

Charpentier

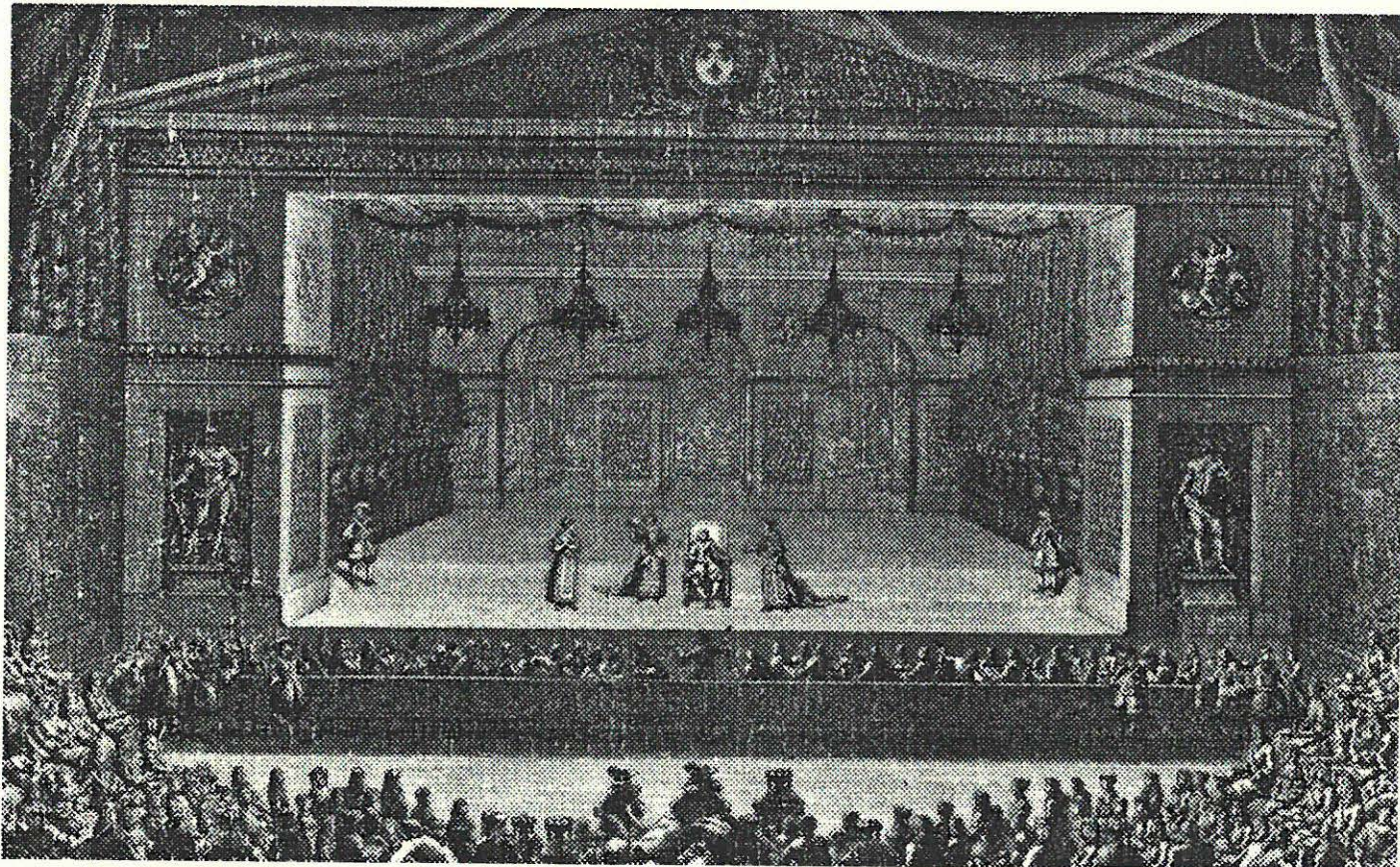
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 10

Janvier 1994

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- *Charpentier à Rome* par Jean Lionnet
- *Médée* de Thomas Corneille : Un prologue rhétorique par Michel Bosc
- Compte-rendu : *Médée*
- Disques
- Pour les amateurs
- Table des *Bulletins* 1 à 10

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.

Charpentier à Rome

Il reste encore quelques mystères à propos de Marc Antoine Charpentier. Son acte de baptême par exemple n'est cité nulle part et il est fort probable qu'il ait brûlé avec toutes les archives paroissiales de Paris qui avaient été regroupées à l'Hôtel de Ville de Paris incendié en 1871. Toutefois sa date de naissance peut être fixée avec une bonne approximation grâce à l'inventaire des biens laissés par son père, mort en 1662 ; le notaire qui a dressé cet acte précise que Marc Antoine avait alors environ dix-huit ans ; il devait donc être né en 1643¹. L'autre mystère qui reste à éclaircir est celui de son séjour à Rome. Le "Mercur Galant" de janvier 1678 écrit ceci à propos de Charpentier : "Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyait souvent le Carissimi, qui était le plus grand maître de musique que nous ayons eu depuis longtemps". Carissimi était mort en 1674 ; né en 1605 dans le petit village de Marino, depuis le mois de décembre 1629 il avait été maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire de Rome, qui était l'église du Collège Germanique (un des collèges des jésuites), où il enseignait aussi la musique.²

L'attitude de la Compagnie de Jésus vis-à-vis de la musique a toujours été très ambiguë : on n'encourageait pas les pères à cultiver cet art, quoique on en reconnaisse l'utilité aussi bien pour embellir les offices solennels que pour l'éducation des jeunes élèves des collèges. La règle était donc d'engager pour les collèges un maître de musique qui n'appartenait pas à la Compagnie et qui ne coûte pas trop cher. En outre les maîtres de musique devaient accepter le règlement des collèges qui, entre autre, leur interdisait de donner des leçons à des jeunes gens de l'extérieur. Les jésuites tenaient particulièrement à cette règle et avaient licencié plusieurs prédécesseurs de Carissimi parce qu'ils ne respectaient pas ce point précis du règlement. Pendant les trente ans qui précèdent l'entrée de Carissimi au Collège, neuf maîtres de musique s'y sont succédés.³

Carissimi au contraire allait au devant des désirs de ses employeurs, qui lui fournissaient aussi le gîte et le couvert, et ne quittait pratiquement jamais le collège, même lorsqu'il aurait pu le faire sans enfreindre le règlement. Il ne participait jamais aux "musiques extraordinaires" qui avaient lieu régulièrement dans les églises romaines, en particulier à l'occasion des fêtes patronales, pour lesquelles on engageait de nombreux musiciens nécessaires

pour former les quatre, cinq, six ou huit chœurs qu'il était normal de rassembler pour ces messes et vêpres solennelles. Carissimi aurait pu aller tenir un orgue à Saint-Louis des Français le 25 août, ou à Saint-Augustin le 28 août : c'était à deux pas de chez lui, et à cette période de l'année les élèves du collège étaient en vacances, mais il ne le faisait jamais, sans doute parce qu'il se contentait de son travail chez les jésuites et que la vie qu'il menait au collège convenait à son caractère un peu timide et à sa modestie naturelle, que tous les contemporains ont remarqués. Il ne semble pas s'être engagé non plus dans les activités de la Compagnie des musiciens de Rome, mise sous la protection de Sainte Cécile, qui se réorganisait complètement vers le milieu du XVII^e siècle.⁴

Il est donc difficile d'imaginer que Charpentier ait réussi à convaincre le vieux Carissimi de changer ses habitudes en risquant son avenir au Collège Germanique après plus de trente ans de collaboration, alors qu'une bonne dizaine de maîtres de chapelle étaient absolument disponibles pour donner des leçons de musique à un jeune musicien, étranger ou non.

