.

13. *Anthologie grecque. . .*, p. 32-33 ; I. McFarlane, "The Renaissance Epitaph". . . , p. XXVI.

14. Pierre Chaunu, *La mort à Paris, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, Fayard, 1978, p. 297-300, 400-401.

15. Pour des exemples dans l'ordre littéraire, voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*. Paris, A. Colin, 1968², t. I, p.17-18.

16. Pierre Chaunu, *La mort* . . . , p. 332-336.

17. M. Simonin, "Ronsard. . . ", p. 95.

18. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*. . . , p. 46.

19. Voir, sur ce prince de la brièveté, la mise au point de I. Mc-Farlane, "The Renaissance Epitaph". . . , p. XXV, XXXIII.

20. Cette épitaphe m'a été signalée par Michel Delon que je tiens ici à remercier. Brantôme composa également un tombeau

en forme de dialogue pour sa soeur, Madame de Bourdeille : dans la troisième strophe, le poète interrogeait la défunte sur la vie de l'au-delà (*Recueil des dames, poésies et tombeaux*, éd. Etienne Vaucheret. Paris, Gallimard, 1991, p. 978-982, 985-990). *Ignatius* et *Marcellus* font preuve de la même curiosité à propos de la musique céleste.

21. Gino Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia*. Milan, Bompiani, 1984, p. 23, 181-184.

22. *Ibid.* , p.183.

23. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*. . . , p. 364.

24. G. Stefani, *Musica barocca*. . . , p.145-148.

25. *Ibid.* , p.182.

Epitaphium Carpentarii

Interlocutores : Ignatius, Marcellus, Umbra Carpentarii, tres angeli.

IGNATIUS :

Quid audio? Quod murmur horisonum simul et harmonicum aures meas pepulit?

MARCELLUS :

Quid video? Terra tremit. Hic lapis inhiat. Hic tumulus evomit umbram. O portentum, fugiamus !

UMBRA :

Amici, viatores, nolite timere ! Sistite gradum et audite verba oris mei ! Hic terminus viae et vitae vestrae ac meae. Ille ego qui natus pridem ac notus eram saeculo; en denatus hoc lateo nudus nullusque sepulchro pulvis, cinis et esca vermium. Satis vixi, sed parum si spectetur aeternitas.

UMBRA, IGNATIUS, MARCELLUS :

O aeternitas quam longa, o vita quam brevis es !

UMBRA :

Musicus eram, inter bonos a bonis, et inter ignaros ab ignaris nuncupatus. Et cum multo major numerus esset eorum qui me spernebant quam qui laudabant, musica mihi parvus honos sed magnum onus fuit; et, sicut ego nihil nascens intuli in hunc mundum, ita moriens nihil abstuli.

IGNATIUS, MARCELLUS :

Dic nobis, umbra chara, multumne differt caelestis a terrena musica.

UMBRA :

Ah, socii ! Qui Carissimi nomen habebat in terris Capronus, Capronus vocatur in coelis. Domine, Deus meus, quem amo, quem possideo : sana, purifica, sanctifica aures istorum ut possint audire sacros angelorum concentus ! Audivit Deus deprecationem meam. Tacete socii ! Silete ! Tacete !

Personnages : Ignatius, Marcellus, l'Ombre de Charpentier, trois anges.

IGNATIUS :

Qu'entends-je? Quel grondement effrayant et en même temps harmonieux frappe mes oreilles?

MARCELLUS :

Que vois-je? La terre tremble. Cette pierre s'ouvre sur un gouffre béant. Cette tombe rejette une ombre. Oh ! Prodige, fuyons !

L'OMBRE :

Amis voyageurs, n'ayez pas peur ! Arrêtez-vous et écoutez mes paroles ! Ici se termine votre route, votre vie et la mienne. Je suis celui qui, né naguère, fut connu dans le siècle; me voici mort, nu et nul au sépulchre, poussière, cendres et nourriture pour les vers. J'ai assez vécu, mais trop peu en regard de l'éternité.

L'OMBRE, IGNATIUS, MARCELLUS :

O éternité que tu es longue, ô vie que tu es brève !

L'OMBRE :

J'étais musicien, considéré comme bon parmi les bons et ignare parmi les ignares. Et comme le nombre de ceux qui me méprisaient était beaucoup plus grand que le nombre de ceux qui me louaient, la musique me fut de peu d'honneur mais de grande charge; et, de même qu'en naissant, je n'ai rien apporté en ce monde, en mourant, je n'ai rien emporté.

