

Charpentier

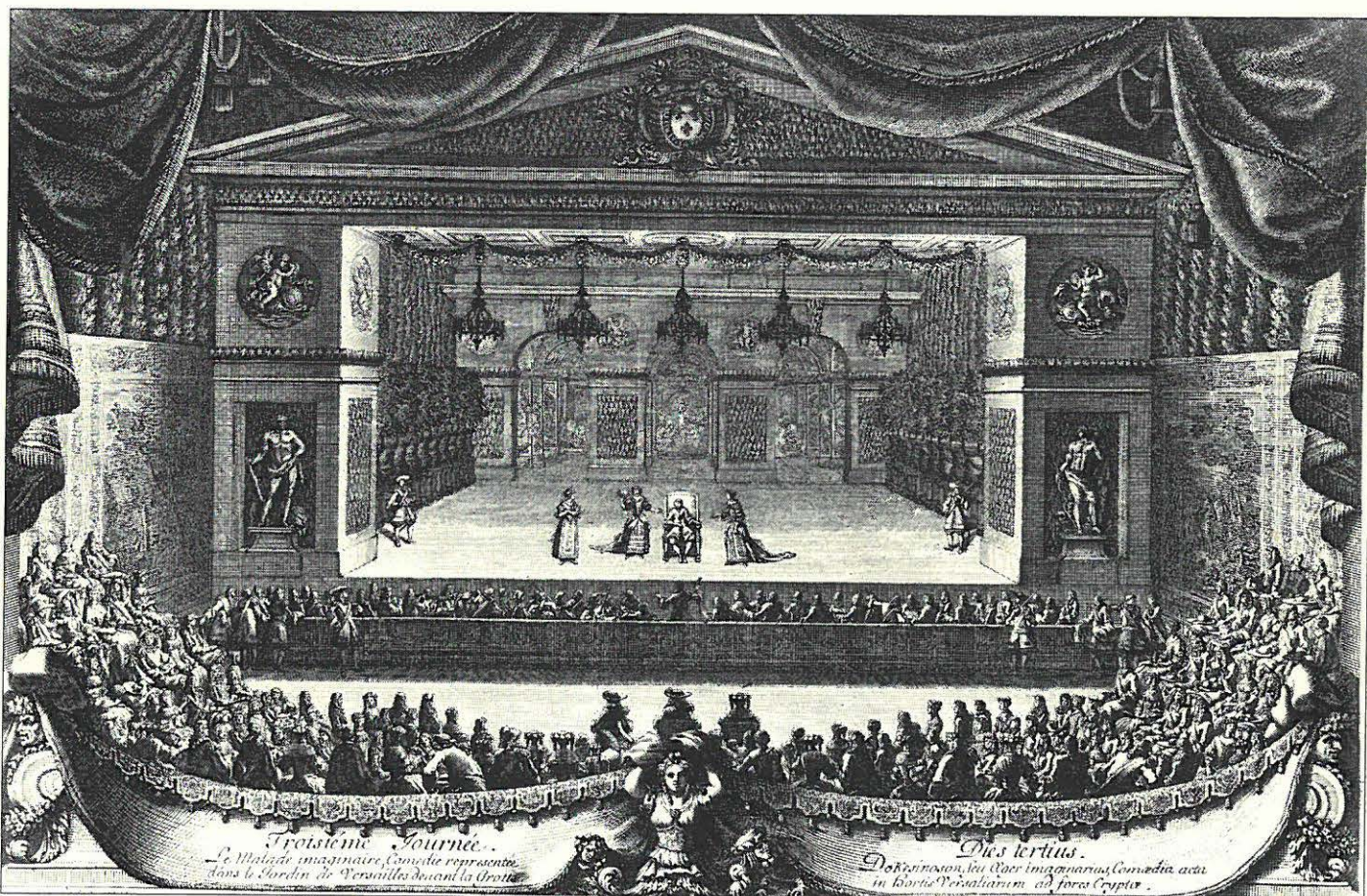
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 14

1997

ISSN 1141-9822



- Théodora Psychoyou : *Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier : une approche rhétorique*
- Patricia M. Ranum : *Jean-Baptiste Colbert : un protecteur de Marc-Antoine Charpentier ?*
- L'édition musicale
- Disques
- *Motet pour Sainte Thérèse H.374* : édition critique

Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier :

une approche rhétorique

Comme la Musique nous a esté donnée de Dieu pour nous représenter les perfections du Ciel & de la terre, & pour regler nos passions plutost que pour y chercher nos delices, on ne scauroit en faire un meilleur usage, ny l'employer plus utilement qu'aux sujets qui peuvent émouvoir nos cœurs, & exciter nos ames à la pieté & à l'admiration des ouvrages, & des merveilles de Dieu.¹