Les dates précises du séjour de Charpentier à Rome - un séjour qui aurait duré au moins trois ans - sont inconnues : on sait seulement que ces trois années se situent entre 1662 et 1670. Jusqu'à présent on n'a trouvé aucune trace de son passage dans les archives romaines et le seul français de l'époque qui ait dit l'y avoir vu est le très fantaisiste Charles Coypeau d'Assoucy qui a effectivement été à Rome entre 1662 et 1668, et a même passé deux ans en prison pendant cette période.⁵

A partir de l'été 1662 les relations diplomatiques entre le Saint-Siège et le roi Louis XIV sont très tendues. Une échauffourée entre les gardes corses du pape Alexandre VII et les serviteurs de l'ambassadeur de France avait provoqué le ressentiment de l'ambassadeur qui estimait que le territoire franc autour de l'ambassade avait été indûment violé : l'ambassadeur, le duc de Créquy, s'enferme donc dans le palais Farnese où était installée l'ambassade et, de son côté, le pape lance l'interdit sur l'église Saint-Louis des Français. Louis XIV fait occuper Avignon et le pape en fin de compte devra céder et envoyer son neveu, le cardinal Flavio Chigi, présenter des excuses officielles au roi de France ; la légation du cardinal se place pendant l'été 1664. Cette situation ne devait cer-

tainement pas encourager un jeune français à partir pour Rome avant la fin de la crise, à moins qu'il n'y soit venu à la suite du duc de Nevers, Philippe Mancini, neveu de Mazarin qui, en 1663, vient rendre visite à sa soeur Marie, qui avait épousé le prince Lorenzo Colonna deux ans auparavant. Il est plus probable que Charpentier ne soit venu à Rome qu'après les excuses du pape, à l'automne 1664 ou au printemps 1665.

On peut même se demander si le jeune musicien n'avait pas profité du passage à Paris du cardinal pour prendre contact avec les musiciens qui l'accompagnaient : le luthiste Lelio Colista et l'organiste, et claveciniste, Bernardo Pasquini étaient du voyage avec deux violonistes. A cette époque Rome est vraiment la ville européenne qui rassemble le plus de musiciens ; on n'y donne plus beaucoup d'opéras depuis la terrible épidémie de peste qui a frappé la ville en 1656 et 1657, mais on y fait beaucoup de musique religieuse et spirituelle, sans compter les nombreuses cantates et sérénades qui sont données au cours des réunions que les romains appellent des "académies" ou à l'occasion d'événements particuliers, naissances ou mariages princiers, visite de princes étrangers, etc. Les institutions musicales sont à la fois nombreuses et prestigieuses. La chapelle pontificale, qui chante à tous les offices célébrés, ou présidés, par le pape rassemble une trentaine de musiciens dont plusieurs sont d'excellents compositeurs qui, à l'occasion, font office de maître de chapelle pour les jours de fêtes dans certaines églises romaines qui n'ont pas de musique régulière. C'est le cas de Tommaso Tizi, à Sainte-Marie du Peuple, d'Antimo Liberati à la chapelle Borghese de Sainte-Marie Majeure, d'Odoardo Ceccarelli qui est conseiller musical de la fameuse confrérie du Très Saint Crucifix⁶, célèbre pour ses oratorios de carême, de Mario Savioni qui travaille régulièrement pour la reine Christine de Suède, ou de Matteo Simonelli, excellent organiste régulièrement employé par l'église Saint-Jean des Florentins.

Les principales églises de Rome ont toutes une musique régulière, dirigée par d'éminents maîtres de chapelle dont les compositions sont trop souvent oubliées aujourd'hui ; à Saint-Pierre, la "Cappella Giulia"⁷ est dirigée par Orazio Benevolo, né en 1605 à Rome d'un certain Robert Vènevot, pâtissier de Chatillon-sur-Seine ; à Sainte-Marie Majeure, c'est le vieux Nicola Stamegna qui est responsable de la musique ; à Saint-Jean de Latran, Giuseppe Corsi est remplacé en juillet 1665 par Ercole Bernabei, ancien organiste de Saint-Louis des Français, qui sera nommé un peu plus tard maître de chapelle du duc de Bavière. La musique de la "Chiesa Nuova", l'église des oratoriens de Saint Philippe Néri, est dirigée par Giovanni Bicilli qui devait mourir

presque centenaire au début du siècle suivant. A Saint-Louis des Français, c'est Antonio Maria Abbatini qui exerce jusqu'en 1667, avant d'être remplacé par Alessandro Melani. En juin 1664 était mort Bonifacio Graziani qui avait été pendant presque vingt ans le maître de chapelle du "Jésus", l'église principale des jésuites à Rome, et dont le neveu publie régulièrement la musique encore inédite. Francesco Foggia est à "San Lorenzo in Damaso" et Silvestro Durante à Sainte-Marie en Transtévère. Francesco Beretta, dont Charpentier a recopié une messe à quatre chœurs, exerce à l'église de l'hôpital du Saint-Esprit et succèdera à Benevolo à Saint-Pierre en 1672.

A côté de ces maîtres de chapelle en titre, d'autres compositeurs travaillent comme organistes, ou sont au service d'un prince ou d'un cardinal ; c'est le cas de Bernardo Pasquini, organiste chez les oratoriens et au service du prince Borghese, du théorbiste Lelio Colista qui quitte le service du cardinal Chigi en 1668, d'Antonio Francesco Tenaglia qui travaille un temps pour le prince Pamphily, avant de devenir organiste à Saint-Jean de Latran, et de Giovanni Battista Mariani qui est au service du cardinal Pio. Avant de clore cette liste un peu fastidieuse (bien que non exhaustive), il faut dire un mot de Domenico Mazzocchi, gentilhomme du prince Pamphily jusqu'à sa mort en janvier 1665, et qui avait publié en 1664 ses "Sacrae Cantiones", des dialogues en latins, qui sont de vrais petits oratorios et ont certainement servi de modèle à Charpentier, autant que ceux de Carissimi dont il était plus difficile d'obtenir les copies manuscrites. Notons aussi au passage le nom d'Arcangelo Lori, luthiste et organiste, qui est en relations avec Faustini, l'impresario vénitien, et qui enseigne le chant à de jeunes romaines⁸.

Un autre grand musicien, Alessandro Stradella, arrive à Rome entre 1664 et 1665, et y travaille jusqu'au début de 1676. Au total, cela fait donc une vingtaine d'éventuels professeurs de musique disponibles à Rome à l'époque du séjour de Charpentier.

A côté de ces compositeurs reconnus pour leur musique vocale, il faut aussi mentionner les violonistes romains qui forment une sorte d'école. Carlo Caproli avait passé quelques mois à Paris en 1654, ce qui peut laisser supposer que son nom n'était pas inconnu à Charpentier. Cette escapade à Paris pour le service du roi de France (faite effectivement à la demande du cardinal Antonio Barberini qui agissait au nom de Mazarin) devait d'ailleurs coûter à Caproli sa place dans la maison du prince Pamphily, qui était un membre important du parti espagnol à Rome et qui le remplace par Carlo Mannelli. Ce n'est que vers 1668 que l'autre grand violoniste italien de cette époque, Carlo Ambrogio Lonati, s'ins-

talle à Rome, venant de Naples. A côté de ces vedettes, il faut encore citer Giovanni Giacomo Branca, violoniste lui aussi, qui fait office de maître de musique auprès des moniales de Sant Apollonia, comme en témoignent les quelques manuscrits musicaux de lui qui nous sont parvenus⁹.

Les chroniqueurs du "Mercurie Galant" contemporains de Charpentier ont attiré l'attention sur Carissimi essentiellement parce qu'il était sans doute le seul compositeur romain dont le public français connaissait le nom. Charpentier lui-même n'a jamais dit qu'il avait travaillé avec le grand maître, dont il a certainement entendu la musique à Rome (il suffisait d'aller à Saint-Apollinaire), mais Carissimi était certainement le maître le moins disponible à Rome lorsque Charpentier y était ; comme on vient de le voir, il n'avait que l'embarras du choix pour trouver un professeur de composition, en admettant qu'il en ait éprouvé le besoin : à l'âge de vingt ans et plus, un musicien du XVII^e siècle n'est plus un apprenti, et on peut supposer que Charpentier se soit contenté de courir les églises et oratoires de Rome pour y écouter attentivement la musique que l'on y faisait ; on raconte d'ailleurs qu'il avait une extraordinaire mémoire musicale. Il semble d'ailleurs que la fréquentation des églises au moment des offices était considérée comme l'un des meilleurs moyens pour apprendre la musique ; c'est en tout cas ce qu'explique Giulio Rospigliosi à son frère Bartolomeo dans une lettre où il lui rend compte des progrès que fait un musicien de Pistoia que son frère lui avait envoyé afin qu'il se perfectionne auprès de Frescobaldi¹⁰ :

"... Il ne perd pas son temps et va écouter les musiques qui se font, lesquelles, particulièrement en carême, se font ici en beaucoup d'endroits et sont très bonnes." Il est possible que Charpentier ait assisté aux cérémonies du couronnement de Giulio Rospigliosi qui succède à Alexandre VII sur le trône de Saint Pierre le 20 juin 1667, avec le nom de Clément IX, et meurt le 9 décembre 1669. Tout le monde à Rome connaissait l'intérêt que le nouveau pape avait toujours porté à la musique : jeune monseigneur et chanoine de la basilique Sainte-Marie Majeure, il avait été longtemps préfet de la musique, avait écrit de nombreux livrets d'opéras et d'oratorios pour les représentations organisées par la famille Barberini pendant le pontificat d'Urbain VIII, et les deux années de son pontificat sont fertiles en événements musicaux ; on représente même le petit opéra "La Baldassara", sur un livret de Rospigliosi mis en musique par Abbatini.