IGNATIUS, MARCELLUS :

Dis-nous, chère ombre, si la musique du ciel est très différente de celle de la terre.

L'OMBRE :

Ah ! Compagnons ! Chaperon qui sur terre avait le renom de Carissimi est appelé dans les cieux Chaperon. Seigneur, mon Dieu, que j'aime, que je possède en mon coeur, guéris, purifie, sanctifie les oreilles de ces hommes pour qu'ils puissent entendre le concert sacré des anges ! Dieu a entendu ma prière. Taisez-vous amis ! Faites silence !

TROIS ANGES QU'ON ENTEND ET QU'ON NE VOIT POINT :

Profitentes unitatem,
veneremur trinitatem
pari reverentia,
tres personas asserentes
personali differentes
a se differentia !
Patri natus est aequalis,
nec id tollit personalis
amborum distinctio;
patri compar filioque
spiritalis ab utroque
procedit connexio.
Pater, verbum, sanctum flamen,
Deus unus sed hi tamen
habent quaedam propria.
Una virtus, unum numen,
unus splendor, unum lumen,
una tribus gloria !

UMBRA, IGNATIUS, MARCELLUS :
O suave melos, o dulcis anticapronica musica !

IGNATIUS, MARCELLUS :
Taedet me vitae meae. Ah quando, anima mea, ad
coelestem patriam volabis, ut mellito hujusce melo-
diae nectare replearis?

UMBRA :
O amici, vivite laeti, at non immemores lethi ! Quis
enim vestrum scit an cras an hodie an hac ipsa for-
sitan hora sit moriendum. Poenitentiam agite, ad
caproni musicam currite. Hanc in supplicium vobis
et purgatorium eligite, et post mortem aeternae
gaudia vitae gustabitis.

UMBRA, IGNATIUS, MARCELLUS :
Beatus ille, qui pro delendis culpis suis, fastidiosa et
discordi caproni musica, aures suas fatigabit, casti-
gabit, capronabit, quoniam post mortem auditui
ejus dabitur gaudium et laetitia in aeternum ! Bea-
tus ille, qui pro delendis culpis suis, asininos capro-
nini tritus patienter audiet, quia post mortem aeter-
nae gaudia vitae gustabit, et nectareos angelorum
concentus in fonte voluptatis potabit !

TROIS ANGES QU'ON ENTEND ET QU'ON NE VOIT POINT :

Tout en proclamant son unité,
adorons la trinité
avec une même révérence,
affirmant les trois personnes
différant l'une de l'autre
par leurs personnalités différentes !
Le Fils est l'égal du Père
ce qui n'exclut pas leurs identités distinctes;
l'Esprit est l'égal du Père et du Fils
et il procède des deux.
Le Père, le Verbe, le Souffle sacré,
Dieu unique mais ayant chacun
leurs qualités propres.
Une seule vertu, une seule puissance,
un seul éclat, une seule lumière,
une seule gloire en trois personnes !

L'OMBRE, IGNATIUS, MARCELLUS :
O chant délicieux, ô douce musique anticapronique !

IGNATIUS, MARCELLUS :
La vie me lasse. Ah, mon âme, quand voleras-tu
vers la patrie céleste, pour te rassasier du nectar
suave de cette mélodie?

L'OMBRE :
O amis, vivez joyeux mais sans oublier le Léthé ! En
effet, qui d'entre vous sait si, demain, aujourd'hui, à
l'instant même, il mourra. Pensez à faire pénitence,
courez vers la musique de Chaperon. Choisissez-la
comme votre châtiment et votre purgatoire, et après
la mort, vous goûterez les joies de la vie éternelle.

L'OMBRE, IGNATIUS, MARCELLUS :
Heureux celui qui pour effacer ses fautes, par la
musique fastidieuse et discordante de Chaperon, ses
oreilles fatiguera, châtiéra, chaperonnera, puisque
après la mort, lui seront donnés la joie et le bon-
heur pour l'éternité ! Heureux celui qui pour effacer
ses fautes écoute patiemment les dissonances de cet
âne de Chaperon, car après la mort, il goûtera les
joies de la vie éternelle et boira le nectar du concert
des anges dans la fontaine de volupté !

