

Charpentier

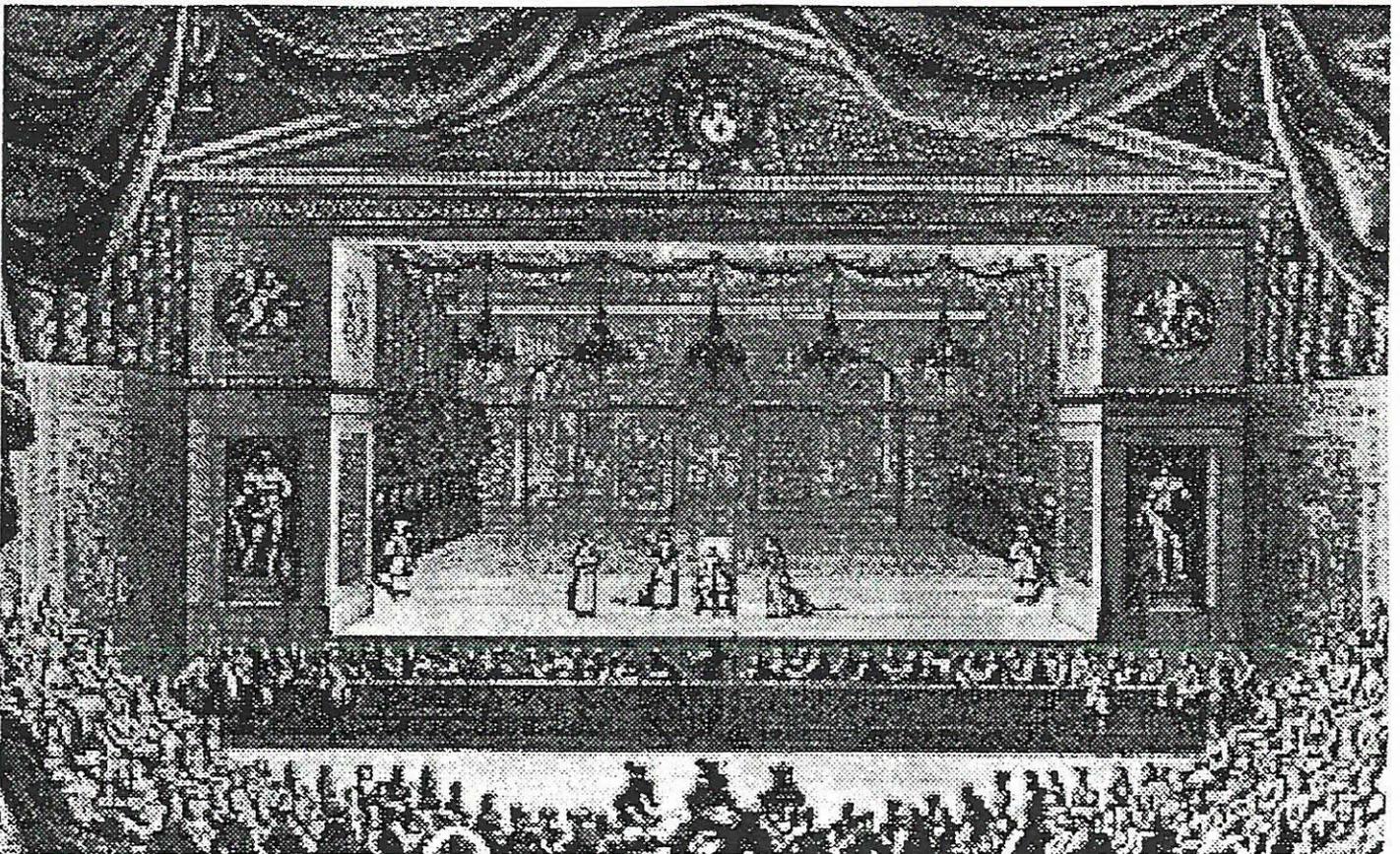
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 11

Juillet 1994

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- *Des vêpres de Marc-Antoine Charpentier ?* par Jean Duron
- *Le petit opéra chez Marc-Antoine Charpentier* par Nathalie Berton

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.

Des vêpres de Marc-Antoine Charpentier ?

Plusieurs études récentes ont soulevé le problème des liens qui unissent parfois entre elles certaines œuvres de Marc-Antoine Charpentier¹. Ce sujet d'importance mériterait, à mon avis, une étude systématique qui compléterait les travaux de Wiley Hitchcock, Catherine Cessac et Patricia Ranum sur les manuscrits autographes de ce compositeur, et qui permettrait de mieux comprendre d'une part comment ont été copiés ces fameux "Meslanges"², et d'autre part dans quel contexte ces œuvres ont pu être exécutées du vivant de Charpentier. C'est un travail de très longue haleine qui permettrait aussi de faire le point sur la chronologie de ces œuvres et qui permettrait aussi éventuellement de faire de nouvelles propositions de datation.

Cette courte étude n'a pas bien évidemment cette ambition, seulement celle d'ajouter une nouvelle pièce à l'édifice en proposant une réflexion sur un groupe de quatre motets du compositeur, à savoir :

- *Dixit Dominus* [H. 197], ps.109,
- *Beatus vir qui timet* [H. 199], ps.110,
- *Confitebor tibi... in consilio* [H. 200], ps.111,
- *Laudate pueri* [H. 203], ps.112,
- *Magnificat* [H. 76].

LES MOTETS

Le premier élément qui réunit ces œuvres est sans aucun doute l'effectif utilisé, c'est-à-dire un chœur à la française à 4 parties (dessus, hautes-contre, tailles et basses) soutenu par la basse-continue. Ce type de motet n'est curieusement pas très fréquent chez Charpentier, puisque nous n'en avons recensé que 27 exemples³. Cet effectif correspond très exactement à celui des maîtrises des grandes églises du royaume et peut sembler assez banal puisque c'est exactement celui que l'on entendait un peu partout en France pour chaque office ordinaire. Il est probable que Charpentier en composa beaucoup plus dans ses différentes charges de maître de musique. Ces cinq œuvres présentent toutefois une singularité, celle d'avoir reçu *a posteriori* l'adjonction d'un

prélude instrumental que Charpentier a copié ailleurs⁴, ce qui signifie de toute évidence que ces motets ont eu au moins deux exécutions, une première sans instruments autres que ceux de la basse continue, une seconde, postérieure, avec instruments.

Les quatre premières pièces étudiées ici ont été composées sur les psaumes 109-112 qui sont chantés ordinairement aux vêpres du dimanche ; la présence de la doxologie "Gloria Patri et Filio..." à la fin de chacun des motets de Charpentier, les rattache bien sûr à cet office.

Trois d'entre elles, les trois premières, ont été copiées dans cet ordre au sein du cahier 54 des *Meslanges* [vol. 8] que Wiley Hitchcock date de la fin des années 1680⁵. On remarquera plus loin qu'elles ne se suivent pas dans ce recueil, et que d'autres œuvres sont intercalées entre elles.

Quant au psaume 112, *Laudate pueri*, le 4^e psaume de ces vêpres du Dimanche, il se trouve un peu plus loin, au cahier 56 des *Meslanges* [vol. 9], daté par W. Hitchcock de la fin des années 1680. Il ne manque donc à cette série que le 5^e psaume de cet office, *In exitu Israël*, ps.113, texte pour lequel nous n'avons aucune musique de Charpentier⁶ ; deux propositions peuvent être considérées concernant l'absence de ce psaume, soit que Charpentier ne l'ait point copié dans ses *Meslanges*, soit que le texte ait été simplement psalmodié ou chanté en faux-bourdon.

Il faut toutefois remarquer que, un autre office, les vêpres de plusieurs martyrs hors du temps pascal, reprend également la disposition des vêpres du dimanche pour ce qui concerne les quatre premiers psaumes, mais en inversant *Beatus vir* et *Confitebor tibi*, tandis que l'*In exitu Israël* y est remplacé par le *Credidi propter*, ps.115, pour lequel Charpentier nous a laissé un motet pour le même effectif : H. 209, copié quant à lui au début des années 1690 dans les *Meslanges*. Quoiqu'il soit très

tentant d'accepter le principe de l'existence d'un "cycle" complet de psaumes pour les vêpres de plusieurs martyrs composé par Charpentier, nous préférons y renoncer car ce *Credidi propter* fut copié par le compositeur dans le cahier LXI (chiffres romains) des *Meslanges* (vol. 25), qui, bien qu'à peu près contemporain du cahier 63 (chiffre arabes), celui des préludes instrumentaux, contiendrait selon Patricia Ranum des œuvres réalisées pour un commanditaire différent. On peut néanmoins proposer qu'en composant son *Credidi propter*, Charpentier ait songé à l'associer aux quatre premiers motets précédents, mais il ne peut s'agir là que d'une simple base de travail.

On peut donc poser l'hypothèse suivante sur ces œuvres : un groupe de trois [ps. 109-111] a été réalisé dans un premier temps au début des années 1680, pour les vêpres du dimanche ; Charpentier leur a adjoint, quelques années plus tard, un ps. 112 et plus tard encore, pour les vêpres de plusieurs martyrs (hors temps pascal), un ps. 113.

LES PRÉLUDES AJOUTÉS

Enfin, argument supplémentaire pour réunir ces motets dans une même série pour les vêpres, la question des préludes instrumentaux qui ont été ajoutés *a posteriori*, probablement pour une nouvelle exécution de la série au début des années 1690 et que Charpentier a regroupés dans le même ordre (bien qu'ils ne se suivent pas) au sein du cahier 63 des *Meslanges* [vol. V], f. 15-16 :

- *Prelude pour le Dixit Dominus* [H. 197a],
- *Prelude pour le Beatus vir qui timet* [H. 200a],
- *Prelude pour le Confitebor tibi* [H. 199a],
- *Prelude pour le Laudate pueri* [H. 203a],
- *Prelude pour le Magnificat* [H. 76a].

On trouve également, au même endroit, un *Credidi propter* [H. 209a].

Ces courts préludes ajoutés ne sont pas sans poser quelques problèmes : écrits tous pour le même effectif, en trio, pour deux dessus instrumentaux non précisés — c'est du reste en soi, un argument supplémentaire pour grouper les œuvres —, ils annoncent le matériau thématique du premier verset du psaume correspondant, selon le même procédé à

chaque fois. Toutefois, ces courtes interventions instrumentales nous semblent fort curieuses, ne serait-ce que parce que les instruments n'apparaissent que dans ces préludes et point du tout dans le corps du motet proprement dit. Plusieurs hypothèses peuvent être formulées concernant cette seconde version de ces motets avec préludes instrumentaux :

Première hypothèse

Cette seconde version se présentait telle qu'elle apparaît dans les *Meslanges* avec les renvois de Charpentier : "on trouvera le prelude au cahier 63" ; les instruments jouaient le préluade puis se taisaient durant l'exécution du psaume aux voix.

Cette curieuse manière d'associer deux types d'effectif sans jamais les réunir n'est pas rare chez ce compositeur. Dans *Josué* [H. 404] par exemple, Charpentier ouvre l'œuvre avec une symphonie de 42 mesures pour double-orchestre à la française de 4 parties chacun. Puis les instruments se taisent durant la totalité de l'histoire sacrée, hormis deux violons associés respectivement aux chœurs A et B. Dans d'autres œuvres en revanche, Charpentier a doublé ces deux chœurs continuellement avec deux orchestres : *Cæcilia virgo et martyr* [H. 397], *Canticum pro pace* [H. 392]. L'« anomalie » concernant les effectifs de *Josué* se retrouve néanmoins dans l'*Exaudiat pour le Roi* [H. 180], conservé dans le même cahier des *Meslanges* et seulement dans cette œuvre-ci (est-ce une raison suffisante pour proposer un lien entre ces deux pièces ?). Il n'y a aucun doute sur cette présentation puisque le motet s'enchaîne au préluade dans les *Meslanges* et ont été de fait copiés dans le même temps, pour la même occasion. Ceci ne signifie pas du reste qu'il s'agit de l'état original de ces œuvres, car on peut supposer aussi en argumentant sur le modèle de la *Missa « Assumpta est Maria »* [H. 11] — cf. plus loin —, que la copie de *Josué* et de cet *Exaudiat* que nous connaissons, ne reflète qu'un état, celui d'une seconde version de ces motets.