On peut donc facilement imaginer le jeune Charpentier courant les églises de Rome pour y suivre les offices solennels. Chaque église organisait pour sa fête patronale

trois services : les premières vêpres de la vigile, la messe solennelle et les deuxièmes vêpres, l'après midi après la messe. A l'époque où Charpentier est à Rome, ces cérémonies tendent à se normaliser ; pendant la première moitié du XVII^e siècle, on avait vu se multiplier les chœurs que l'on répartissait dans l'église sur de petites tribunes montées pour l'occasion, et certaines églises en étaient arrivées à monter des ensembles de huit à dix chœurs, et même douze. Maugars décrit en détail une cérémonie de ce genre dans l'église des dominicains, Santa Maria sopra Minerva, où il y a dix chœurs, avec les instruments¹¹. Bien que le maître de chapelle de Saint-Louis des Français, Abbatini, continue de rassembler les effectifs nécessaires à former au moins cinq ou six chœurs, on voit se dessiner une nette tendance à ne mettre sur pied que quatre chœurs de chanteurs, mais en revanche l'ensemble instrumental tend à prendre de l'importance. Les archives de la Congrégation des Français de Rome offrent la possibilité d'étudier en détail ce que faisait Abbatini pour les grandes occasions, celles que l'on appelait les musiques extraordinaires, parce que l'on faisait appel à des musiciens d'autres églises. En 1665, les Français de Rome organisent une grande fête dans leur église, le 21 juin, pour célébrer la canonisation de Saint François de Sales¹². Pour cette messe on a fait venir vingt-six chanteurs, deux petits orgues supplémentaires, et les instruments sont répartis en deux groupes : deux violons, un luth et un théorbe, un "violone" (basse de violon) et une épinette d'un côté, et deux violons, deux luths (ou archiluths) et un "violone" de l'autre côté. Il y a un autre "violone" mis à côté d'un des orgues et qui doit donc être là uniquement pour une basse continue. Le nombre des chanteurs est assez impressionnant, surtout si l'on tient compte des dix chanteurs salariés par l'église, qui sont évidemment présents aussi les jours de fête, mais aussi bien les documents d'archives que les sources musicales manuscrites tendent à montrer que les chanteurs se relayaient et que les chœurs de "ripieno" doublaient les autres chœurs ; ceci explique aussi pourquoi il n'existe pratiquement pas de musique écrite pour plus de quatre chœurs réels. Ce qui apparaît avec évidence de cette liste du 21 juin 1665, c'est la formation de deux ensembles instrumentaux séparés qui peuvent donc redoubler ou soutenir deux chœurs vocaux. A partir de 1667, Abbatini qui était plus que sexagénaire, est remplacé par Ercole Bernabei ; celui-ci, qui n'a pas vécu les grands rassemblements polychoraux d'avant 1640, réduit le nombre des chanteurs extérieurs et s'en tient à quatre chœurs supplémentaires. Ceci peut expliquer pourquoi Charpentier manie avec autant de facilité l'écriture à double chœur. On peut même se demander si sa façon de redoubler les voix avec les instruments,

telle que l'on peut la voir dans son "Canticum pro pace" du tome 2 des *Mélanges*¹³, ne pourrait pas servir de guide pour une éventuelle instrumentation des compositions polychorales romaines de cette époque.

Ces grandes musiques liturgiques ont lieu beaucoup plus souvent qu'on ne le pense ; le nombre des églises romaines est tel que l'on peut arriver facilement, entre églises paroissiales, basiliques, monastères et autres, à une moyenne de cinquante musiques extraordinaires par an. Pour comprendre comment cela est possible il suffit de regarder ce qui se passe au mois d'août : le premier, fête à Saint-Pierre aux Liens ; le 4, Saint Dominique, fête à Santa Maria sopra Minerva ; le 5, Dédicace de Sainte-Marie Majeure (fête dite de Santa Maria della Neve) ; le 6, la Transfiguration, fête des églises dédiées au Saint-Sauveur ; le 10, Saint-Laurent pour laquelle deux églises au moins font une musique importante ; le 15 arrive l'Assomption : outre la célébration papale à Sainte-Marie Majeure, il y a aussi fête à Santa Maria in Vallicella, l'église des oratoriens de Rome ; le 16 août, c'est l'église et la confrérie de Saint-Roch qui célèbrent leur saint patron ; le 21, fête à Saint-Bernard "in Thermis", le 25, à Saint-Louis des Français et le 28, à Sant Agostino et, moins importante, au couvent des agostiniennes de Sainte Lucie "in Selcis". Tous les mois de l'année ne sont peut-être pas aussi riches, mais si l'on tient compte des églises qui célèbrent la station de carême, outre leur fête patronale, on peut dire qu'il y a plus de cinq occasions musicales de ce genre chaque mois. Il faut y ajouter, tout au long de l'année, les cérémonies avec musique, qui accompagnent l'adoration des Quarante Heures. Après une messe et une procession pour aller déposer le Saint Sacrement dans son reposoir, l'adoration se poursuit pendant cinq demi-journées, avec des prêches et de la musique. Le caractère presque intime de ces dévotions commandait un style de musique très différent de l'ensemble des deux vêpres et messe qui se faisait pour les fêtes patronales, et si l'on en juge par les effectifs rassemblés chaque année pour les Quarante Heures à la chapelle Borghese, cinq ou six chanteurs et trois ou quatre instruments autour de l'orgue, c'était certainement l'une des occasions privilégiées où l'on pouvait entendre des petits motets particulièrement bien choisis et chantés par d'excellents chanteurs.

A côté de ces musiques liturgiques, ou paraliturgiques, la période qui nous intéresse voit fleurir aussi l'oratorio qui commence peu après le milieu du siècle à évoluer vers sa forme définitive, celle qu'illustrera abondamment Alessandro Scarlatti. Lorsque Charpentier arrive à Rome, on trouve encore des "dialogues moraux ou spirituels", en latin ou, le plus souvent, en italien, que les confréries

utilisent pour leur réunions dévotionnelles, en les combinant avec des "madrigaux" sur des sujets semblables. C'est dans ce but qu'ont été écrits la plupart des "Dialoghi" de Domenico Mazzocchi. Mario Savioni avait publié à Rome en 1660 ses "Concerti morali e spiritali a tre voci differenti" en annonçant qu'il allait présenter sous peu des madrigaux sur le même sujet pour que l'on puisse ainsi former des "Cantate per oratorio" ; et, en effet, en 1668 paraissent ses "Madrigali morali e spiritali a cinque voci". Toutefois, le besoin de structurer un peu mieux le programme musical de ces réunions de dévotion avait déjà poussé les poètes, qui écrivaient les livrets des oratorios, à composer des oeuvres en deux parties sur le même sujet. Certains des oratorios de Carissimi sont écrits sur des livrets de ce type, mais aussi celui de Bonifacio Graziani, en latin, qui raconte la parabole de l'enfant prodigue, un sujet que Charpentier mettra lui aussi en musique. Les livrets d'oratorios de cette époque comportent toujours un "narrateur", que l'on appelle en latin "historicus", ou "textus", et que les compositeurs italiens confient presque toujours à un ténor. Lorsqu'il sera confronté à ce problème, Charpentier préférera distribuer le texte du narrateur entre les voix du chœur, suivant en cela le modèle de Mazzocchi, probablement pour éviter à un auditoire français les trop longs récitatifs. Les italiens éviteront cet écueil en supprimant le "narrateur" et en confiant la partie purement dramatique du texte aux personnages eux-mêmes.