DISQUES

3 leçons de ténèbres H.135, H.136, H.137, *Quam dilecta* H.167, *Josue* H.404, *Mors Saulis et Jonathae* H.403, *Canticum pro pace* H.392, *Praelium Michaelis* H.410. Barbara Schlick, Nancy Zijlstra (s), Kai Wessel, Dominique Visse (ct), Christoph Pregardien, Harry van Berne (t), Peter Kooy, Klaus Mertens (b), The Amsterdam Baroque Orchestra, Ton Koopman. Erato Musifrance 2292-45822-2 (2 d.c.), 1992 (enregistré en 1991).

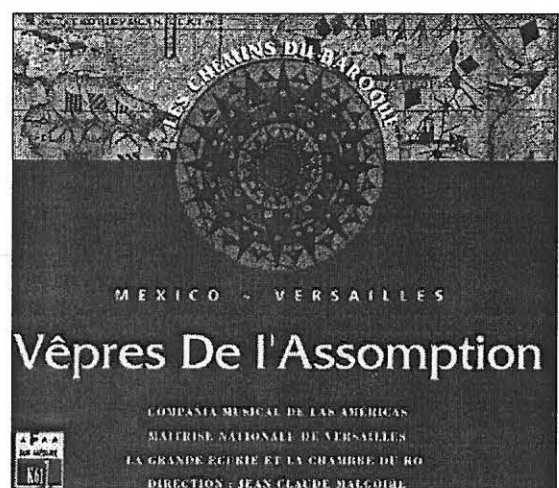


Cet enregistrement est consacré à des oeuvres à double chœur de Charpentier, dont une grande partie d'inédits. Malgré la dominante commune concernant les effectifs, ce double compact révèle des facettes extrêmement diverses du compositeur - les histoires sacrées à l'écriture très marquée par l'Italie, le grand motet à la française, les plus intimistes leçons de ténèbres -, et quelques-uns de ses chefs-d'oeuvre. C'est la première fois que Ton Koopman, en tant que chef d'orchestre, aborde le répertoire de la musique française du XVII^e siècle. Il s'est entouré de solistes de qualité, dont c'est aussi, pour certains, les premiers pas dans ce domaine. Malgré quelques légères défaillances bien compréhensibles, Ton Koopman a trouvé le climat et l'esprit propres à chaque oeuvre. Telle est probablement la principale qualité de ce travail avec des moments plus particulièrement

réussis comme l'incantation de la Magicienne (Dominique Visse), les superbes chœurs de *Mors Saulis et Jonathae* et du *Canticum pro pace*, la sublime Barbara Schlick à la fin du *Quam Dilecta*, la frénésie du combat des anges dans *Praelium Michaelis*, la sérénité des *Leçons...* Le reproche essentiel que l'on peut faire s'adresse à la prise de son où le clavecin tient une place trop envahissante.

Saluons enfin la maison de disques qui n'a pas hésité à reprendre certaines pièces déjà parues à son catalogue: *Mors Saulis et Jonathae* et les *Leçons de ténèbres* fort bien servies (surtout l'histoire sacrée) en leur temps par Louis Devos (la comparaison des deux versions de *Mors Saulis* est d'ailleurs très intéressante). Erato qui a fait connaître Charpentier, voici quarante ans, avec le *Te Deum*, (gravé deux fois par Louis Martini, une fois par Michel Corboz et Louis Devos) poursuit sa mission envers notre compositeur et la musique française. Cet enregistrement est la première livraison d'une intégrale prévue de l'oeuvre à double chœur de Charpentier. Le présent volume nous laisse présager de bien beaux moments.

Mexico - Versailles: Vêpres de l'Assomption. Compania musical de las Américas, Maîtrise nationale de Versailles, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire. AFAA K.617026 (d.c.), 1992.