Toutefois, n'ayant aucun exemple similaire concernant les effectifs des œuvres étudiées ici (trio instrumental puis chœur *a cappella*), nous ne retenons cette solution qu'avec beaucoup de réserve.

Seconde hypothèse

Ces préludes instrumentaux sont les vestiges non point d'une simple seconde exécution avec préludes ajoutés, mais bien d'une seconde version perdue, pour laquelle Charpentier aurait ajouté des parties instrumentales aux chœurs.

Cette solution nous paraît plus réaliste que la précédente. Ces ajouts sont en effet très fréquents dans l'œuvre du compositeur, comme dans celles de ses contemporains (cf. Du Mont, Daniélis, Lorenzani, Brossard). Jean Lionnet nous confirme d'ailleurs que l'usage était banal à Rome aussi ; il cite notamment un jeu de parties séparées de Bonifacio Graziani⁷ ne contenant que des parties vocales et la basse continue, mais dans lesquelles le compositeur invitait les maîtres de chapelle à écrire eux-mêmes les instruments de dessus en les tirant de la basse continue. On peut se demander du reste si, lorsque les violonistes étaient eux-mêmes compositeurs (je pense à Corelli bien sûr à St-Louis-des-Français), de telles parties ajoutées n'étaient pas composées par les instrumentistes eux-mêmes, voire dans certains cas, improvisées directement sur la partie de basse. Ordinairement, Charpentier se borne à noter au-dessus des parties vocales : "avec violon". On peut considérer, dans ce cas, qu'un matériel complet a pu être établi pour l'occasion — peut-être même sans partition —. Les annotations en surcharge des *Meslanges* pourraient dans ce cas avoir deux justifications : d'une part, Charpentier aurait dirigé la seconde version sur la partition de la première et ces indications indiquaient les entrées instrumentales ; d'autre part — et cela pose la question de l'utilité même des *Meslanges* aux yeux de Charpentier — cette copie que nous connaissons n'était qu'une mise au propre dont on ne se servait pas pour l'exécution et Charpentier dans ce cas aurait utilisé une copie de travail (partition et parties), qui selon l'usage du temps, appartenait à l'institution commanditaire⁸.

Dans ce cas, la première hypothèse, c'est-à-dire l'association du prélude (vestige d'une version perdue) avec le chœur (version primitive) nous paraît quelque peu absurde puisque représentant un état n'ayant jamais existé du vivant de Charpentier.

Notre hypothèse sur les ajouts s'appuie au moins sur

une œuvre tout à fait comparable du point de vue des effectifs ; il s'agit du très intéressant motet *Exaudiat te Dominus* [H. 180] composé à la même époque, entre 1680 et 1683 si l'on se réfère à la datation de W. Hitchcock. L'œuvre se trouve au cahier 33 des *Meslanges* (vol. 11) et nécessite comme les pièces présentées ici, un chœur à la française à 4 parties avec bc. Comme pour celles-ci, Charpentier a composé *a posteriori* un prélude à 3 parties instrumentales [H. 180a] qu'il a copié du reste dans le même cahier que les autres préludes qui nous intéressent ici (cahier 63), mais un peu avant ; deux particularités doivent être soulignées concernant cette œuvre : d'une part l'existence d'un second prélude [H. 180b] destiné à remplacer le premier pour une cérémonie plus importante (l'orchestre est à 4 parties) ; et surtout d'autre part, la présence d'annotations autographes de Charpentier dans la partition (vocale) du motet proprement dit, ajoutées *a posteriori* d'une autre encre, et prouvant tout à la fois et l'existence d'une autre version (perdue et avec instruments de dessus) et celle d'une autre partition. Ainsi au début du verset 1, Charpentier précise :

— "ce recit est accompagné si l'on veut de 2 vi.ons/ repertoire".

Plus loin, pour le verset 6, "Impleat Dominus", une remarque similaire apparaît :

— "ce recit est accomp. si l'on veut de 2 fl. repertoire".

Ne nous laissons pas abuser par le terme "si l'on veut" qui n'est pas exactement synonyme de notre "ad libitum", et qui peut fort bien signifier "si l'on veut jouer la seconde version", avec le prélude. Ce "si l'on veut" ne nous autorise en aucune manière à jouer ET le prélude instrumental ET le chœur sans instruments.

Visiblement, Charpentier rangeait et conservait ailleurs, dans cette collection "Repertoire" qu'il mentionne ici, cette version et les parties instrumentales qui sont perdues. Le compositeur ne se serait pas donné la peine, selon nous, de recopier pour sa collection personnelle, deux versions aussi proches de la même œuvre, mais se serait borné à en signaler l'existence et à en indiquer les modifications les plus significatives.

Dans une autre pièce composée à la même époque (1680-1681), l'histoire sacrée *Sacrificium Abrahamæ* [H. 402], Charpentier ajoute des renvois à des *Symphonies ajustées* au *Sacrifice d'Abraham* [H. 402a], en trio, plus tardives et quelques annotations justifiant la présence d'instruments (peut-être à 4 parties) dans les chœurs (mais il faudrait aujourd'hui recomposer ces parties et non point doubler systématiquement) ; pourtant, deux mesures du dernier chœur contiennent des parties instrumentales précises (en trio). Il s'agit probablement de plusieurs strates de la même œuvre dont nous ne possédons malheureusement que la version primitive.

Cette hypothèse des vestiges nous semble par conséquent incontournable.

Troisième hypothèse

C'est celle des arrangements ultérieurs modifiant en profondeur la texture d'un motet.

Certains témoignages chez Charpentier, ou plus tard chez Brossard, nous permettent d'envisager de tels remaniements beaucoup plus importants que de simples ajouts d'instruments. Il s'agit tout d'abord de la *Missa « Assumpta est Maria »* dont nous ne possédons dans les *Meslanges* que l'ultime version pour grand orchestre. Les parties séparées de cette pièce, incomplètes et partiellement autographes, nous prouvent l'existence de versions différentes, la modification de l'orchestre entraînant de fait l'altération sinon de l'effectif vocal, tout du moins la ré-écriture de certains passages chorals⁹. Ces autres versions sont perdues.

De même, les annotations concernant les ajouts instrumentaux du fameux *Miserere des Jésuites* [H. 193] que Charpentier a portées lui-même sur la partition de la version primitive, ne sont pas suffisantes pour réaliser la seconde version avec instruments — le copiste de Brossard fit les frais de cette illusion, avant les éditeurs contemporains —. Moyen mnémotechnique pour Charpentier, notes de travail, brouillon, elles peuvent permettre en revanche une étude fort intéressante sur les méthodes de composition de Charpentier¹⁰.

Un arrangement des motets vocaux lors de l'introduction des préludes, ne peut donc pas être exclu *a priori*.

Quatrième hypothèse

Les préludes instrumentaux des quatre motets auraient eu une autre fonction que celle d'introduire le chœur, et dans le cas présent une fonction liturgique particulière.

Dans l'office des vêpres en effet, chaque psaume est précédé de la récitation d'une antienne, que l'on reprend plus complète à la fin du psaume, après la doxologie ; cette antienne est généralement tirée d'un des versets du même psaume. Or pour aérer un peu le tissu sonore des vêpres et interrompre (ou reposer) le chœur, on prit très tôt l'habitude de faire jouer les instruments durant ces antiennes, y compris à Rome. Maugars s'en étonnait déjà en 1639¹¹ :

— “Dans les Antiennes ils firent encore de tres bonnes symphonies, d'un, de deux ou trois violons avec l'Orgue, et de quelques Archiluths jouans de certains airs de mesure de ballet, et se respondant les uns aux autres.”

Dans ce contexte, la logique de ces petites symphonies du cahier 63, jouées avant et/ou après chacun des psaumes, présente effectivement quelque vraisemblance, d'autant que Charpentier a écrit par ailleurs comme le fait remarquer Catherine Cessac quelques antiennes purement instrumentales (cf. notamment : H. 525-526-532).

*
* * *

L'OFFICE DES VÊPRES

En fonction de ces diverses considérations, on peut tenter d'analyser de plus près les liens entre ces motets au sein d'un office de vêpres du dimanche, dont voici la structure générale :

Vêpres du Dimanche

Verset : *Deus in adiutorium meum intende*

ant *Dixit Dominus* [=V.1, ps. 109]

ps. 109 *Dixit Dominus*

ant *Dixit Dominus*

- ant *Magna opera* [=V.2, ps. 110]
 ps. 110 *Confitebor tibi... in consilio*
 ant *Magna opera*
- ant *Qui timet* [=fin du V.1, ps. 111]
 ps. 111 *Beatus vir qui timet*
 ant *Qui timet*
- ant *Sit nomen* [=V.2, ps. 112]
 ps. 112 *Laudate pueri*
 ant *Sit nomen*
- ant *Deus noster* [=V.11, ps. 113]
 ps. 113 *In exitu Israël*
 ant *Deus noster*

Capitulum

Benedictus Deus et Pater Domini nostri

Hymne *Lucis creator optime*

ant pour le *Magnificat*

[dans le temps de Pâques, on peut chanter ici *Regina cæli*, lorsqu'il n'y a pas eu complies]
Magnificat
Domine salvum fac Regem

Cette présentation est tirée du Bréviaire romain — on consultera bien sûr pour le plain chant les versions contemporaines remaniées par Nivers — ; toutefois, il n'y a aucune variante d'importance dans les bréviaires parisiens, dits gallicans, notamment dans celui de Harlay (1680). Les seules différences sont *Magna opera*, antienne avant le ps.110, remplacée par *Fidelia omnia* [=V.7 du ps. 110] ; *Deus noster autem*, antienne avant le ps. 112, remplacée par *Sed nos vivimus* [dernier verset du ps. 112].

En fait, cette série de psaumes appartient à la plupart des offices de vêpres pour les grandes fêtes de l'année liturgique, avec quelques variantes qu'il est intéressant de noter :

A.

1. *Dixit Dominus* 2. *Beatus vir* 3. *Confitebor tibi* 4. *Laudate pueri* 5. *In exitu Israël*

Vêpres du dimanche / dimanches de l'Avent / Nativité / Epiphanie et dimanches qui suivent / dimanches depuis la Septuagésime jusqu'à la Quadragésime / Passion (avec l'hymne *Vexilla Regis*) / Rameaux / Pâques (avec l'hymne *Ad Regias*) et dimanches qui suivent / Pentecôte (avec l'hymne *Veni creator*) et dimanches qui suivent.

B.

1. *Dixit Dominus* 2. *Beatus vir* 3. *Confitebor tibi* 4. *Laudate pueri* 5. *Credidi propter*

S. Nom de Jésus

C.

1. *Dixit Dominus* 2. *Beatus vir* 3. *Confitebor tibi* 4. *Laudate pueri* 5. *Laudate Dominum*

Ascension / Trinité

D.

inversion 2 & 3

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Beatus vir* 4. *Laudate pueri* 5. *Credidi propter*

Martyrs (hors du temps pascal) / SS. Jean et Paul / S. Laurent / Décollation S. Jean Bapt. / Sept douleurs BMV

E.

inversion 2 & 3

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Beatus vir* 4. *Laudate pueri* 5. *Laudate Dominum*

Martyrs (temps pascal) / S. Joseph / S. Gabriel / SS. Philippe et Jacques / Invention S. Croix / Nativité S. Jean Bapt. / Précieux Sang NSJC / Transfiguration NSJC.