La musique profane fait évidemment figure de parent pauvre dans cette rapide description du monde musical romain ; toutefois, grâce à la présence à Rome de Christine de Suède et de quelques princes amoureux de la musique, Charpentier a peut-être pu assister à la représentation de quelques opéras. Mais la forme qui est alors en plein développement est la cantate. Il s'agit d'un petit poème épique que l'on fait réciter en musique par un chanteur, le plus souvent simplement accompagné de la basse continue. Ce genre, qui avait commencé à se développer deux décennies plus tôt, est encore en train de se chercher une forme définitive. A côté des airs séparés, qui sont très souvent strophiques, comme l'air de cour français, ces cantates forment le répertoire préféré des chanteurs qui en emportent toujours un certain nombre dans leurs voyages ; c'est ce qui explique la grande diffusion d'une forme qui n'a vu que quelques rares publications. C'est aussi la forme de musique italienne qui est la plus connue en dehors de l'Italie. L'un des rares documents qui cite une cantate italienne entendue à Paris avant le voyage de Charpentier nous donne un titre de Carissimi, "Le ferite d'un cor" (les blessures d'un coeur). Dans la bonne société romaine, il n'est pas possible d'envisager une réception ou un repas un peu important sans

une ou deux cantates entremêlées de quelques pièces instrumentales. Les copies de ces pièces circulaient facilement puisque tous les chanteurs en avaient, ou en faisaient. Il était donc très facile à un étranger de s'en procurer.

En entrant au Centre de Musique Baroque de Versailles, je n'avais pas grande familiarité avec l'oeuvre de Charpentier, alors que j'avais passé des heures à lire et à transcrire de la musique romaine de cette période. Les premiers concerts au cours desquels j'ai pu entendre de la musique de Charpentier m'ont surpris par la forte impression de "déjà entendu" que j'y ressentais. Pour vérifier cette impression, nous avons même organisé deux programmes où l'on avait mis ensemble des oeuvres de Charpentier et de compositeurs romains de cette époque et, de plus en plus, je ressentais certaines similitudes qui conduisaient presque toujours à Graziani ou Foggia beaucoup plus qu'à Carissimi. Afin d'illustrer un peu mieux ce propos, j'ai fait ici un choix très restreint d'exemples choisis dans les deux premiers volumes des mélanges de Charpentier en les confrontant à des com-

positions de ces deux grands musiciens qui ont heureusement laissé de nombreuses oeuvres.

La lecture du psaume 20, "Domine in virtute tua", que Charpentier a intitulé "Prière pour le Roy"¹⁴ m'a fourni deux exemples, 1 A et 1 B qui m'ont tout de suite renvoyé au Psaume "Dixit Dominus" de Graziani, à trois voix lui aussi, et publié à Rome en 1662 dans un recueil de psaumes de différents auteurs. Le "stile concitato" avec ses répétitions caractéristiques sur les mots "ex utero ante luciferum genui te" se retrouve dans l'interprétation que fait Charpentier du texte "Pones eos ut clibanum ignis in tempore vultus tui". Graziani module de Do majeur en Sol mineur, et Charpentier part de Fa majeur pour terminer en Ré mineur. Un peu plus loin la similitude est commandée par une similitude de texte : "Exaltabit caput" du "Dixit dominus" se rencontre avec le "exultabit vehementer" du "Domine in virtute tua".

Exemple 1 A : Graziani, extrait du "Dixit Dominus" à 3 voix et extrait du "Domine in virtute tua" de Charpentier, H. 164.

Graziani, Dixit Dominus à 3 voix

Ex utero ante luciferum genui genui te, ex utero ante luciferum ge... nui te

Ex u.tero ante luciferum genui te, ex utero ante luciferum ge... nui te, ex utero an...

Ex utero ante lu... ciferum ge... nui te, ex u...

Charpentier, Domine in virtute tua (sans les violons)

Pones eos ut clibanum ignis, pones eos ut clibanum ignis in tempore vultus tu... i

Pones eos ut clibanum ignis ut clibanum ignis, pones eos ut clibanum ignis in tempore vultus tu... i

Pones eos ut clibanum ignis, pones eos ut clibanum ignis in tempore vultus tu... i

5 6 5
3 4 4 3

Exemple 1 B : toujours des deux mêmes oeuvres, "Dixit" à 3 voix de Graziani et "Domine in virtute" de Charpentier.

Graziani, Dixit Dominus a 3 voix

Charpentier, Domine in virtute tua

4 5

L'exemple 2 est tiré du motet, "Gaudia virginis Mariae" (H. 59) du volume 2 des mélanges, il renvoie au verset "Et exultavit" du Magnificat à cinq voix de Foggia tiré des "Salmi a Cinque", Rome, 1667. On peut seulement remarquer que

dans ce verset à voix seule, Foggia se sent plus libre dans l'envol de sa mélodie, alors que Charpentier, qui utilise trois voix, est un peu restreint par les besoins des imitations qui commencent tout de suite avec "gaude mater. . .".

Exemple 2 : Foggia, extrait du "Magnificat" à 5 voix et Charpentier, début du "Gaudia virginis Mariae".

Foggia Magnificat

4 3 b 4 3 c

Charpentier, "gaudia virginis"

- o gaude mater etc...

L'exemple 3 est un peu plus long ; j'ai choisi deux passages identiques du *Salve regina*, qui a été plusieurs fois mis en musique aussi bien par Charpentier que par Foggia, dans la première version qu'en donne Charpentier (H 18), dans le premier volume des *Mélanges*, et dans la version, elle aussi à trois voix, publiée par Foggia en 1665. Le verset "Ad te clamamus filii Evae, ad te suspiramus gementes et flentes. . ." est traité d'une façon étonnamment semblable par les deux musiciens. Charpentier, qui

est plus jeune que Foggia, va même un peu plus loin dans la richesse harmonique (voyez la seconde diminuée sur la syllabe "ma" du "clamamus") et son ornementation rythmique est plus riche. Par contre il se refuse à couper d'un soupir le mot "suspiramus" : la retenue imposée par le "bon goût français" se fait ici sentir, toutefois il risquera des "soupirs" du même genre dans le "Salve Regina" (H. 23) du second volume, mais seulement en interrompant la syllabe "A" du mot "suspiramus".

Exemple 3 : Foggia, extrait du "Salve regina" à 3 et Charpentier, extrait du "Salve regina" (H. 18).

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system is titled "Foggia." and shows the beginning of the piece with the text "Ad te clama-mus, ad te clama-mus e-xultes fi... lii E...". The second system is marked "Adagio" and shows "...vae, ad te sus-pira... mus suspi...". The third system continues with "...vae, ad te suspi-ra... mus Suspira... mus gemen...". The score includes vocal lines for three voices and a basso continuo line with figured bass notation. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features complex harmonic structures and rhythmic ornamentation.

Charpentier

The image shows three systems of handwritten musical notation for a vocal piece. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the staves. The first system is titled 'Ad te clama-mus exules'. The second system includes the lyrics 'fi-lii E...-sae ad te ad te suspiramus' and 'ad te ad te ad te suspi-'. The third system includes 'ad te suspiramus gemen...-tes et flentes ad te ad te suspiramus ad te ad te' and 'ramus gemen...-tes et flam...-tes ad te etc.'. There are various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals throughout the score.

On pourrait multiplier ces exemples à l'infini, et cela n'apporterait pas grand chose de plus à mon argumentation tout en risquant d'ennuyer le lecteur. Des extraits de l'oratorio de Pasquini sur le thème de l'assassinat d'Abel, chanté à Rome en 1671, certaines antiennes de Giovanni Giacomo Branca, certains motets de Savioni, pourraient donner le même résultat. En revanche, il est beaucoup plus difficile de se livrer à la même opération avec les compositions de Carissimi. D'aucuns diront que cela est dû à l'originalité de son discours, et ils n'auront peut-être pas tort, mais cette originalité était certainement plus flagrante dix ou quinze ans avant le séjour de Charpentier à Rome ; entre 1664 et 1670, Carissimi est respecté par tout le monde à Rome mais il est peut-être un peu dépassé. Si l'histoire de la musique n'avait pas découvert l'oratorio à travers ceux de Carissimi, les "Histoires sacrées" de Charpentier auraient peut-être trouvé un autre modèle et l'on aurait donné un peu moins de

crédit à cette petite phrase du Mercure.