Ce disque est le résultat d'une heureuse collaboration entre la Compania musical de las Américas, ensemble latino-américain créé pour l'occasion, et la Maîtrise nationale de Versailles, sous la houlette de Jean-Claude Malgoire, le Christophe Colomb de la musique baroque. Faisons se rencontrer les "Chemins du baroque", laissons aux musiciens le soin d'interpréter la musique de leur pays, laissons vibrer les résonances entre deux continents, tels sont les messages de ce programme où se côtoient des oeuvres de Juan de Araujo et Manuel de Sumaya, compositeurs mexicains des XVII^e et XVIII^e siècles, et des Français Marc Antoine Charpentier et Guillaume Gabriel Nivers (pour les antiennes grégoriennes). Le pari est largement gagné, et les musiques s'imbriquent les unes dans les autres, de la manière la plus naturelle, dans le cadre d'un office de vêpres finement reconstitué et admirablement servi par ses interprètes qui chantent avec leur coeur. Le *Magnificat à 8 voix et 8 instruments* H.74, déjà gravé quatre fois, trouve là sa

meilleure version. De Charpentier on entend encore le *Nisi Dominus* H.150, l'*Ave maris stella* H.67 et des extraits ("Kyrie", "Offerte à deux choeurs") de la *Messe pour les instruments au lieu des orgues* H. 513 jadis enregistrée par le même Jean-Claude Malgoire. Celui-ci tire le meilleur parti des deux ensembles dont les voix atteignent une parfaite homogénéité, et signe là un de ses meilleurs disques consacrés à Charpentier.

Ce programme avait été donné en avant-première à la Chapelle Royale de Versailles le 24 mai dernier.

Signalons la réédition des *Te Deum* H.146, *Missa Assumpta est Maria* H.11 et *Litanies de la Vierge* H.83 par les Arts Florissants sous la direction de William Christie dans une édition de luxe, sous la forme d'un livre disque. Une bonne idée de cadeau!

Références: Harmonia Mundi HML 5901298.

EDITION

Le Centre de Musique baroque de Versailles vient d'inaugurer sa collection "Monumentales" consacrée à l'intégrale des *Messes* et des *Histoires sacrées* de Charpentier. Sont parus cette année deux volumes: *Mors Saulis et Jonathae* H.403 et *Josue* H.404, sous la responsabilité éditoriale de Jean Duron. Un protocole d'accord a été signé entre le Centre de Musique baroque et la Société Marc Antoine Charpentier, celle-ci s'engageant à participer au financement de l'édition des *Messes* du compositeur, à raison d'un volume par an.

Pour l'acquisition de ces partitions, s'adresser à :

Atelier de recherches du Centre de Musique baroque de Versailles ;

16 rue de la Paroisse, 78000 Versailles.

Tél : 30 21 29 09.

MÉDÉE A L'OPERA-COMIQUE

Le grand événement de l'année 1993 sera la création de *Médée* à l'Opéra-Comique, avec les Arts Florissants sous la direction musicale de William Christie, dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier avec décors de Carlo Tommasi et costumes de Patrice Cauchetier, et la chorégraphie réglée par Béatrice Massin. Les rôles titres seront interprétés, en alternance, par Lorraine Hunt et Françoise Semellaz (*Médée*), Agnès Mellon et Monique Zanetti (*Créuse*), Pierre Catala et Mark Padmore (*Jason*), Bernard Deletré et Jacques Bona (*Créon*), Nicolas Rivenq et Jean-Marc Salzmann (*Oronte*). Cette unique tragédie lyrique de Charpentier avait été révélée au public en 1984, grâce à l'enregistrement dirigé par William Christie, chez Harmonia Mundi (HMC

901139.41). Les premières représentations auront lieu à Florence (du 3 au 6 mai), puis à Strasbourg (du 25 au 29 mai), enfin à Paris, à l'Opéra-Comique (du 15 au 30 juin).

Autour de *Médée* prendront place trois concerts (les 17, 24 et 28 juin, à 19 heures) organisés par l'Opéra-Comique et le Centre de Musique baroque de Versailles, chacun ordonné autour d'un thème: "Charpentier et ses modèles français", "Charpentier et ses modèles italiens", "Charpentier et Médée", présentés respectivement par Catherine Cessac, Jean Lionnet et Jean-Marie Villégier. Il nous sera donné d'entendre plusieurs oeuvres inédites de Charpentier, mais aussi d'autres compositeurs avec lesquels il sera mis en relation.

La *Discographie* complète de l'oeuvre de Charpentier (115 pp.), avec sa première mise à jour, est disponible au siège de la Société.

Cotisations pour 1993:

- Membre actif : 150 FF
- Membre actif donateur : 300 FF
- Membre bienfaiteur: à partir de 1000 FF

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier.

Responsable de la publication: Jean-Jacques Allain.

Rédaction: Catherine Cessac.

Composition: Juan Pirlot de Corbion.