F.

inversion 2 & 3

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Beatus vir* 4. *Laudate pueri* 5. *Memento Domine*
Confesseur non pontife

G.

inversion 2 & 3

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Beatus vir* 4. *Laudate pueri* 5. *Lauda Jerusalem*
Dédicace d'une église / S. Agnès / S. Agathe / App. S. Michel

H.

inversion 2 & 3

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Beatus vir* 4. *Laudate pueri* 5. *Confitebor tibi...*
quoniam

Dédicace S. Michel

I.

1. *Dixit Dominus* 2. *Beatus vir* 3. *Confitebor tibi* 4. *De profundis* 5. *Memento*
S. Jean ap. & évang. / SS. Innocents / dimanches ap. l'Avent / S. Thomas / S. Silvestre

J.

1. *Dixit Dominus* 2. *Laudate pueri* 3. *Credidi propter* 4. *In convertendo* 5. *Domine probasti*
Communs des Ap. & Évang. / S. Paul ap. / S. Pierre aux liens / SS. Pierre et Paul

K.

1. *Dixit Dominus* 2. *Laudate pueri* 3. *Lætatus sum* 4. *Nisi Dominus* 5. *Lauda Jerusalem*
Circoncision / S. Famille / Commun des Vierges / des non vierges / Commun des fêtes de la BMV / Concep-
tion / Apparition / Annonciation / Visitation / Purification / Assomption BMV

L.

1. *Dixit Dominus* 2. *Confitebor tibi* 3. *Credidi propter* 4. *Beati omnes* 5. *Lauda Jerusalem*
S. Corps de Jésus

Il est bien entendu que d'une fête à l'autre, les an-
tiennes en revanche sont sans cesse renouvelées.

LE CAHIER 54 DE CHARPENTIER

De fait, le descriptif du cahier 54 semble assez sig-
nificatif, si on le place en rapport avec ce qui pré-
cède :

- f. 32-33^v *Dixit Dominus* H. 197
- f. 34-36 *Magnificat à 4 voix et bc* H. 76
- f. 36-39 *Cum invocarem, grand motet* H. 198

- f. 39^v-40 *Regina cæli à 3 voix et bc* H. 30
- f. 40-43^v *Beatus vir qui timet* H. 199
- f. 43^v-46^v *Confitebor tibi... in consilio* H. 200
- f. 47-48 *Regina cæli* H. 31
- f. 48 *Domine salvum, à 3 voix et bc* H. 296

Hormis le grand motet *Cum invocarem* (qui cu-
rieusement se chante aux complies du dimanche, et
durant le temps de Pâques, juste avant le *Regina*
cæli), toutes les pièces de ce cahier peuvent entrer à
titre divers dans l'office des vêpres du dimanche :

- le *Magnificat* [H. 76] s'y rattache presque structurellement ; il fut bien écrit à 4 voix et basse continue comme les motets et non point à 3 comme l'affirme à tort W. Hitchcock ; Charpentier lui a ajouté *a posteriori* un prélude instrumental [H. 76a] pour deux instruments et bc, qui se trouve du reste dans le même cahier que les préludes ajoutés aux psaumes ; ce prélude comme les autres peut servir d'antienne avant et/ou après le *Magnificat*.
- l'antienne *Regina cæli* sert d'antienne à *Magnificat* pour les complies du dimanche durant la semaine de Pâques, mais peut être chantée après le *Magnificat* des Vêpres lorsqu'il n'y a pas eu complies.
- le motet *Domine salvum fac Regem* enfin peut bien évidemment achever ce cycle de vêpres.

Mais la succession des œuvres telle qu'elle se présente chez Charpentier me semble remarquable à plusieurs autres points de vue ; tout d'abord à cause du regroupement initial *Dixit Dominus* (sol mineur) puis *Magnificat* (ut majeur) isolés dans le cahier avant le grand motet *Cum invocarem* qui n'a rien à voir avec ces vêpres et qui fut composé donc pour une autre occasion — à moins qu'il n'ait été ajouté pour des complies avec le *Regina cæli* qui suit. Il était fréquent à l'époque qu'on ne chante en polyphonie que le premier psaume et le cantique final dans le but évident de raccourcir l'office des vêpres. Ceci permettait à Charpentier d'utiliser son "cycle" aussi réduit, quasiment pour n'importe quel temps liturgique.

Charpentier, ensuite, a ajouté pour le temps pascal l'antienne *Regina cæli* (en ut majeur comme le *Magnificat*), puis plus tard encore, les deux psaumes *Beatus vir* (en si b majeur) et *Confitebor tibi* (en ré mineur), ce qui lui permettait d'enrichir l'office pour un grand nombre de fêtes : dans cet ordre [B.C.I.], dans un ordre inverse [D.E.F.G.H.] ; le *Confitebor* tout seul pouvait être utilisé pour [L.].

Beaucoup plus tard, un *Laudate pueri* en sol majeur (cahier 56) complétait alors la série pour [A.B.C.D.E.F.G.H.] ; il pouvait en outre servir pour [J.].

Enfin, plus tard encore, il eut besoin d'un *Credidi*

propter en ut majeur (cahier LXI) pour achever les cycles [B.D.], mais aussi pour [J.L.]. Dans le cas de [B.D.], le plan tonal est tout à fait plausible : sol mineur, si b majeur, ré mineur, sol majeur, ut majeur ; de même dans tous les autres.

Pour tous ces temps liturgiques, Charpentier conservait donc en réserve des motets facilement repérables dans ses *Meslanges* et tous agrémentés de ces fameux préludes. De même pour les fêtes de la Vierge [K.], il pouvait utiliser le très beau *Nisi Dominus* [H. 160] pour le même effectif, mais beaucoup plus ancien puisqu'il apparaît dans le cahier IX (vol. 15), daté par W. Hitchcock des premières années de 1670. Néanmoins, aucun doute pour affirmer que Charpentier a utilisé ce motet avec notre série puisqu'il lui a ajouté un prélude en trio [H. 160a] qui est copié au même endroit que les autres préludes.

Quant aux psaumes restant pour compléter tous ces "cycles", seuls quatre n'ont jamais été traités pour cette formation, par Charpentier ; il s'agit de *Beati omnes*, *In convertendo*, *Domine probasti* et *Confitebor tibi... quoniam*.

Pour le *Laudate Dominum*, il pouvait employer l'ancien [H. 152] en ré majeur, mais avec 2 violons en permanence ; comme le *Memento* [H. 155] en la majeur et le *Lauda Jerusalem* [H. 158] en ut majeur, tous composés également vers 1670.

Pour les autres, il pouvait avoir recours aux motets à 4 voix et bc, sans prélude : [H. 214] pour *Lætatus sum* et [H. 211-212-213-213a-222] pour le *De profundis* — auxquels il faut ajouter le faux-bouillon à 4 voix [H. 156] —.

La méthode de travail de Charpentier, comme maître de chapelle, paraît donc très simple pour organiser les musiques des différents offices dont il avait la charge.

On notera de plus que l'on pourrait probablement faire une étude comparable à celle-ci sur les motets sans préludes composés vers 1690 :

<i>Lauda Jerusalem</i>	H. 210
<i>Beatus vir</i>	H. 221
<i>Confitebor</i>	H. 220
<i>De profundis</i>	H. 222 (cf. aussi les numéros cités ci-dessus)

Magnificat H. 80

ou pour les motets composés vers 1670 avec deux instruments de dessus obligés au-dessus des voix :

Laudate pueri H. 149
Nisi Dominus H. 150
Confitebor H. 151
Laudate Dom. H. 152
Dixit H. 153
Beatus vir H. 154
Memento H. 155
Lauda Jerusalem H. 158

LE CAHIER 63 DE CHARPENTIER

La plupart des préludes instrumentaux qui nous concernent ici sont conservés aux f.15-17 du cahier 63 ; l'unité de ce groupe rassemblé sur trois folios et l'ordre dans lequel ils ont été copiés, appuient bien évidemment nos remarques :

f. 15 prélude pour... *Dixit Dominus*
 prélude pour... *Beatus vir*
 f. 15^v prélude pour... *Confitebor*
 prélude pour... *Magnificat*
 f. 16 prélude pour... *Magnificat* [différent]
 prélude pour... *Laudate pueri*
 [il n'y a pas de f. 16^v]
 f. 17 prélude pour... *Nisi Dominus*
 prélude pour... *Credidi propter*

Le système de renvoi entre les motets proprement dits et leurs préludes, mériterait à mon avis, une étude particulière. Le renvoi, du côté des motets, n'est en fait jamais explicite sous la forme "on trouvera le prélude au cahier 63", mais seulement sous la forme d'un ajout d'une autre encre :

— "prelude C " ;

du point de vue des préludes, par contre, le renvoi est plus explicite et suffisant :

— "prelude pour le... à 4 voix" ;

toutefois, l'ajout *a posteriori* au-dessus de chacun de ces titres d'un "P.r" nous semble quelque peu mystérieux. Il pourrait être interprété de deux manières, contrairement à ce qu'affirme W. Hitchcock : pre-

mièrement "Prelude pour le p.r..." (c'est l'opinion de W. Hitchcock) ; secondement "P.r prelude pour le...". Nous n'avons pas trouvé de solution viable pour ces annotations ; il n'existe pas de "S.d" motet comparable, ni de "S.d" prélude hormis pour le *Magnificat* [H.533]¹² et l'*Exaudiat* décrit plus haut. Bien que nous rangeant a priori à l'avis de W. Hitchcock, le débat reste donc ouvert.

COMMENT, AUJOURD'HUI, LIER CES PIÈCES, AU CONCERT ?

L'apparente complexité de ces liens s'explique probablement par des utilisations multiples de ces œuvres par Charpentier, à plusieurs reprises au cours de son existence : d'où la présence de la copie des partitions aux cahiers 54 (réalisée vers 1680-1683), 56 (1687-1689) et des préludes au cahier 63 (1690-1693) :

- pour plusieurs offices différents : vêpres diverses, vêpres des dimanches ordinaires (ps. *Laudate pueri* et son prélude), vêpres des dimanches de temps pascal (ant. *Regina cæli*), vêpres pour une fête de plusieurs martyrs (ps. *Credidi propter* et son prélude),
- pour des commanditaires différents : cahier en chiffres arabes (54 et 63) ou en chiffres romains (LXI).

CONCLUSIONS

Cette approche des *Meslanges* de Charpentier, sans être réellement neuve, permet malgré tout de poser quelques questions d'importance sur l'organisation des offices de vêpres, sur les répartitions des grandes masses musicales (plain-chant, faux-bourdon, ritournelles instrumentales, musique figurée pour solistes et chœur) au sein de ces offices ; elle permet aussi d'appréhender d'un nouveau point de vue ces fameux recueils. On découvre ainsi l'existence d'au moins une autre série de partitions en dehors des *Meslanges*, appelée "répertoire", perdue, et qui réunissait vraisemblablement les partitions et les parties séparées dont on se servait pour l'office, peut-être les brouillons de ces partitions également : les *Meslanges* auraient été, dans ce cas, destinés à recevoir les "œuvres mises au propre" (ils contiennent de fait fort peu de brouillons ou d'esquisses), que Char-

Charpentier pouvait bien évidemment espérer reprendre sous cette forme, ou augmentées d'instruments, ou même remaniées en profondeur (recomposées par exemple pour des effectifs différents) dans le cadre d'offices variés et à des périodes diverses de sa vie. Cette étude montre combien il est difficile de lier la date de la copie (de par sa place dans les *Meslanges*) avec la date de la composition, Charpentier ayant pu fixer à tel ou tel moment une version parmi d'autres, d'un motet ou d'un prélude instrumental. Cette place au sein des *Meslanges* ne permet selon moi qu'une datation approximative d'une exécution ou d'un état de l'œuvre, ce qui est certes d'importance, mais qui mérite d'être relativisé chez un auteur qui semble se servir constamment et en fait comme tous ses contemporains, d'œuvres antérieures : ceci justifie en fait l'existence même de ces *Meslanges*, permettant à Charpentier de se retrouver lui-même rapidement dans son catalogue impressionnant.