Il faut aussi tenir compte du fait que Charpentier avait certainement étudié la musique d'Henry Du Mont et de Pierre Robert avant de partir pour Rome. Ces deux compositeurs, chacun à leur façon, avaient déjà assimilé certains italianismes qu'il est donc normal de retrouver dans la musique de Charpentier. En tout cas, l'importance du séjour romain de Charpentier est parfaitement exprimée par Sébastien de Brossard qui écrit ceci en 1724, vingt ans après la mort du compositeur¹⁵ :

"C'est de ce commerce qu'il eut avec l'Italie dans sa jeunesse que quelques français trop puristes ou, pour mieux dire, jaloux de la bonté de sa musique, ont pris fort mal à propos l'occasion de lui reprocher son goût italien ; car on peut dire sans le flatter qu'il n'en a pris que le bon, ses ouvrages le témoignent assez".

Jean LIONNET

NOTES

¹ Pour plus de détails sur ce sujet, voir l'article de Patricia Ranum, 1662 : Marc-Antoine Charpentier et les siens, dans le n° 2, janvier 1990, du Bulletin de la Société Marc Antoine Charpentier.

² Pour tout ce qui concerne la musique au Collège Germanique de Rome, voir le livre de Thomas D. Culley, *Jesuits and Music*, Rome, Jesuit Historical Institute, 1970.

³ Voir Th. Culley, *ibid.*

⁴ Voir le travail de Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia di Santa Cecilia*, Roma, Accademia di Santa Cecilia, 1970.

⁵ D'Assoucy le raconte dans ses *Aventures d'Italie* publiées à Paris en 1677.

⁶ L'Arciconfraternita del Santissimo Crocefisso, qui rassemblait des représentants des meilleures familles de Rome, organisait tous les ans pendant le carême cinq représentations d'oratorios et une grande procession le soir du jeudi saint.

⁷ On appelle Cappella Giulia la chapelle musicale de la basilique Saint-Pierre qui ne dépend pas du souverain pontife, mais est administrée par son chapitre dont l'un des chanoines, paré du titre de préfet de la musique, s'occupe plus particulièrement de l'organisation musicale des liturgies. Quand le pape célèbre dans la basilique, pas plus de deux ou trois fois par an, c'est la chapelle pontificale qui assure le service musical de ces cérémonies.

⁸ Je remercie ici Beth Glixon qui m'a gracieusement fourni la transcription des lettres de Lori à Faustini, écrites en 1665.

⁹ Ces manuscrits sont conservés dans la collection de la Cappella Giulia à la Bibliothèque Vaticane.

¹⁰ Voir à la Biblioteca Apostolica Vaticana, *Lettere di Giulio Rospigliosi, Vaticani latini* 13. 363, 20 mars 1638 ; le musicien en question est un certain Valerio Spadi, organiste.

¹¹ La *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* a été publiée cette année en facsimile par Minckoff, avec une introduction et des notes de Wiley Hitchcock.

¹² Pour tout ce qui concerne la musique à Saint-Louis des Français, je renvoie à mon livre, *La Musique à Saint-Louis des Français au XVIIème siècle*, supplément de *Note D'Archivio*, Edizioni Fondazione Levi, Venise, 1985 et 1986.

¹³ Le *Canticum pro pace*, n° H 392 du catalogue d'Hitchcock, fera l'objet d'une édition du Centre de Musique Baroque de Versailles.

¹⁴ Voir H. 164, dans le vol. 2 des mélanges, f. 71 - 76.

¹⁵ Voir le catalogue manuscrit de la collection de S. de Brosard, à la Bibliothèque Nationale de Paris, Réserve Vm⁸ 21.

MEDEE de Thomas Corneille : UN PROLOGUE RHÉTORIQUE

“Le Prologue de *Médée* n’a aucun lien avec la Tragédie”: cette assertion est une idée reçue et la citer semble un truisme. On voit habituellement dans ce Prologue, un exercice de style “obligé” à la gloire de Louis XIV, en forme de Pastorale héroïque avec chœurs, danses et machines. On ajoute aussi souvent que Thomas Corneille, inférieur en cela à Philippe Quinault, s’en est acquitté maladroitement, puisque les Prologues de ce dernier introduisaient le thème de la Tragédie. (Dans *Atys*, Melpomène en annonce le sujet; dans *Armide*, la Sagesse s’en charge; etc...) Pourtant, si Thomas Corneille n’a pas le *grand style* de Quinault, il n’en a pas moins des subtilités qui se prêtaient à ravir à celles de Charpentier. Ainsi, l’analyse montre que le Prologue de *Médée* a été conçu comme un véritable pendant au drame qui va suivre, et s’y trouve relié par un réseau de correspondances qui en feront un véritable condensé négatif¹: La France idyllique qui nous est dépeinte, s’adonne avec insouciance à l’amour, sous la protection des dieux. Nous y voyons un peuple heureux, victorieux et pacifié, visité par des dieux favorables, et uniquement préoccupé d’amours volages. La Tragédie nous montrera une Corinthe en guerre, un peuple mécontent qui maudira ses dieux, et nous présentera une vision horrifiante de l’infidélité.

1) Les dieux, les démons, le Ciel et l’Enfer.

Les dieux du Prologue sont pacifiques et favorables; l’émulation est intense entre la Gloire et la Victoire, qui rivalisent de soins pour le Roi et son peuple. Plus redoutable parmi les divinités descendues du ciel, la déesse de la guerre Bellone; pour en atténuer la présence et la rendre inoffensive, Corneille ne lui confie que douze vers, contre quatorze pour la Gloire et trente et un pour la Victoire. Charpentier, d’ailleurs, achèvera d’en modérer l’éclat en la confiant à un bas-dessus.

Dès la fin du Prologue, les dieux abandonnent cruellement les personnages de la Tragédie; seules, les “divinités terribles” daigneront paraître en “montant” des Enfers (alors que le trio divin de Prologue est “descendu” d’une nuée merveilleuse). Le peuple, si reconnaissant dans le Prologue, les insultera littéralement à l’Acte V en les traitant de “cruels” et d’“inhumains”, et leur refusera son

encens. Ce conflit final est rendu d’autant plus intense que le Ciel aura été plusieurs fois invoqué, et évoqué, au cours de la Tragédie, dans une note d’espoir pour tous les protagonistes sauf Médée: “J’ai su fléchir les Dieux” (Jason, Acte I, Scène II) “Ce Dieu peut tout, puisqu’il me sert de guide” (Oronte, Acte I, Scène VI) “O Ciel, fais-nous raison” (Oronte, Acte IV, Scène IV) “Justes Dieux !” (Créon, Acte IV, Scène VI) etc... Seule, par une lucidité frappante, Médée sait dès le début que les dieux sont plutôt hostiles: “Du Ciel irrité, quel que soit le courroux” (Acte I, Scène II) “Si de mon triste sort, le Ciel leur fait raison” (Acte II, Scène II) “Je dois fuir le courroux des Dieux” (Acte III, Scène II) aussi finira-t-elle par s’y mesurer à l’Acte IV, Scène IV: “Eut-il le Ciel à ses vœux favorable” “Médée... Commande aux Cieux” “Jamais, quoi que puissent faire les Dieux”. Ironie du sort, la dernière action de grâce de la Tragédie est celle de Créuse, qui ne peut que rendre “grâces aux dieux” de lui permettre de mourir aux yeux de Jason.

Les trois déesses du Prologue constituent une judicieuse introduction au pouvoir féminin de Médée. Il en faut bien trois, en effet, pour contrebalancer un personnage qui domine à ce point la Tragédie qu’elle en déclame le premier et le dernier vers, en occupe tous les actes, et ne récite pas moins de 345 vers (contre 169 pour Jason seulement). Mais, tandis que “le destin de Médée est d’être vagabonde”, la Victoire séjourne en France “depuis longtemps”, et si Médée est trahie par son amant, la Gloire se vante de la fidélité du roi: “Ce héros me chérit, et je l’aimai toujours/ On verra durer nos amours.”

2) La politique: la guerre, la paix, les rois.

Le Prologue célèbre la fin de la guerre; guerre qui assombriera la Tragédie entière en lui servant de lugubre toile de fond omniprésente et invisible à la fois, avec ses guerriers que l’on “entend et ne voit pas” et sa progression menaçante, qui se resserre en étau sur Médée, cristallisant sur elle la haine ambiante. La paix du Prologue est inhérente à la puissance du Roi. Seule, semble-t-il, une guerre victorieuse pourrait l’interrompre. Peut-on rêver souverain plus sage, que celui qui veut donner le repos au monde? Nous ne sommes plus

très loin de la *Peau d'Ane* de Perrault, qui nous décrit un roi "si grand, si aimé de ses peuples, si respecté de tous ses voisins et de ses alliés, qu'on pouvait dire qu'il était le plus heureux de tous les monarques." Après la peinture d'un tel souverain, gageons que Créon ne nous semblera plus qu'un despote hypocrite et vaniteux: le contraste aura d'autant plus d'effet que Corneille a dévolu à Créon un rôle assez bavard (114 vers) mais limité à sa fonction royale, et n'hésite pas à le ridiculiser dans l'Acte IV, d'abord par la bouche de Médée "Sois roi si tu peux l'être" "Je plains ton triste sort" (Scène VI), puis en montrant son délire à la Scène IX. En tout état de cause, un roi si tôt réduit à l'impuissance n'était montrable qu'après la démonstration de la toute-puissance de celui en place, surtout s'agissant de Louis-Le-Grand !

Notons également les correspondances frappantes de vocabulaire, entre l'Acte I, et le Prologue, qui se succèdent ainsi dans une sorte de continuité lexicale. En équilibrant l'apothéose de Louis XIV avec celle d'Oronte, Corneille peut reprendre les "topiques" ou lieux-communs obligés des triomphes guerriers de la façon la plus opportune et la plus judicieuse. Ainsi, la Gloire et la Victoire, protagonistes du Prologue, sont justement évoquées par Jason (Scène III) puis, par les Corinthiens (Scène VI). Créon reprend mot pour mot les paroles du chœur des bergers, dans le Prologue: "Rendons-luy les honneurs" (Scène IV) et "La victoire en tous lieux" (Scène VI). Enfin, tandis que les bergers français s'écrient "paraissez", les Corinthiens répondent "disparaissez" (Scène III). Bref, la fin du Premier Acte file cet écho avec le Prologue, dont il partage un vocabulaire étendu: "héros" "ennemis" "La Gloire et l'Amour" "jeunes coeurs" / "tendres coeurs" "douceur" etc... Et nous fait même entendre le "bruit des tambours, des trompettes" du Prologue avec la "fanfare" de la Scène IV.

3) L'amour: léger ou absolu, courtis ou passionné.

L'Amour et ses plaisirs sont dépeints dans le Prologue sur un ton de badinerie volage. Corneille nous chante les délices de l'inconstance par la voix d'un berger. Suivant en cela l'usage, certes, mais surtout pour accentuer le contraste avec la Tragédie et créer une correspondance supplémentaire avec son Prologue, Charpentier ne s'y trompe pas et confie au berger la même voix que... Jason lui-même. De délicate et grisante, l'infidélité va devenir un crime dont la gravité nous sera dépeinte par le biais du vaste vocabulaire de Médée: "parjure", "trahison", "ingrat", "perfidé", "forfait",

"traître", "criminelle", "désespoir jaloux", "injustice" etc... S'il est aisé de voir Jason dans le berger du Prologue, on notera les allusions discrètes glissées par Corneille dans la bouche de la bergère: "Mais voir souvent ce que l'on aime, / C'est encore un plaisir plus doux" deviendra dès l'Acte I cette trop lucide inquiétude exprimée par Médée: "Et voir souvent ce que l'on trouve aimable, / C'est flatter le penchant qui nous porte à l'aimer." L'insouciance de cette bergère qui folâtre à plaisir "sans craindre la fureur des loups", c'est aussi l'inconscience de Créuse qui ne soupçonne pas un instant ce que prépare sa rivale.

Que pouvons-nous donc penser des badineries amoureuses de l'Acte II, entre Jason et Créuse, puisqu'elles s'inscrivent si bien dans le ton du Prologue? Notons tout d'abord que Corneille pouvait difficilement trouver meilleur faire-valoir à la passion brûlante qui transporte Médée, que les galanteries mignardes de l'argonaute et de la princesse, dont il faudra attendre le duo final pour qu'elles nous émeuvent. Le rôle de Créuse ne compte que 115 vers divisés en trente-deux répliques, dont onze sont englouties dans les discours amoureux de l'Acte II. La psychologie de la princesse est cantonnée dans le registre puéril et fade. Corneille la situe souvent en position de demandeuse ainsi qu'une enfant capricieuse (elle *veut* la robe de Médée, *veut* être aimée davantage ("Pouvant m'aimer d'avantage / Vous ne m'aimez pas assez", Acte IV, Scène II) *veut* la "fin de ses malheurs" (Acte V, Scène II). Elle est aussi en situation de fuite ou d'esquive (face à l'Amour, à l'Acte II; face à Oronte à l'Acte IV, Scène II; face à Médée à l'Acte V, Scène II; puis face aux Corinthiens "C'est assez, laissez-moi", à l'Acte V, Scène III). Enfin, en perdant son sang-froid au dernier Acte, elle propose un pitoyable échange "Reprenez Jason et me rendez mon père" puis insulte Médée et la menace, ce qui prouve à quel point elle en méconnaît la finesse et la puissance. La lugubre destinée de Créuse remplit le même office que les "moralités" des fables et contes de l'époque, et dément le propos même des bergers du Prologue. Médée le résume dès l'Acte I, Scène II: "De trop cuisants remords accablent les ingrats."

Thomas Corneille n'a donc rien laissé au hasard pour introduire la Tragédie; le Prologue remplit certes un rôle protocolaire et décoratif, et n'est exempt ni de lieux communs ni de personnages stéréotypés; mais il tisse des liens subtils qui vont huiler les rouages des cinq Actes, et leur terrible accélération vers le chaos final.

Michel BOSC

¹ On se souviendra d'ailleurs de la remarquable mise en scène de Jean-Marie Villégier, qui oppose une cérémonie liturgique (Prologue) à une messe noire (Acte III).

COMPTE-RENDU

MÉDÉE

N'en déplaise à certains critiques aux oreilles défaillantes (?), *Médée* est une des plus belles oeuvres du répertoire lyrique du Grand Siècle, et le travail effectué par l'équipe de Jean-Marie Villégier et William Christie une incontestable réussite. Nous ne sommes plus en 1987, où *Alys* fut certes une découverte totale, un véritable éblouissement, jamais tragédie en musique n'ayant été représentée avec autant d'intelligence, de talent et de sens. Aujourd'hui, en 1993, *Alys* est devenu "la" référence, une sorte de fonds culturel, comme Lully a été, depuis plus de trois siècles, la référence lorsqu'il s'agissait d'évoquer la figure de Charpentier, tenu comme son rival.

Créée six ans après la mort du Florentin, *Médée* a dû comme tous les opéras de cette époque se plier aux lois du genre mis au point par Lully. Mais Charpentier, que ce soit dans ce domaine comme dans celui de la musique sacrée, est le compositeur qui s'est affranchi le plus des normes esthétiques de son temps et de son pays. Cette liberté lui coûta cher, notamment au moment de la création de sa seule tragédie lyrique (le 4 décembre 1693) suscitant plus de quolibets que d'applaudissements : les documents du temps en témoignent. Or, il semble que de nouveau l'histoire recommence et que l'ombre de Lully plane toujours aussi menaçante sur le compositeur de Mademoiselle de Guise. Heureusement, les artisans de la *Médée* 1993 n'ont, eux, pas fait de confusion et ont parfaitement saisi que les tragédies de Lully et de Charpentier n'étaient pas superposables et avaient, chacune, leur propre fonctionnement.