Enfin, cette étude tend à montrer que, pour un compositeur du XVII^e siècle, le motet n'est jamais une œuvre au sens moderne du terme, isolée et finie, mais qu'il s'agit plutôt d'une période de musique à insérer dans un cadre plus vaste dans lequel elle prend toute son importance et auquel elle donne un relief. L'œuvre évolue ainsi au fur et à mesure de ces différentes utilisations¹³.

Les exemples d'offices de vêpres finis, au XVII^e siècle sont extrêmement rares ; la plupart du temps (et c'est le cas ici chez Charpentier) sont réunis des "matériaux pour des vêpres" qu'il convient d'organiser entre eux et dans le contexte général de l'office. Quelques éditions de la fin du XVII^e siècle, toutes malheureusement perdues, montrent l'intérêt qu'il y eut à l'époque pour des publications de ce type en France — elles sont monnaie courante en Italie — : sans qu'il soit possible de dire s'il s'agissait de vêpres entières ou de "matériaux pour les vêpres", il faut citer à cet endroit les recueils de Le Bègue et Lorenzani (perdus). Seules, les *Vêpres* de Pierre Menault, publiées chez Ballard en 1694 témoignent du déroulement musical de ce type d'office en France sous Louis XIV¹⁴.

Lugano, le 30.IX.1993
Jean Duron

Notes :

1. Cf. Charpentier, *Josué*, éd. Jean Duron, Versailles, CMBV, 1992 ; *Canticum pro pace*, éd. Jean Lionnet, Versailles, CMBV, 1993 ; *Missa « Assumpta est Maria »*, Versailles, CMBV (à paraître).
2. Nous continuons d'appeler ainsi, par commodité, cette série de partitions réunies par Charpentier, à défaut d'autre meilleur titre et en donnant acte à Patricia Ranum des remarques tout à fait intéressantes sur cette appellation abusive ; Cf. « Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages : l'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du Roi », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 9 (juillet 1993), p.2-9.
3. Nous en avons dressé la liste dans Charpentier, *Motets pour chœur ou ensemble vocal à 4, 5 et 6 voix, vol. I* éd. Jean Duron, Paris, Editions des Abbesses, 1991.
4. Il n'y a que sept motets de ce type recensés dans Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982 ; à la liste ci-dessus, il convient donc d'ajouter un *Nisi Dominus* [H.160], ps.126 ; un *Exaudiat te Dominus* [H.180], ps.9 ; un *Credidi propter* [H.209], ps.115 ; nous n'avons pas pu établir de liens entre ces dernières œuvres et le groupe étudié, ni entre ces œuvres entre elles hormis le fait que les préludes instrumentaux sont regroupés dans le cahier 63 des *Meslanges* (vol.V). Des travaux ultérieurs fourniront probablement des remarques intéressantes. Le *Magnificat* n'est pas compris dans cette liste chez W. Hitchcock.
5. Cf. Hitchcock, *op. cit.* ; on notera toutefois que Wiley Hitchcock a omis le motet *Confitebor tibi* dans le descriptif du cahier 54, et d'autre part, mal attribué le H.199, ps.110 au lieu de ps.111 : cf « Marc-Antoine Charpentier, Mémoire and Index », "Recherches" sur la Musique française classique, XXIII (1985), p.5-44.
6. Ce texte très long fut du reste fort peu souvent traité à l'époque, pour ce genre de formation ; on trouve, il est vrai, plusieurs *In exitu Israël* dans le genre du grand motet, mais le contexte est totalement différent ; le seul grand motet connu contemporain de Charpentier est celui de Pierre Robert.
7. *Inni vespertini per tutte le principali festività dell'anno*, Roma, Il successore di Mascardi, 1673.
8. Cette remarque est d'importance, car elle montrerait si elle se vérifiait, la différence de comportement entre Charpentier et Sébastien de Brossard : le premier gardant pour lui une mise au propre ; le second ne conservant pour sa propre collection que ses brouillons et laissant la "belle copie" au commanditaire ; cf. Jean Duron, *Catalogue des Œuvres de Sébastien de Brossard* (à paraître).
9. Cf. Marc-Antoine Charpentier, *Missa « Assumpta est Maria »*, éd. Jean Duron, Versailles, CMBV (sous presse).
10. Nous publierons prochainement une étude de ces documents.
11. Cf. Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentiment d'Italie*, 1639 ; cf. aussi les excellentes études de ce texte, très complémentaires, par Jean Lionnet, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 4 (1985), p.681-707, et par Wiley Hitchcock dans l'« Introduction » au facsimilé publié à Genève, Minckoff, 1993.
12. On remarquera que ce très curieux prélude [H.533] également pour trio instrumental et se trouvant au même cahier 63, pourrait fort bien servir de prélude au [H.76] dès lors qu'il serait transposé un ton plus haut.

13. Cf. les travaux remarquables de Monique Brulin et notamment *La voix dans le culte chrétien au XVII^e siècle en France : un champ théologique*, thèse, Institut Catholique de Paris, 1992.

14. Le CMBV projette de publier prochainement cet ouvrage unique de Menault, maître de chapelle à St-Etienne de Dijon.

Le petit opéra chez Marc-Antoine Charpentier

Le terme « petit opéra » désigne des œuvres généralement en un ou deux actes, avec ou sans prologue, recourant à un langage (récitatifs, airs, ensembles, chœurs et pièces instrumentales) et à des effectifs similaires à ceux de la tragédie en musique. Ce genre s'inspire en grande partie de la poésie pastorale.

Les premières pièces intégralement mises en musique virent le jour dès le milieu du XVII^e siècle, telles que *Le Triomphe de l'Amour* (1654) de Charles de Beys et Michel de La Guerre ¹ ou *La Grotte de Versailles* (1668) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Bien que préfigurant le théâtre lyrique, ces pièces évitent encore le récitatif. En novembre 1677, le *Mercuré Galant* mentionne pour la première fois l'exécution d'un petit opéra, *Les Amours de Titon et de l'Aurore* dont la musique et le livret sont aujourd'hui perdus :

« Ils [les opéras] sont devenus si fort à la mode, qu'on en représente beaucoup de petits dans des Maisons particulières. Comme ils n'ont besoin ny de Theatre, ny de Décorations, ils peuvent passer pour des Concerts, mais ce sont des Concerts fort dignes de l'empressement de tout ce qu'il y a de Gens curieux. Le dernier qu'on a veu paroistre a pour titre Les Amours de Titon & de l'Aurore. Les Vers en ont esté fort estimez. Mr Oudot qui les a mis en Musique en a reçu beaucoup de loüanges. [...] Un grand Ministre chez qui ce petit Chef-d'œuvre a esté représenté en a témoigné une satisfaction entiere, & son approbation a esté suivie des applaudissemens de tous ceux qui ont jôuy de ce charmant Diverissement » ².

Cet article laisse supposer que *Les Amours de Titon et de l'Aurore* ne forment pas exception, mais que d'autres petits opéras furent exécutés auparavant. En effet, c'est à cette époque que Marc-Antoine Charpentier composa son premier petit opéra, *La Petite Pastorale* ³ dont la musique (partiellement conservée) est la première qui soit parvenue jusqu'à nous.

I. 1 LES TROIS PÉRIODES DU GENRE CHEZ LES CONTEMPORAINS DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

L'histoire de ce genre, entre son apparition au milieu des années 1670 et sa presque disparition en 1747 ⁴, s'articule en trois périodes. Le *Mercuré Galant* donne

un aperçu particulièrement intéressant et précieux de l'évolution du genre, puisque les chroniqueurs y publièrent régulièrement des livrets ou mentionnèrent des représentations de petits opéras qui constituent souvent la seule source littéraire ou mention connues d'œuvres dont la musique est fréquemment perdue. Ces relations, permettent de reconstituer le cadre, parfois fastueux, des exécutions.

– à partir de 1677, et plus précisément à partir des années 1680 ⁵, s'ouvre pour le petit opéra une période particulièrement florissante, comme l'atteste le nombre important de pièces conservées, tant en ce qui concerne les livrets que les partitions. C'est durant ces années que Lalande, Lully, Colasse, Philidor (Pierre, Anne et André), sans oublier Charpentier pour ne citer que les plus célèbres, composèrent la majeure partie de leurs petits opéras. Les contributions de Marc-Antoine Charpentier et de Lalande furent les plus importantes, puisque le premier écrivit douze pièces de ce type, le second trois, tandis que les autres compositeurs n'en composèrent qu'une ou plus rarement deux.

– à partir de 1705 et jusqu'en 1721, le petit opéra connaît une période de désaffection : fait significatif, le *Mercuré Galant*, reflet des modes de son temps, ne mentionne l'exécution que de deux petits opéras, et ne publie le livret que d'une de ces deux pièces ⁶. Mais ce désintérêt touche également la poésie pastorale, comme l'atteste cet extrait du *Mercuré Galant* ⁷, précédant la publication d'une églogue, ces poésies disparaissant pratiquement durant ces années :

« Dans le temps où nous sommes une Eglogue amoureuse, quelque parfaite qu'elle soit, n'est goûtée que de peu de gens, parce que l'amour d'Eglogue n'est plus en usage. Il faut avoir aimé comme on aimoit du temps d'Astrée, pour bien goûter la délicatesse des sentimens dont l'Eglogue de M H** est remplie » ⁸.

C'est au cours de cette période que Desmarest ⁹ mais plus encore Campra écrivirent leurs petits opéras. Le cas de ce dernier compositeur est intéressant, car il inaugure ce qui se pratiquera couramment avant la disparition du genre. Une certaine ambiguïté quant à sa destination apparaît, certaines pièces, publiées en tant qu'œuvres autonomes et indépendantes ¹⁰ étaient en

fait extraites, pour diverses raisons, d'opéras-ballets ou de fragments.

Seules dix partitions sont conservées pour cette période, alors que les bibliothèques en possèdent plus du triple (trente-quatre pièces) pour la période précédente.

– c'est à partir de 1721, peu de temps donc avant la fin de la Régence, que le genre connu à nouveau le succès, mais sous une double apparence : certaines pièces furent composées pour des cérémonies particulières¹¹ et n'existent que sous cette forme. Mais la plus grande partie des petits opéras de cette période fut composée pour la cour. Ils y furent créés avant d'être détournés de leur destination première pour s'intégrer à des spectacles variés, fragments, opéras-ballets, mélanges... interprétés tant à l'Académie Royale de Musique qu'au Concert des Tuileries.¹² Ainsi, le petit opéra, initialement conçu en tant qu'œuvre autonome, écrit pour une cérémonie particulière, passa progressivement du domaine de l'exécution privée (à la cour ou chez des particuliers) au domaine « public », son histoire se confondant alors avec celle des actes de ballets auxquels il cèdera la place. Quatorze partitions sont actuellement connues pour cette période.

I. 2 LES PETITS OPÉRAS DE LA PREMIÈRE PÉRIODE

Le petit opéra se présente sous deux formes principales : les « opéras-miniatures » d'une part, où l'intrigue est conduite de la même manière que pour la tragédie en musique, et, d'autre part, les œuvres de circonstance, écrites pour commémorer un événement particulier, les auteurs rendant hommage au commanditaire ou au dédicataire.