Du prologue au dernier acte, *Médée* se déroule dans un décor unique représentant l'intérieur d'une enceinte octogonale de briques rouges avec galerie et oeils-de-boeuf par lesquels la lumière s'infiltré. Les différentes tonalités de celle-ci, ajoutées aux divers accessoires, suffisent à métamorphoser l'espace scénique, tour à tour baptistère, salle de bal, antre infernal, chapelle funéraire. L'utilisation de la galerie - où apparaissent Créuse à l'acte II, vêtue de la robe empoisonnée à l'acte V, Médée lançant sa malédiction à la fin de l'ouvrage, ou encore les chœurs mus en spectateurs - permet d'intéressantes perspectives et jeux de regard entre les personnages. La

mise en scène de Jean-Marie Villégier est essentiellement construite sur le choc des correspondances antithétiques entre l'éclat de la Cour et l'univers sombre de la sorcellerie dont les affaires ont troublé le siècle, la messe blanche et lumineuse du prologue et la messe noire de l'acte III, la robe étincelante d'or de Créuse, la fille du roi de Corinthe, et celle, noire et atemporelle de Médée, l'étrangère, qui après avoir donné l'amour et la vie, cède aux forces de la destruction. Les moments forts de la mise en scène sont aussi ceux de la partition : scène des démons à l'acte III, scène de la folie de Créon à l'acte IV, mort de Créuse à l'acte V. Celle-ci prend l'aspect d'une véritable mise au tombeau, dans l'esprit de la musique, la même qu'utilisera Charpentier dans certaines de ses histoires sacrées. *Médée* apparaît bien, ici, comme une tragédie du sublime et de l'horreur.

William Christie, connaissant cette partition dans les moindres recoins, conduit son navire avec aisance et sûreté. L'orchestre des Arts Florissants brille par son homogénéité, sa transparence, sa dynamique subtile, la variété et la richesse de son continuo (deux théorbes, guitare, deux basses de viole, violoncelle et clavecin). Les chœurs sont également somptueux. La seule réserve, et non la moindre tout de même, de cette production concerne le choix des solistes des deux distributions, la principale faiblesse étant l'absence de travail sur la déclamation. Nous avons préféré le Jason de Mark Padmore à celui de Pierre Catala, sans pour autant l'ovationner totalement, en raison d'une prestation scénique un peu gauche. Les deux *Médée* offrent, chacune, un éclairage différent du personnage. La blonde Lorraine Hunt, véhémence, furieuse, vocalement puissante, permet à la tragédie d'atteindre, en particulier à la fin de l'acte V, une violence inouïe. La brune Françoise Semellaz offre une Médée plus nuancée, telle que l'ont voulue Thomas Corneille et Charpentier. Dans le rôle de Créuse, Agnès Mellon et Monique Zanetti apportent douceur et émotion. Créon est campé par Bernard Deletré et Jacques Bona. Ce dernier, au jeu plus dépouillé que le premier lors de l'admirable scène de la folie de l'acte IV, s'avère plus efficace. Les rôles secondaires sont, dans l'ensemble, fort bien dé-

fendus. Enfin, les costumes de Patrice Cauchetier et la chorégraphie de Béatrice Massin sont aussi à saluer.

“Les véritables Connoisseurs trouvent quantité d’endroits admirables dans l’Opéra de *Médée*... Il a eu la destinée des beaux Ouvrages, contre lesquels l’envie se déclare d’abord ; mais ils en brillent après davantage” (*Mercure Galant*, décembre 1693).

Les représentations de *Médée* ont donné lieu à plusieurs publications. Tout d’abord, les programmes de l’Opéra-Comique et de l’Opéra de Caen (le premier avec des photographies de la mise en scène de Jean-Marie Villégier, le second édité chez Actes Sud avec des illustrations en couleur dont les dessins des costumes de Patrice Cauchetier et le fac-similé du livret). Hormis la présentation, les textes signés de Jean-Marie Villégier, William Christie, Béatrice Massin, Catherine Cessac, Hugh Wiley Hitchcock, Catherine Kintzler sont les mêmes, avec toutefois, en prime, dans le programme de Caen deux contributions supplémentaires de Patrice Cauchetier et Alain Tapié.

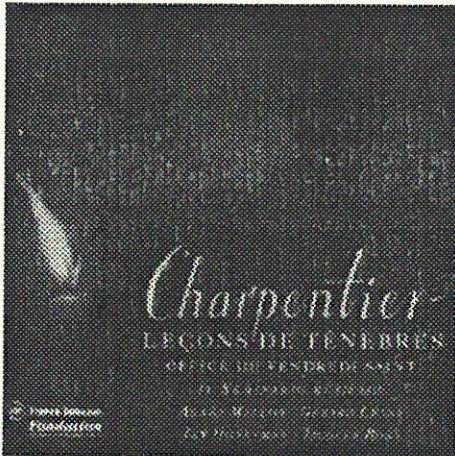
L’Avant-Scène Opéra (n° 68) consacré à *Médée*, sorti en octobre 1984 et depuis quelques années épuisé, a été ré-édité. Seule la couverture, en couleur, a changé et quelques photos de la mise en scène ont été ajoutées. La bibliographie a été également mise à jour.

A l’occasion de cette nouvelle mise en scène de Jean-Marie Villégier, un très beau livre, *Atys & Médée passion baroque*, retrace les préparatifs des opéras de Lully et de Charpentier à l’aide d’un texte éclairé d’Olivier Schmitt et de nombreuses photographies de Michel Szabo et de Jacques Moatti.

- Marc Antoine Charpentier, *Médée*, Opéra Comique, 1993.
- Marc Antoine Charpentier, *Médée*, Actes Sud, Théâtre de Caen, 1993.
- Marc Antoine Charpentier, *Médée*, L’Avant-Scène Opéra, n° 68.
- *Atys & Médée passion baroque*, Editions du Cyprès/Opéra Comique, 1993.

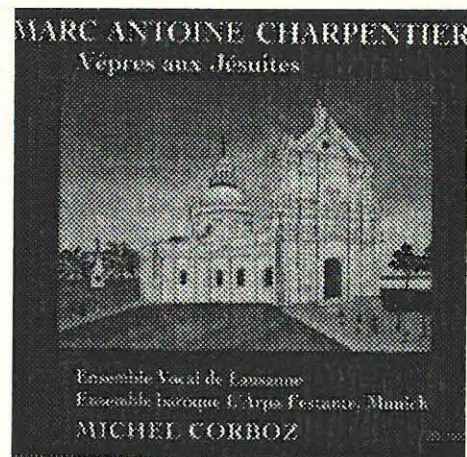
DISQUES

Leçons de ténèbres, Office du Vendredi saint (Leçons H.105, H.140, H.95, Répons H.133, H.130 + Plain-chant de Nivers et faux-bourdon de Charpentier), Agnès Mellon, Gérard Lesne, Ian Honeyman, Jacques Bona, Il Seminario musicale. Virgin Classics 7 59295 2, 1993.



Une leçon et deux répons inédits dans ce programme judicieusement agencé par Jean Lionnet, avec insertion de plain-chant de Nivers et de faux-bourdon "volé" à d'autres oeuvres de Charpentier (le *Dixit Dominus pour le Port Royal* H.226 et le *De profundis* H.156) mais qui trouve ici une place appropriée. Les trois leçons pour le vendredi saint appartiennent à des époques distantes de vingt ans (ca 1673, 1680, ca 1693), sans qu'on n'y sente pour autant un changement radical de style, tant cette esthétique des ténèbres typiquement française est prégnante durant tout ce dernier quart de siècle. La première leçon à voix seule a été enrichie de ritournelles et de lettres hébraïques à trois voix, prévues par Charpentier à cet effet. Si les interprètes du Seminario Musicale nous rendent heureux, ils ne parviennent pas toujours à nous combler (excepté dans le répons "Tanquam ad latronem" magnifiquement chanté par Jacques Bona ou le "Jerusalem" de la première leçon d'Agnès Mellon), faute de ce "je ne sais quoi" qui pourrait bien être la flamme intérieure.

Vêpres aux Jésuites (Ouverture H.536, *Dixit Dominus* H.204, *Sancti Dei* H.361, *Laudate pueri* H.203, *Confitebor... in concilio* H.225, *Regina caeli* H.32, *Beatus vir* H.208, *Serve bone et fidelis* H.35, *Nisi Dominus* H.160, *Ave maris stella* H.67, *Magnificat* H.78), Chabloz Favre, Magali Dami, Natacha Ducret (s), Charles Daniels (hc), Mark Tucker, Hans-Jürg Rickenbacher (t), Peter Harvey, Stephan Imboden, Frederik Sjollema (b), Ensemble Vocal de Lausanne, Ensemble baroque L'Arpa Festante, Michel Corboz. Cascadelle VEL 1030 (2 d.c.), 1993.