I. 2. 1 Les opéras-miniatures

En ce qui concerne les opéras-miniatures, les préoccupations des personnages (bergers et bergères, pâtres et pastourelles, chasseurs...) tournent autour de l'amour. Les intrigues et situations sont empruntées à la pastorale (ces pièces portent fréquemment le sous-titre de pastorale, idylle ou églogue) : le plus souvent, un berger tente de conquérir le cœur d'une bergère qui lui cède après lui avoir opposé quelque résistance de principe. Pour parvenir à ses fins, le berger peut feindre l'indifférence, subterfuge très largement employé qui ne manque pas de réussir.¹³ Il peut également s'agir d'une dispute entre deux amants, en raison d'un quiproquo que les acteurs éclairciront à la fin de la pièce.¹⁴

Ces situations ne manquent pas de donner cours à de nombreuses scènes typiques. Elles sont de deux sortes,

les bergers chantant alternativement leur bonheur ou leur malheur.

Les personnages peuvent décrire les plaisirs de la vie champêtre, comme ce menuet chanté par une bergère¹⁵ :

« Paissez en paix dans ces retraites
Heureux moutons, ne craignez point les loups.
L'amour luy seul puisqu'il prend soin de vous,
Vous gardera bien mieux que nous
Avec nos chiens et nos houlettes. »

ou ceux de l'amour (ce qui revient parfois au même). L'air suivant, tiré du *Désespoir de Tircis*¹⁶ est chanté par Agérie, accompagnée par la seule basse continue :

« Quand l'amour nous presse,
Suivons-le sans cesse ;
Quand l'amour nous presse,
Suivons ses doux attraits.
Les cœurs charmez de l'austère sagesse
Ne goustent pas des plaisirs si parfaits ;
L'aymable jeunesse
Se passe et ne revient jamais. »

Ces évocations se font souvent à l'aide de nombreuses références à la nature, symbole de paix, de bonheur et d'insouciance :

« Sous cet espais feuillage,
Le murmure des eaux
Se mesle au doux chant des oyseaux ;
Leur doux ramage
Invite à des plaisirs nouveaux »¹⁷.

Mais les bergers chantent également leurs douleurs ou leurs tourments, comme en témoignent les nombreuses plaintes amoureuses qui émaillent les partitions. Un des plus beaux exemples est sans doute la plainte que chante Mirtil dans *Tircis et Célimène* de Matho.¹⁸ Elle s'organise en deux sections, autour de l'intervention de Coridon, chacune de ces sections étant introduite par un prélude joué par tout l'orchestre. Le berger est accompagné par le quintette, dans le *tempo* lent d'une mesure à 3/2 puis 2, en ut mineur :

« Prélude
Mirtil

Tout est heureux dans ces bocages ;
Les oyseaux amoureux, par leur tendre ramage,
De la saison nouvelle annoncent le retour.
Mais, hélas, accablé de rigueurs inhumaines,

Je ne sens point comme eux les plaisirs de l'amour,
Et je n'en ressens que les peines.

Coridon

Quel berger inconnu, par ses tristes accents,
Vient troubler en ces lieux nos plaisirs innocents ?

Mirtil

[prélude]

C'étoit sur ce même rivage
Et dans ces bois délicieux
Où la bergère qui m'engage
S'offroit autrefois à mes yeux ;
Les échos redisoient nôtre amour mutuelle ;
Ils rediront encor mes regrets superflus.
Sans espoir de retour, Iris est infidelle
Et la cruelle n'y reviendra plus.

[symphonie] »

I. 2. 2 Les œuvres de circonstance

Certaines de ces pièces se rapprochent de l'opéra-miniature, en ce sens qu'après une ou deux scènes servant de prologue, une brève intrigue se noue et se dénoue, de la même manière que dans les petits opéras étudiés précédemment dont ils ne diffèrent que par leur destination. D'autres, divertissements de cour par excellence, ont été écrits pour célébrer un événement particulier (mariage, naissance, fête d'un personnage puissant, victoire éclatante, ou bien aussi pour manifester la joie qui succède à la guérison du roi) et font de cet hommage leur unique sujet.

Les personnages mis en scène peuvent être des bergers ou divinités champêtres. L'hommage sera alors fortement teinté d'images puisées dans la nature, ces pièces se rattachant au genre pastoral comme en témoigne cet extrait chanté par Cérès dans *Les Fontaines de Versailles*¹⁹ :

« Loüis est de retour, je ressens sa puissance.
Que l'hyver à jamais soit banni de ces lieux !
Le retour du Soleil rajeunit la nature,
Que ces épics dorez dont je fais ma parure,
Se monstrent à ses yeux !
Arbres, jardins, reprenez la verdure !
Que l'hyver à jamais soit banni de ces lieux !
Le retour du Soleil rajeunit la nature. »

Lorsqu'il s'agit de rendre hommage à la valeur guerrière du monarque, ce seront Bellone, Mars ou Jupiter que le librettiste mettra en scène ou évoquera, faisant pour

cela appel à une imagerie belliqueuse, comme le fit Racine dans *L'Idylle sur la Paix*²⁰ :

« Déjà grondoient les horribles tonnerres
Par qui sont brisez les remparts ;
Déjà marchoit devant les estendarts
Bellone, les cheveux épars,
Et se flattoit d'éterniser les guerres
Que sa fureur souffloit de toutes parts. »

II. 1 LES LIVRETS MIS EN MUSIQUE PAR MARC-ANTOINE CHARPENTIER

L'apport de Charpentier au genre du petit opéra est exceptionnel : il écrivit douze pièces appartenant au genre²¹, dont la composition s'étend entre le milieu des années 1670 et 1686-87.²² Cette production compte :

- trois opéras-miniatures : *Actéon, Il faut rire et chanter*, et *La descente d'Orphée aux Enfers*,
- six œuvres de circonstance : *La Petite pastorale, Les Plaisirs de Versailles, La Feste de Ruel, La Couronne de fleurs, Les Arts florissans* et *L'Idylle sur le retour de la santé du roi*,
- deux pastorales sur la Nativité : *Pastorale sur la naissance de NSJC* et *Sur la naissance de NSJC, pastorale*.

La plupart des caractéristiques littéraires énoncées plus haut se retrouvent parmi les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier.

II. 1. 1 Les opéras-miniatures

Dans ces pièces, les bergers chantent fréquemment le bonheur de la vie champêtre, comme le fit Mille Talon (le personnage ne porte pas de nom) dans *Il faut rire et chanter*²³ :

« Laissez nos fleurs
Toujours paroître !
Que leurs couleurs
Ne fassent qu'embellir et croître !
Que nos tendres troupeaux
Sortent toute l'année !
Que pas une journée
Ne fasse taire nos oyseaux !
Et que l'halene
Des aquilons
Dans nos vallons
Épargne la moindre fontaine. »

Contrairement à la majorité des petits opéras contemporains, aucun des personnages mis en musique par

Charpentier ne chante les plaisirs de l'amour. Au contraire, les bergers vantent les charmes de l'indifférence et de l'innocence :

« Rien n'est heureux sans l'innocence ;
Avec elle, tout fait plaisir.
Que nul ne pense
Estre exempt de souffrir
Que dans l'absence
De tout désir.
Rien n'est heureux sans l'innocence ;
Avec elle, tout fait plaisir »²⁴.

Mais Diane célèbre également dans *Actéon* la paix qui règne au fond des bois, le librettiste se référant alors plus amplement que de coutume à la nature²⁵ :

« Nymphes, retirons-nous dans ce charmant bocage !
Le cristal de ses pures eaux,
Le doux chant des petits oyseaux,
Le frais et l'ombrage,
Sous ce verd feuillage,
Nous feront oublier nos pénibles travaux.
Ce ruisseau loin du bruit et du monde
Nous offre son onde ;
Déllassons-nous dans ces flots argentés.
Nul mortel n'oseroit entreprendre
De nous y surprendre
Ne craignons point d'y mirer nos beautez. »

Le désespoir n'est pas absent, lui non plus, de ces partitions, comme en témoigne le chœur final du même petit opéra²⁶ :

« Hélas, est-il possible
Qu'au printemps de ses ans,
Ce héros invincible
Ay vu trancher le cours
De ses beaux jours ?
Quel cœur
A ce malheur
Ne seroit pas sensible ?
Faisons monter nos cris jusqu'au plus haut des airs !
Que les rochers en retentissent !
Que les flots écumans des mers,
Que les Aquilons en mugissent !
Qu'ils pénètrent jusqu'aux Enfers !
Actéon n'est donc plus
Et sur les rives sombres,
Le modèle des souverains,
Le soleil naissant des Thébains,
Est confondu parmy les ombres. »

II. 1. 2 Les œuvres de circonstance :

Dans ces pièces, les auteurs rendent hommage au roi, comme ce chœur de *La Feste de Ruel*²⁷ :

« O gloire incomparable de Louis,
Les siècles seront éblouis
De l'éclat admirable de ses faits inouis.
Le souvenir fameux de ce nom si vanté
Doit estre aussi durable que l'immortalité.
Son histoire incroyable à la postérité
Passera pour la fable d'une divinité. »

Dans la *Couronne de fleurs*, c'est un hommage à ses exploits guerriers que chante Florestan²⁸ :

« Le foudre menaçant, qui perce avec fureur
L'affreuse obscurité de la nûé enflammée,
Fait, d'épouvante et d'horreur,
Trembler le plus ferme cœur.
Mais à la teste d'une armée
Louis jette plus de terreur. »

Mais c'est par l'originalité des situations et des personnages mis en scène par les librettistes de Marc-Antoine Charpentier, que se distinguent ces œuvres de l'ensemble de la production contemporaine. En effet, dans *Les Arts florissans* ainsi que dans *Les Plaisirs de Versailles*, le librettiste n'a pas hésité à mettre en scène des personnages qui n'apparaissent que rarement sur scène, tels que les Arts (la Musique, la Poésie, la Peinture et l'Architecture), mais également la Conversation et la Discorde. Ces deux œuvres de circonstance revêtent un intérêt supplémentaire par le caractère du livret : il ne s'agit aucunement d'un hommage « direct » comme cela se pratiquait alors couramment, mais d'un hommage allégorique.

Le livret des *Arts florissans* se divise en cinq scènes. Le petit opéra s'ouvre par un hommage que rendent les Arts au roi. Survient la Discorde accompagnée des Furies qui, jalouses des exploits du « Roy si chéry de Bellone » renversent tout sur leur passage (scène 2). Mais la Paix les renvoie bientôt en enfer (scène 3) et rappelle les Arts (scène 4) qui rendent hommage à la « compagne fidèle » du « Monarque des Lys ». Pour *Les Plaisirs de Versailles*, l'allégorie est relative au choix du sujet lui-même : l'action se déroule dans les appartements de Versailles, et illustre les plaisirs qui enchantèrent les courtisans lors des fameuses soirées « d'appartement ». Toutes les distractions qu'offrait alors le roi sont ici mises en scène : la musique, la conversation, les plaisirs de la table, ceux des cartes ou

des dés. Une brève querelle opposant la Musique et la Conversation constitue le corps de l'ouvrage, qui n'a d'autre but, de l'aveu même des protagonistes, que de distraire le roi.

II. 1. 3 Les pastorales sur la Nativité

Les deux pastorales sur la Nativité sont les seuls exemples d'œuvres de ce type que nous ayons à ce jour retrouvés pour ces années. Elles mettent en scène des bergers et des bergères face au mystère de la Nativité.²⁹

Ainsi, dans la *Pastorale sur la naissance de NSJC* une bergère se lamente de la perte de sa brebis préférée, alors que le chœur lui annonce l'heureuse nouvelle³⁰ :

« P.^{re} bergère

Hélas, cette brebis si chère

A péri la première.

Le cruel à mes yeux n'en a fait qu'un morceau ;

Que n'a-t'il pris plustost le reste du troupeau !

[ritournelle]

Perte à jamais douloureuse !

[ritournelle]

Hélas, ne suis-je pas mille et mille fois malheureuse.

Chœur

Heureuse mille et mille fois !

P.^{re} bergère

Quel écho dans ce bois !

Chœur

Divin enfant, heureuse mère,

Heureuse mille et mille fois !

La bergère

Le cruel écho réitère

Et me force enfin à me taire.

Chœur

Joignons nos flûtes et nos voix

Pour célébrer un tel mystère !

Divin enfant, heureuse mère

Heureuse mille et mille fois. »

Dans *Sur la naissance de NSJC, Pastorale*, ce sont Tir-cis et Sylvie qui affirment aux autres bergers qu'il n'y a plus lieu de craindre quoi que ce soit³¹ :

Doris, Climène et Philène

« Est-ce donc que des loups qui nous mettoient en crainte

Le ciel favorable a permis que la race cruelle

Aujourd'huy soit éteinte ?

Ou ces fiers animaux n'auroient-ils point appris

A redouter nos craintives brebis ?

[ritournelle]

Sylvie

Nous sommes les brebis fidèles

Du pasteur que nous attendons.

Depuis longtemps nous demandons

Qu'il daigne nous montrer ses bontez paternelles.

O miracle estonnant autant qu'il est nouveau !

Bonheur qui de bien loin surpasse notre espérance !

Ce pasteur est venu ; Jésus est au berceau.

Poussez, heureux bergers, poussez à sa naissance

Mille chants de réjouissance. »

II. 1. 4 Les genres distingués par Charpentier :

Pour la plupart de ses petits opéras, Charpentier a pris soin de préciser leur appartenance à un genre littéraire ou musical. Il utilise pour ce faire quatre termes : pastorale, opéra, idylle et églogue.

<i>La Petite Pastorale</i>	pastorale ou églogue
<i>Actéon</i>	pastorale ou opéra
<i>Sur la naissance de NSJC</i>	pastorale
<i>Pastorale sur la naissance de NSJC</i>	pastorale
<i>Il faut rire et chanter</i>	pastorale
<i>La Couronne de fleurs</i>	pastorale
<i>Les Arts florissants</i>	opéra ou idylle
<i>Idylle sur le retour de la santé du Roi</i>	idylle

Les seules pièces pour lesquelles Charpentier n'a pas spécifié d'appartenance à un genre musical sont *Les Plaisirs de Versailles*, *La Feste de Ruel* ainsi que *La Descente d'Orphée aux Enfers*.

Plusieurs constantes se dégagent de la liste ci-dessus :
 – lorsque le compositeur emploie le terme « pastorale », le climat général de la pièce se réfère à la nature ; les personnages sont alors des bergers, des nymphes ou tout autre personnage champêtre.
 – le terme d'« églogue » n'est employé qu'une fois par Charpentier, en association avec celui de « pastorale » qu'il semble compléter, puisque le compositeur précise à la fin de l'ouverture (f. 53) « tournez Pour La Pastorale », puis (f. 53^v), avant de donner la liste des personnages qui précède la musique : « Eglogue de Bergers ». De fait l'églogue, tout comme l'idylle, est considérée à l'époque comme faisant partie de la poésie pastorale. Le

Dictionnaire universel de Furetière en donne cette définition : « Espece de Poësie Pastorale, où on introduit des Bergers qui s'entretiennent »³².

– le qualificatif d'« idylle » est employé par Charpentier, pour désigner une pièce d'inspiration pastorale : *L'idylle sur le retour de la santé du Roi*. Tout comme les autres pastorales de Charpentier, elle met en scène des bergers et des bergères se réjouissant de l'heureux rétablissement du monarque. Il faut donc entendre dans ce cas le terme de la même manière que celui d'« églogue ». Sur une des parties séparées des *Arts florissans*, Charpentier mentionne également le terme d'« idylle ».³³ Mais l'application de ce terme au petit opéra est problématique, la pièce n'étant pas d'inspiration pastorale.

– par « opéra » Charpentier semble vouloir désigner des œuvres à caractère plus spécifiquement dramatique. Dans *Actéon* la tension dramatique ne fait que croître tout au long de l'œuvre. Les personnages sont tout d'abord mis en situation : Actéon et ses amis chassent, Diane et les nymphes se baignent (scènes 1-2). Mais le héros surprend ces dernières au bain. La déesse le change alors en cerf (scène 3) et le malheureux assiste, impuissant, à sa métamorphose (scène 4). La tension atteint son paroxysme lorsque les chasseurs tuent le héros (scène 5). La dernière scène forme une manière d'épilogue, puisque Junon apprend aux chasseurs leur erreur, leur expliquant qu'ils ne furent que l'instrument de sa vengeance : c'est par ce moyen cruel qu'elle s'est vengée des infidélités de Jupiter (Actéon étant le fruit de son union avec Europe).

Dans *Les Arts florissans*, l'aspect dramatique est dû plus particulièrement à la présence de la Discorde, qui bouleverse pour un temps la paix et l'ordre établi que chantent les Arts.

II. 2 LES EFFECTIFS INSTRUMENTAUX MIS EN ŒUVRE CHEZ MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Quelle que soit l'orientation littéraire adoptée par le librettiste, l'ensemble des petits opéras des contemporains de Charpentier requiert des effectifs instrumentaux comparables : un orchestre à la française à cinq parties, parfois à quatre, un chœur également à la française, à quatre ou cinq parties.

L'originalité des petits opéras de Marc-Antoine Charpentier est due, pour une large part, aux effectifs employés. Écrits pour la musique de M^{lle} de Guise ils présentent une remarquable homogénéité : les solistes (de trois à onze) se regroupent pour former un chœur,

l'ensemble instrumental est à trois parties (deux dessus et basse), et ne fait appel qu'aux flûtes, violes, clavecin et orgue. Seule *La Feste de Ruel* nécessite un plus large effectif. Elle s'apparente à la production des contemporains de Charpentier : aux six solistes, il convient d'ajouter un chœur français à quatre, un orchestre français à cinq comprenant des flûtes allemandes, flûtes douces, petites flûtes, hautbois, bassons et violons. Cette œuvre, qui ne fut vraisemblablement jamais représentée, fut commandée par le marquis de Seignelay, désireux d'offrir au roi une statue équestre au cours de festivités. La représentation du petit opéra de Marc-Antoine Charpentier aurait constitué l'apogée de ces réjouissances.³⁴

II. 2. 1 L'instrumentation à trois parties

En ce qui concerne tous les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier, excepté *La Feste de Ruel*, la base de l'orchestre est constituée par deux parties de dessus de viole et la basse continue. Ce sont alors les flûtes (exceptionnellement les basses de flûtes), ainsi que les tailles et quintes de violes qui colorent momentanément la partition.

Les flûtes

Le plus souvent Marc-Antoine Charpentier emploie le terme général de « flûte » sans préciser s'il s'agit d'une flûte allemande ou d'une flûte douce : ce n'est que dans *La Feste de Ruel* que le compositeur a indiqué avec précision les timbres souhaités.

Quatre aspects peuvent ici être abordés, les flûtes étant utilisées seules, ou en opposition avec les violes.

Elles peuvent exprimer en premier lieu, le bonheur et la tendresse.

Dans *La pastorale sur la naissance de NSJC*, l'Ange annonce la Nativité³⁵, accompagné par :

sol 1	flûtes seules
sol 1	par echo, flûtes seules
sol 2	l'Ange
fa 4	basse continue

En voici le poème³⁶ :

« De l'univers entier aprenez le bonheur
[ritournelle]

La ville de David en ce moment voit naître
Un enfant, notre maître,
Un dieu, notre Sauveur. »

On remarquera dans cet air une manière de crescendo. Au commencement, l'accent est mis sur le mot « bonheur », souligné par une cadence parfaite, et suivi d'une brève ritournelle instrumentale après laquelle les flûtes se taisent. L'Ange s'exprime alors dans un style plus proche du récitatif que de l'air. Les flûtes ne l'accompagneront à nouveau que pour renforcer l'affirmation des deux derniers vers, dont les mots clés sont « maître » et « sauveur », responsable du bonheur de l'univers.

Dans la *Pastorale sur la naissance de NSJC*, c'est la plainte d'une bergère que soulignent les flûtes. Dans l'air cité ci-dessus, « Hélas cette brebis si chère »³⁷ écrit pour la bergère accompagnée par la seule basse continue, Charpentier fait entendre deux ritournelles confiées aux flûtes, qui isolent un vers et mettent ainsi en valeur le désespoir de la bergère. En raison de la similitude qui existe entre cet air et celui de Tircis dans *La Feste de Ruel* dont nous parlerons plus loin³⁸, il est vraisemblable que ces ritournelles doivent être interprétées par des flûtes douces.

Les flûtes sont également utilisées par Charpentier pour caractériser musicalement le dieu Pan. Comme dans *La Feste de Ruel*, le compositeur, dans *La Petite Pastorale*, présente toujours ce dieu accompagné par deux flûtes (sans autre précision). Charpentier a par ailleurs repris textuellement dans *La Couronne de fleurs* le même air³⁹, mais sans préciser le nom des instruments accompagnateurs. Les seuls instruments mentionnés dans la partition étant les violes, il est donc possible que Charpentier, ne disposant que de moyens limités pour cette œuvre se soit contenté de ces instruments, mais rien n'empêche d'imaginer que le compositeur, s'il en avait eu la possibilité, aurait destiné cet air à deux flûtes. La mention des flûtes allemandes dans *La Feste de Ruel* peut alors guider l'interprète dans ses choix instrumentaux.

Les flûtes sont aussi employées par Marc-Antoine Charpentier à des fins de coloration musicale, par opposition, aux violes. Ainsi, dans *Les Arts florissants*, les flûtes illustrent la victoire, les violes la paix :

« Charmante Paix du ciel, à propos descendue,
Que ne devons-nous pas à tes rares bontez !
[ritournelle, deux violes/ bc]
De ces monstres cruels contre nous révoltez,
Par ton divin secours, la rage est confondue.
[ritournelle, deux flûtes/ bc] »⁴⁰.

Les basses de flûtes

Cet instrument n'est mentionné que dans *Les Plaisirs de Versailles*, et semble contribuer à caractériser musicalement deux personnages, la Musique et le chœur des plaisirs. En effet, à chaque intervention non dialoguée de la Musique, Charpentier fait entendre un air accompagné systématiquement par la formation suivante,

sol 1	(2 parties) sans précision
fa 4	basse de flûte
sol 2	la Musique
fa 4	basse continue

qui peut indifféremment se présenter dans cette disposition :

sol 1	(2 parties) sans précision
sol 2	la Musique
fa 4	basse de flûte
fa 4	basse continue

Il en est de même pour le chœur : toutes ses interventions font appel à l'effectif suivant, exceptés les chœurs « Voyez le beau sujet »⁴¹ et « Ah, ah ... la belle chose que voilà »⁴², sans instruments :

sol 1	(2 parties) sans précision
fa 4	basse de flûte
sol 2	chanté
ut 1	chanté
ut 3	chanté
fa 4	viole et voix

ou encore

sol 1	(2 parties) sans précision
fa 4	basse de flûte
sol 2	chanté
ut 1	chanté
fa 4	chanté
fa 4	basse continue

Bien que la basse de flûte ne soit pas toujours précisée, lorsque la même disposition instrumentale et vocale apparaît dans cette partition, il est permis de supposer que l'ensemble fait appel à cet instrument. Fait particulier qui mérite d'être remarqué, la basse de flûte est toujours indépendante de la basse continue.

L'emploi des basses de flûte dans cette partition peut également servir à préciser l'instrumentation de certains airs. Ainsi en est-il de l'air de la Musique « Amour, viens animer ma voix », accompagné par deux dessus (sans

précision), une basse de flûte et la basse continue. Pour des raisons d'équilibre sonore (la basse de flûte n'étant pas très puissante), mais également en fonction du contexte littéraire, il est permis de supposer que cet air est accompagné par deux flûtes. L'accent est ici mis sur la tendresse :

« Amour, viens animer ma voix ;
 Sans toy, sans ta douce tendresse,
 Je ne pourray toucher le plus charmant des roys ;
 Mais si ta flamme à mes chants donne l'âme
 J'auray le bonheur d'attendrir son grand cœur »⁴³.