Bien que reconstitué, l'office des *Vêpres aux Jésuites* offre un témoignage de l'art de Charpentier dans sa période de maturité. Michel Corboz, qui a participé à la redécouverte du compositeur dans les années 70-80, ayant alors exhumé des oeuvres plus dramatiques telles que la *Messe pour les trépassés* H. 2, le *Miserere des Jésuites* H. 193, *Le Jugement dernier* H. 401, ou encore *David et Jonathas* H. 490, renoue avec le maître français. Dans le programme de ce disque pour l'essentiel inédit, il a mis son talent au service d'une musique moins démonstrative, mais tout aussi magnifique, réservant de superbes moments. Outre son chœur en petite formation, Michel Corboz s'est entouré du jeune ensemble orchestral L'Arpa Festante et d'excellents solistes, y compris les dessus issus du chœur qui nous réjouissent dans le jubilatoire *Regina caeli*. Dans les psaumes et le *Magnificat*, Michel Corboz use d'un discours contrasté, selon les différents versets, sans pour autant perdre en homogénéité, à l'image de la rhétorique présente dans les sermons de Bourdaloue que l'on pouvait entendre en mêmes temps et lieu que les motets de Charpentier. La

direction de Michel Corboz, sobre et inspirée, s'accorde avec la dévotion de ces oeuvres sans afféterie, sans grands effets ou très discrètement distillés mais ô combien efficaces ("Exortum est in tenebris" et "Peccator videbit" du *Beatus vir*, "Sanctum et terribile nomen" du *Confitebor*, "Et misericordia ejus" du *Magnificat*). L'émotion jaillit alors, intense, tout comme dans les "Amen", énoncés avec une ferveur mêlée de douceur où la musique n'est plus que prière. Les antiennes et le *Domine salvum* en plain-chant installent un climat de recueillement, mettant en éveil l'oreille et l'esprit.

Ce retour de Michel Corboz à la musique de Charpentier sera-t-il suivi d'autres ?

Messe de minuit, Hélène C. Martin, Solange Lesard (s), Cécile Gendron (a), David Doane (t), Yves Saint-Amant (b), Ensemble vocal de Sherbrooke, Ensemble instrumental, Jean-François Sénart. XCP 5013 (+ Airs de Noël français), 1991.

Une nouvelle version de cette *Messe de minuit* si bien adaptée à la période de Noël. Sans atteindre les meilleures interprétations déjà existantes, le résultat de cette production se place à un niveau satisfaisant, où l'ambiance doucement festive de la fête est présente. La faible qualité des interprètes est heureusement compensée par la direction de Jean-François Sénart.

Simphonies des noëls, Les Violons du Roy, Bernard Labadie. Dorian Recordings DOR-90180 (+ De Lalande, Sammartini, Torelli, Pez, Corelli), 1993.

Décidément, aux approches de Noël, l'oeuvre de Charpentier est devenu un classique du genre. Ici, c'est l'intégralité des *Noëls* instrumentaux H.531 et H.534 qui font l'objet de ce disque. Malgré les instruments modernes de cet ensemble canadien, les interprètes, familiers du répertoire de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles, donnent aux pièces de Charpentier un ton personnel, usant notamment d'une abondante ornementation, il est vrai plus à la manière italienne qu'à la française.

Messe pour le Samedi de Pasques, Choeur et solistes des Petits Chanteurs de Saint-Charles, Hervé Lefèvre. PCSC 002 (+ Motets de Bouzignac, Moulinié, Lallouette, Lebègue, Du Mont, Boisset), 1993.

Egalement un récent enregistrement de la *Messe pour le Samedi de Pasques* qui ne méritera, lui, aucune indulgence de notre part. Si par ailleurs (voir plus loin), nous nous réjouissons que de nombreux musiciens s'intéressent à la musique de Charpentier, des disques comme celui-ci, déficient à tous points de vue, ne peuvent donner qu'une idée fade et ennuyeuse du Grand Siècle, ce qu'il n'est pas.

Le motet pour l'élévation *O salutaris à 3 dessus* H. 261 était inédit au disque. Interprété par Delphine Collot, Emmanuelle Gal et Françoise Masset, il figure dans un double compact consacré au *Livre d'orgue* de Nicolas de Grigny.

Nicolas de GRIGNY, *Livre d'orgue* avec Plain-Chant alterné et Motets, André Isoir (orgue), Ensemble vocal Sagittarius, Delphine Collot, Emmanuelle Gal, Françoise Masset (s). Erato Musifrance 4509-91722-2 (+ Charpentier, Lully), 1993.

POUR LES AMATEURS

Nous voudrions ici rendre hommage au travail accompli par nombre de musiciens amateurs français et étrangers qui contribuent à faire découvrir au grand public la musique de Marc-Antoine Charpentier, en accomplissant parfois un travail insoupçonné de choix d'oeuvres inédites, de transcriptions, de programmes de concerts, etc.

L'un d'eux est l'Ensemble Proscenium (direction Pascal Hellot) qui, depuis de nombreuses années, se voue avec opiniâtreté à Charpentier en exhumant des partitions telles que les histoires sacrées *Esther* H.396 et *Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitatem Domini* H.420, les motets *De profundis* H.211, *Canticum Zachariae* H.345, *Prière à la Vierge du Père Bernard* H.367 pour ne citer que quelques titres. Certains de ces programmes ont été enregistrés sur cassette. Un CD (*Bonum est confiteri Domino* H.195, *Nuptiae sacrae* H.412, *Pro omnibus festis B.V.M.* H.333, *Josue* H.404) est en préparation chez Cybelia. L'Ensemble Proscenium donne régulièrement des séries de concerts dans sa région de Haute-Normandie, mais aussi à l'extérieur.

L'Ensemble Canticum Novum (direction Emmanuel Bardon) consacre aussi plusieurs de ses programmes de concert à Charpentier, notamment en 1994, avec des motets à la Vierge et des Vêpres de la Trinité reconstituées à partir de psaumes inédits.

Enfin, l'Ensemble Praeludium (direction Michel Séné) s'attache au répertoire de petits motets de Charpentier.

Ensemble Proscenium
Ruelle Renard 27300 BERNAY
Tel. 32 44 00 77

Ensemble Canticum Novum
25 rue Las Cases
75007 PARIS
Tel. 45 51 30 09

Ensemble Praeludium
15 rue de Toul
75012 PARIS
Tel. 43 07 46 14

TABLE DES BULLETINS 1 à 10

- n° 1 Filiatrault, François, *Un menuet de Charpentier*
- n° 2 Ranum, Patricia M., *1662 : Marc-Antoine Charpentier et les siens*
- n° 3 Legrand, Raphaëlle, *Chaconnes et passacailles de Charpentier*
- n° 4 Ranum, Patricia M., *Un portrait présumé de Marc-Antoine Charpentier*,
Filiatrault, François, et Cessac, Catherine, *Discographie comparée de la Messe de Minuit*
- n° 5 Powell, John S., *L'aspect protéiforme du Premier Intermède du Malade imaginaire*
- n° 6 Ramaut, Alban, *Sur la nature de la spiritualité de Marc-Antoine Charpentier : le "Dies irae" de la Prose des morts*,
Ranum, Patricia M., *Titon du Tillet : le premier "biographe" de Marc-Antoine Charpentier*
- n° 7 Viel, Jean-François, *Les Charpentier avant les Charpentier*, Recherches sur la famille paternelle de Marc-Antoine Charpentier
- n° 8 Waquet, Françoise, *L'Epitaphium Carpentarii*. Etude littéraire
- n° 9 Ranum, Patricia M., *Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages: L'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du Roi*
Quelques Ajouts au Corpus Charpentier
- n° 10 Lionnet, Jean, *Charpentier à Rome*,
Bosc, Michel, *Médée de Thomas Corneille : Un prologue rhétorique*

Tous ces bulletins sont disponibles et peuvent être commandés au siège de la Société.

Cotisations pour 1994 :

- 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.