Les flûtes sont également utilisées dans ce petit opéra pour évoquer la douceur. Ainsi, la Musique chante le bonheur de voir la guerre éloignée, et rend hommage au roi.⁴⁴ L'instrumentation de cet air est la même que pour l'air ci-dessus, et c'est pour les mêmes raisons qu'il est probable que les flûtes doivent en exécuter les parties supérieures :

« Que tout cède aux douceurs de mes accords charmans !
 [ritournelle, 2 flûtes, basse de flûte/ bc]
 Mortels, dieux, recevez la divine harmonie !
 [ritournelle, 2 flûtes, basse de flûte/ bc]
 C'est peu que de banir d'entre les éléments
 La Discorde mon ennemie,
 Et de régler les mouvements
 De ces corps lumineux dont la force infinie
 Fait naître les evennements
 Des biens ou des maux de la vie.
 [ritournelle, 2 flûtes, basse de flûte/ bc]
 Mais ce qui rend surtout mon sort digne d'envie,
 C'est que du plus fameux de tous les conquérans
 J'ay la gloire d'estre chérie.
 Mortels, dieux, recevez la divine harmonie !
 [ritournelle, 2 flûtes, basse de flûte/ bc]
 Dans ses glorieux pasetemps,
 Le monarque des lys me met de la partie.
 Que tout cède aux douceurs de mes accords charmans ! »

Dans cet air, tout en demi-teintes, les flûtes illustrent la douceur et les charmes de la Musique : elles n'interviennent qu'après que le personnage n'ait évoqué les beautés de son art, et l'accompagnent ensuite. Seuls trois vers ne sont accompagnés que par la basse continue. Ce sont ceux au cours desquels la Musique se réjouit de l'attention que daigne lui accorder le monarque à qui elle rend ainsi hommage : elle ne se préoccupe plus alors de ses propres douceurs ; la présence des flûtes n'est alors plus justifiée.

Les tailles et quintes de violes

Parmi tous les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier, la seule utilisation de ces instruments se trouve au second acte de *La Descente d'Orphée aux Enfers*.

Alors qu'au cours du premier acte, le héros n'était accompagné que par la basse continue, il n'apparaît à l'acte suivant qu'accompagné par les tailles et quintes de violes (ut 3 et ut 4), symbolisant sa lyre.⁴⁵ Seules, les trois interventions du héros citées ci-dessous font exception ; elles montrent bien que, pour ce second acte, les tailles et quintes de violes sont destinées à attendrir Pluton. Elles ne se taisent en effet que lorsqu'Orphée ne cherche plus à toucher le Dieu des enfers, ou lorsque la voix lui manque.

Ainsi, dans le superbe air :

« Je ne viens point icy, Monarque des enfers,
 Pour faire aucune violence
 Aux lieux soumis à ta puissance,
 Ni poussé du désir d'apprendre à l'univers
 Qu'Orphée a mis Cerbère aux fers.
 L'unique et cher objet pour qui mon cœur soupire,
 Euridice, à ce nom je sens manquer ma voix,
 Ma lyre en cet instant muette sous mes doigts,
 Ne peut luy exprimer mon rigoureux martyre.
 Soupirs, ardents soupirs, c'est à vous de le dire ! »⁴⁶

écrit pour la formation suivante :

ut 3	P ^{re} viole
ut 4	S. ^{de} viole
ut 3	Orphée
fa 4	T. ^e viole et clavecin

Charpentier, par le biais de l'instrumentation illustre le poème : les deux vers en romain ne sont accompagnés que par la basse continue, les violes (représentant, nous l'avons déjà dit, la lyre d'Orphée) accompagnant le soliste pour le reste de l'air ; les violes se taisent alors que le héros annonce que sa lyre reste silencieuse.

De la même manière, lorsqu'Orphée, s'adressant à Pluton évoque l'inéluctabilité de la mort, les violes se taisent, et n'interviennent plus que pour faire entendre une brève ritournelle : le héros ne cherche pas ici à toucher le dieu, il ne fait qu'exprimer son désespoir. Les violes réapparaîtront à la fin de cet air, pour accompagner la supplique du héros :

« Tu ne la perdras point, hélas, pour me la rendre,
 Tout mortel est soumis à la loi du trépas.
 [ritournelle]

Et ma chère Euridice aura beau s'en deffendre,
 Il faut que tôt ou tard elle rentre ici bas.
Ab ! laisse-toy toucher à ma douleur extrême !
Rend-moy, dieu des Enfers, cette rare beauté !
Le jour m'est odieux sans la nimphe que j'ayme.
Redonne-lui la vie ou m'oste la clarté ! »⁴⁷.

Charpentier fera entendre son héros une dernière fois sans accompagnement, après qu'Orphée ait obtenu gain de cause. Le héros s'interroge, après que Pluton lui ait appris la condition à laquelle il doit se plier pour ramener Euridice au jour⁴⁸ :

« Amour, bruslant amour, pourras-tu te contraindre ?
 Ah ! que le tendre Orphée luy-mesme est à craindre. »⁴⁹

Charpentier mentionne une fois l'utilisation des sourdines pour les violes, toujours dans *La Descente d'Orphée aux Enfers*. Au début du second acte, Ixion, Tantale et Titye se lamente. Orphée, par ses chants, calme leurs tourments. Les vers « Cessez fameux coupables/ D'emplier ces tristes lieux de cris réitérez », sont accompagnés par les tailles et quintes de violes avec sourdine et la basse continue.⁵⁰

II. 2. 2 un cas particulier : *La Feste de Ruel*

Pour cette œuvre, la base de l'orchestre est constituée par le quintette à cordes, comprenant les dessus de violons, hautes-contres, tailles et quintes de violons, ainsi que la basse continue. Les autres instruments apportent une coloration particulière en certains endroits de la partition.

Les flûtes allemandes

Elles interviennent dans cette partition dans deux cas précis, pour évoquer le plaisir, et pour caractériser musicalement le dieu Pan.

Lorsque les flûtes allemandes sont associées à l'évocation du plaisir et de la joie, il ne s'agit pas des plaisirs amoureux, mais du bien-être dont jouissent les personnages (grâce, bien évidemment, au monarque) : des ritournelles confiées à deux flûtes allemandes s'insèrent dans l'air de la bergère Iris, qui chante son bonheur⁵¹ :

« Que je sens de plaisirs ! jamais la belle Aurore
 Ne nous promet un si beau jour !
 [ritournelle de flûtes allemandes]
 Mais je vois le soleil éclore ;
 Toute la nature l'adore !
 Qu'il est brillant ! qu'il inspire d'amour !
 [ritournelle de flûtes allemandes]
 Du souverain des dieux il est la vive image.

[ritournelle de flûtes allemandes]

Tout l'univers luy fait la cour.

[ritournelle de petites flûtes]

N'entends-je pas les oyseaux d'alentours,

Le saluer par leur ramage ?

[ritournelle de petites flûtes⁵²]

Tout luy rit, tout luy rend hommage. »

L'autre utilisation que fait Charpentier des flûtes allemandes, est peut-être plus originale. En effet, tout au long de la partition, Pan, le dieu des bois, est accompagné par deux flûtes allemandes et la basse continue. Il s'ensuit que lorsque le dieu chante, la coloration musicale ne se fera pas par l'emploi de tel ou tel instrument, mais bien plutôt par le silence des flûtes allemandes. Dans l'air suivant⁵³, où Pan rend hommage au monarque, deux groupes de vers ne sont accompagnés que par la basse continue. Il est significatif de remarquer qu'il s'agit des moments les plus forts de l'hommage rendu au roi :

« *J'ay vu plus de cinquante Rois, grand Monarque,*
Et de leur exploits je garde la mémoire.

Mais je n'en vis jamais

Qui fut autant que toy maître de la victoire,

Ny plus amoureux de la paix.

[ritournelle de flûtes allemandes]

Tes exploits sont si glorieux

Qu'Armand auroit peine à le croire.

Son ombre se plaint en ces lieux

Que la mort ayt fermé ses yeux

Sans qu'il ayt jouit de ta gloire !

[ritournelle de flûtes allemandes]

Luy qui, pour cet empire, employa tant de veilles,

Si maintenant il pouvoit voir,

Jusques où sa valeur a porté ton pouvoir,

Ab ! qu'il seroit effrayé des merveilles,

Qu'il n'auroit ozé concevoir ! »

Les flûtes douces

Elles ne sont mentionnées qu'une fois, et semblent réservées à l'expression du désespoir. L'air de Tircis « Quand le plus grand des Rois »⁵⁴ est interrompu et conclu par une ritournelle confiée à deux flûtes douces, le compositeur insistant ainsi sur la douleur et le désespoir du berger qui transparait par le mot « cruelle » et l'interrogation « refuserez-vous d'en prendre ? » :

« Quand le plus grand des Rois rend nos hameaux si calmes,

Et règne avec tant de douceur,

Quand nous dormons à l'ombre de ses palmes,

Faut-il que par vostre rigueur

Cruelle, vous portiez le trouble dans mon cœur ?
 [ritournelle de flûtes douces]
 Ne voulez-vous jamais m'entendre ?
 Et donnant tant d'amour, refusez-vous d'en prendre ?
 [ritournelle de flûtes douces] ».

Les petites flûtes

Elles sont utilisées par Marc-Antoine Charpentier à des fins de figuration musicale : au cours de l'air d'Iris déjà cité ⁵⁵ « Que je sens de plaisirs », le vers « N'entends-je pas les oyseaux d'alentour » est encadré par deux ritournelles confiées aux petites flûtes (imitant le ramage des oiseaux), et la basse continue, selon un procédé employé plus tard par de nombreux compositeurs. En raison de la présence dans cet air des flûtes traversières, il est vraisemblable que ces petites flûtes soient également des flûtes traversières et non pas des petites flûtes à bec.

Les hautbois et bassons

Les hautbois et les bassons ne sont associés en trio que dans le second couplet de *L'Entrée des bergers et des bergères* (rondeau instrumental) ⁵⁶, où ils alternent avec le quintette et un autre trio, pour deux parties de dessus regroupant toutes les flûtes seules et les bassons doublant le basse continue. Dans cette danse, Charpentier a manifestement cherché à opposer les timbres, comme cela se pratiquait couramment à l'époque pour les pièces en rondeau.

Ailleurs dans la partition, les hautbois sont utilisés ponctuellement pour colorer la sonorité d'un ensemble. La ritournelle concluant l'air d'Iris « Vous dites que je n'aime rien » ⁵⁷, où la bergère, répondant à Tircis ⁵⁸ fait l'apologie de la nature, est confiée à « tous les instr. à vent », pour les parties supérieures, et la basse continue. L'intervention des vents est ici figurative : ces derniers reprennent en imitation la mélodie que chante Iris, illustrant par un flux ininterrompu de croches le poème, qui évoque les fontaines et les cours d'eau.

Dans le chœur « On entend par toute la terre » ⁵⁹, en hommage au monarque, les hautbois se joignent aux flûtes et violons, le regroupement de tous les instruments de dessus contribue alors à rendre ce chœur plus imposant.

*

* *

Charpentier composa la quasi totalité de son œuvre théâtrale ⁶⁰ entre *Mors Saülis* (1680-1683) et *David et*

Jonathas (1688). L'abondance de sa production peut s'expliquer par sa position, au service de M^{le} de Guise, en marge de la cour et de l'Académie Royale de Musique. Le petit opéra, par ses proportions réduites, ne nécessite pas d'effectifs importants, ni même de mise en scène et peut donc être exécuté aisément « en privé », comme l'illustre l'extrait du *Mercure Galant* de novembre 1677, cité précédemment. ⁶¹ Ce type de représentations ne manquait d'ailleurs pas d'attirer un large public :

« Il y a eu icy ce Carnaval plusieurs sortes de Divertissements ; mais un des plus grands que nous ayons eus, a esté un petit opéra intitulé Les Amours d'Acis & de Galatée, dont M^r de Rians procureur du Roy de l'ancien Chastelet, a donné plusieurs Représentations dans son Hostel avec sa magnificence ordinaire. L'Assemblée a esté chaque fois de plus de quatre cent Auditeurs, parmi lesquels plusieurs Personnes de la plus haute qualité ont quelquefois eu peine à trouver place. Tous ceux qui chanterent & jouèrent des instrumens, furent extrêmement applaudis. La Musique estoit de la composition de Mr Charpentier [...] » ⁶².

Face au monopole de Lully, ce genre est un moyen idéal pour les compositeurs de s'essayer à la musique théâtrale, sans encourir la colère du florentin, l'abondance des livrets publiés durant cette période dans le *Mercure Galant* en est une preuve. Charpentier, par la diversité de ses œuvres, allant de la simple pièce de circonstance jusqu'à l'opéra miniature, a montré, avant même la composition de *Médée*, la diversité de ses talents d'homme de théâtre, embrassant tous les aspects que revêt alors le petit opéra. Il s'y montre, soucieux du texte qu'il souligne ou met en valeur par le biais des timbres qu'il oppose à l'ensemble lui servant de base. Comme le montrent les partitions conservées dans les *Meslanges*, les effectifs dont il disposait étaient variables : l'interprète devra donc s'attacher à l'étude du livret ainsi qu'à la confrontation des diverses mentions instrumentales rencontrées pour se guider dans ses choix instrumentaux.

Nathalie Berton

Notes :

1. Cf. Henri Quittard, « La première comédie française en musique », *Bulletin français de la Société Internationale de Musique*, IV / 4, 1908, p. 378-396, IV / 5, 1908, p. 497-537.
2. *Mercure Galant*, novembre 1677, p. 116-118.
3. H. 479. Wiley H. Hitchcock date cette œuvre du milieu des

années 1670 (cf. *Les œuvres de/ The works of Marc-Antoine Charpentier*, *Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, p. 347). Patricia Ranum avance la date de 1676 (cf. « A sweet servitude : A musician's life at the court of Mlle de Guise », *Early Music*, XV, août 1987, p. 358).

4. Date de la création à la cour du dernier petit opéra de Rebel et Francœur, *Ismène*. Après cette date, l'histoire du genre se confond avec celle des actes de ballets et fragments (cf. ci-après).

5. Entre 1677 et 1680, le *Mercur Galant* ne mentionne que trois représentations de petits opéras : *Les Amours de Titon et de l'Aurore*, mis en musique par Oudot (novembre 1677, p. 116-118), *Les Amours d'Acis et Galatée* de Charpentier (février 1678, p. 215-218) et la reprise des *Amours des Titon et de l'Aurore* (septembre 1679, p. 221).

6. Le 24 octobre 1714, M. Arnoul, Intendant des Galères et du Commerce à Marseille donna une fête en l'honneur d'Élisabeth Farnèse qui se rendait auprès de Philippe V d'Espagne, son futur époux. Au cours de cette fête fut représentée *La Chasse d'Enée et Didon*, remaniement de la cantate *Enée et Didon* de Campra (*Mercur Galant*, novembre 1714, p. 269-270). En septembre 1721, le *Mercur Galant* relate une fête donnée le 8 du même mois au roi par « S. A. S. Monseigneur le duc en son château de Vanvre » et publie le livret d'un petit opéra, *Diane* dont les vers de Danchet furent mis en musique par Thomas-Louis-Joseph Bourgeois pour la musique vocale et par Jacques Aubert pour la musique instrumentale, les auteurs reprenant la formule adoptée auparavant pour les ballets de cour.

7. Janvier 1711, p. 43-44.

8. On ne manquera pas de remarquer l'allusion à l'*Astrée*, la référence au célèbre roman d'Urfé étant à l'époque obligée pour qui s'intéresse à la poésie pastorale, sous quelque forme que ce soit.

9. Bien que ce compositeur commença sa carrière beaucoup plus tôt, *La Diane de Fontainebleau* (1686) est le seul de ses petits opéras dont la musique ait été conservée. Nous ne connaissons actuellement que les livrets des petits opéras qu'il composa ultérieurement pour la cour de Lorraine, qui datent de cette deuxième période. Cf. notre article, « Évolution de l'orchestre et du petit opéra à la cour de Lorraine (1690-1737) » in *La Musique en Lorraine*, éd. par Y. Ferraton, Paris, Klincksieck, p. 45-69, sous presse.

10. C'est le cas, par exemple, de *La Sérénade Vénitienne*, entrée des *Festes vénitienes* publiée séparément avec le sous-titre de « comédie » en 1731.

11. Telles le *Bouquet pour la fête de S. Emce. Monseigneur le cardinal de Fleury* composé par Madin en 1741 (F-Pn/ Vm⁶ 29).

12. C'est notamment le cas pour les petits opéras de Rebel et Francœur, ceux de Mouret...

13. C'est ce que fait, par exemple, Tircis pour conquérir le cœur d'Iris dans *L'Amour fléchy par la constance* de M.-R. de Lalande, représentée en 1697 : F-LYm/ 133 620.

14. Comme dans l'*Amarillis* de Pascal Colasse, où Eurilas et Amarillis, à la suite d'un malentendu, se reprochent mutuellement leur infidélité, avant de s'apercevoir de leur méprise. F-V/ ms mus 145.

15. M.-R. de Lalande, *L'Amour fléchy par la constance*, f. 8.

16. Jean Desfontaines, *Le Désespoir de Tircis*, Suède, bibliothèque d'Uppsala, f. [12].

17. P. Colasse, *Amarillis*, p. 59.

18. Représentée en 1687 ; F-Pc/ Rés F 922, p. 58-68.

19. De M.-R. de Lalande, représenté le 5 avril 1683. F-Pc/ Rés F 537, p. 10.

20. Mis en musique par Lully, Paris, Ballard, 1685, p. 19-20.

21. La musique en est conservée dans les *Meslanges*, F-Pn/ Rés Vm¹ 259. *La Petite Pastorale*, H 479, [t. II, f. 52^v-57], *Les Amours*

d'Acis et Galatée, perdue, mentionnée dans le *Mercur Galant* de février 1678, p. 215-218, *Les Plaisirs de Versailles*, H 480, [t. XI, f. 69-84], *Actéon*, H 481, [t. XXI, f. 10^v-29, 30^v-34], *Sur la naissance de NSJC*, H 482, [t. XXI, f. 49-57], *Pastorale sur la naissance de NSJC*, H 483, [t. XXI, f. 57-74^v, XXII, f. 32-42, 50-54^v], *Il faut rire et chanter*, H 484, [t. XXI, f. 74^v-85^v], *La Feste de Ruel*, H 485, [t. XXII, f. 1-22], *La Couronne de fleurs*, H 486, [t. VII, f. 35^v-50^v], *Les Arts florissants*, H 487, [t. VII, f. 63^v-86^v], *La Descente d'Orphée aux Enfers*, H 488, [t. XIII, f. 41-59] et *L'Idyle sur le retour de la santé du Roi*, H 489, [t. VIII, f. 6^v-15].

22. cf. Wiley H. Hitchcock, *op.cit.*, p. 347-357 et Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1982, p. 479.

23. t. XXI, f. 76^v.

24. *Il faut rire et chanter*, t. XXI, f. 82-83.

25. t. XXI, f. 13-13^v.

26. t. XXI, f. 25-28.

27. t. XXII, f. 17-22.

28. t. VII, f. 42^v.

29. Il est intéressant de remarquer que ces deux pastorales se distinguent des *Cantates morales et spirituelles* par leurs proportions plus importantes, mais surtout par leur construction essentiellement dramatique. Ce dernier aspect les rapproche d'ailleurs de l'oratorio français, genre auquel Charpentier s'attacha tout particulièrement entre le milieu des années 1670 et 1702.

30. t. XXI, f. 68^v-70.

31. t. XXI, f. 53-54.

32. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [...].

33. H 487a, F-Pn/ ms Vm⁶ 18. La mention suivante se trouve sur la couverture de la partie de « Guerrier basse » : « Les arts florissants : idyle en musique ».

34. Pour tout renseignement concernant les préparatifs de cette fête et les raisons du désistement de dernière minute du roi, cf. Patricia Ranum, « Marc-Antoine Charpentier et la Feste de Ruel (1685) », *XVII^e siècle*, 161/4, oct-déc. 1988, p. 393-399.

35. t. XXI, f. 64^v-65.

36. D'une manière générale, et pour toutes les citations suivantes, les sections accompagnées par la seule basse continue seront transcrites en romain, celles accompagnées par des instruments, en italiennes.

37. cf. p. 16

38. cf. p. 20-21.

39. t. VII, f. 45-46.

40. t. VII, f. 78-78^v.

41. t. XI, f. 80.

42. t. XI, f. 81^v-82.

43. t. XI, f. 73^v-74.

44. t. XI, f. 71-72.

45. L. Rossi, dans son *Orfeo* (1647) utilise un procédé analogue : lorsqu'Orfeo se lamente sur sa lyre, des violes, cachées sur le théâtre, l'accompagnent. Nous devons cette information à Jean Lionnet, que nous tenons à remercier.

46. t. XIII, f. 51^v-52.

47. t. XIII, f. 53-54^v.

48. t. XIII, f. 56^v.

49. Pour ce qui regarde l'achèvement ou le non-achèvement de ce petit opéra, deux thèses coexistent. Catherine Cessac estime pour sa part que la pièce peut s'achever à la fin du second acte. Nous partageons pourtant l'avis de Wiley H. Hitchcock qui estime que le troisième acte est perdu, et ce pour plusieurs raisons :

– le mythe d'Orphée est suffisamment connu pour que l'auditeur, en ayant entendu les deux premiers épisodes s'attende à la catastrophe finale, les deux vers précédemment cités ne faisant que ren-

forcer le doute que laissent planer les auteurs à la fin de cet acte, – l'œuvre semble construite pour comporter trois actes. Le premier expose le drame (Orphée, désespéré par la perte d'Euridice, désire l'arracher des enfers), il parvient à ses fins au cours du second acte, mais Pluton pose la condition que tout le monde connaît. Tous les éléments se trouvent rassemblés, l'auditeur attend le dénouement : Orphée se retournera-t'il ? L'économie de ce petit opéra repose, à notre avis, sur l'existence d'un troisième acte.

– A la fin de sa partition, Charpentier écrit « fin du 3^e Acte » et non pas fin de l'opéra.

50. t. XIII, f. 49.

51. t. XXII, f. 1-2.

52. Charpentier ne précise pas ici s'il s'agit des petites flûtes ou non, mais il s'agit de la même ritournelle que précédemment, transposée.

53. t. XXII, f. 9-10^v.

54. t. XXII, f. 7-7^v.

55. cf. p. 20.

56. t. XXII, f. 8^v-9.

57. t. XXII, f. 7^v-8.

58. cf. « Quand le plus grand des rois », cité p. 20-21.

59. t. XXII, f. 10^v-16.

60. Excepté *La Petite Pastorale* (1675), *Les amours d'Acis et Galathée* (1678) et bien évidemment *Médée* (1693). Cf. Jean Duron, « Marc-Antoine Charpentier : *Mors Scaelis et Jonathas* - *David et Jonathas*, de l'histoire sacrée à l'opéra biblique », *Revue de musicologie*, 77/ 2, 1991, p. 254-255.

61. cf. p. 12.

62. *Mercur Galant*, février 1678, p. 215-218.

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier
avec la collaboration du Centre de Musique Baroque de Versailles.
Responsable de la publication : Jean-Jacques Allain.
Rédaction : Catherine Cessac.
Composition : Juan Pirlot de Corbion.