Émouvoir les cœurs et exciter les âmes, instruire et plaire, tel était le dessein de la musique, notamment dans un contexte religieux. Durant l'office, dans la France de la Contre-Réforme, la musique est « utilement employée » en tant que support d'un texte latin qui pouvait même être incompréhensible pour les auditeurs : il semblerait que les fidèles percevaient plutôt une atmosphère que le sens précis des textes sacrés, d'autant plus que ceux-ci étaient souvent récités à voix basse, remplacés par l'orgue ou encore, à la Chapelle royale de Versailles, étouffés par les motets qui se chantaient parallèlement. De plus, comme en témoigne Le Cerf de La Viéville dans sa *Comparaison*, souvent les chanteurs « prononcent à faire pitié, coupent, estropient, défigurent les mots [...] et il n'est pas possible de s'empêcher de rire des contre-sens extraordinaires, & des plaisans galimathias qu'ils font »². La compréhension des fidèles reposerait donc sur une perception affective et c'est l'art qui va établir le lien avec la dimension intellectuelle, celle de la lecture et de l'assimilation des Écritures Saintes. La musique est dans ce sens fonctionnelle, elle doit illustrer ces textes chargés d'images fortes, images opposant la faiblesse, la crainte et la nature éphémère du pécheur à la puissance, l'éternité et la miséricorde divines. Le but de la musique religieuse était de « mouvoir les affections » du fidèle ; elle voulait également convaincre, à l'image des prédications que les orateurs prononçaient dans les églises selon l'éloquence la plus sublime.

C'est dans un tel contexte que résonne la musique religieuse de Marc-Antoine Charpentier dont une grande partie avait une fonction liturgique. Les sources de son œuvre nous offrent quatre réalisations du psaume 1, toutes faisant partie des *Mélanges* auto-

graphes, auxquelles s'ajoute une copie anonyme du *Psalmus David 50^{mus}, Miserere des Jésuites*³. Ces pièces, touchant aux genres du *grand* et du *petit* motet et à des effectifs différents, commandées par des institutions véhiculant des positions et des engagements religieux, esthétiques – voire politiques – distincts, destinées enfin à des moments liturgiques divers, possèdent un élément d'unité fondamental : il s'agit du texte sacré, du sens qui impose un contexte liturgique précis et un lieu précis. Marc-Antoine Charpentier rend ce sens limpide, le psaume étant « mis en scène » avec une grande quantité de moyens musicaux. Quelle est la nature des points communs et la fine ingéniosité des singularités qui caractérisent ces quatre motets ? Ils semblent être la conciliation subtile d'une poétique de mise en musique du texte propre à Charpentier et de réflexes généraux caractéristiques de ce style baroque français, communs

1. Pierre Portes, « Au lecteur », *Cantiques pour les Principales Fêtes de l'année*, Paris, l'auteur, 1685, cité par Jean Duron, « Les « Paroles de musique » sous le règne de Louis XIV », *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, Versailles, CMBV ; Paris, Klincksieck, 1997, p. 163.
2. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville de Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1704-1706, fac-similé, Genève, Minkoff, 1972, t. III, p. 183.
3. Il s'agit des *Miserere a 2 dessus 2 flutes et basse continue* (H.157), F-Pn Mus. Rés. Vm¹ 259, t. I, cah. 6, f. 54-59^v, *Miserere a 2 dessus une haute contre et basse continue* (H.173), *ibid.*, t. IV, cah. 25, f. 1-7^v, *Psalm[us] David 50^{mus} Miserere des Jésuites* (H.193), *ibid.*, t. VII, cah. [43b], f. 1-18^v auquel s'ajoute un *Prelude pour le miserere a 6 et instruments* (H.193a), *ibid.*, t. XXIII, cah. LVIII, f. 27^v et, enfin, *S^a miserere 50 a 4 voix et 4 instruments* (H.219), *ibid.*, t. XXV, cah. LXV, f. 47^v-59. À ce corpus se joint la copie du *Miserere des Jésuites* qui se trouve dans le tome II de partitions de motets de la collection de Sébastien de Brossard, *Psalm[us] David 50^{mus} Miserere*, F-Pn Mus. Vm¹ 1269, p. 97-189. Trois parmi les quatre *Miserere*, extraits des *Mélanges* autographes de Marc-Antoine Charpentier demeurent uniquement à l'état de manuscrit ; seul le *Miserere* (H.193) fut l'objet d'une édition moderne, qui n'est pourtant pas une véritable édition critique : *Miserere des Jésuites, Dies Iræ pour soli, chœur et orchestre* (H.193 et H.12), éd. Roger Blanchard, Paris, CNRS, 1984 (Coll. « Publications du Centre d'études de la Musique Française aux XVIII^e et XIX^e siècles »). Une édition critique de Jean Duron, de ce même motet, va paraître aux Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

à plusieurs compositeurs, conditionnés par la structure littéraire, métrique et sémantique du texte et de sa fonctionnalité.

A. Fonctions liturgiques du Psaume L.

Le psaume L est l'un des sept psaumes de pénitence⁴ et parmi les psaumes les plus fréquemment employés à diverses occasions de la vie religieuse :

*Cet excellent psaume doit être le modèle de tous les pénitents. David le composa ensuite des menaces que le Prophète Nathan lui avait faites de la part de Dieu, après lui avoir reproché son adultère & son homicide. L'Église le place dans les Pseaumes qu'elle appelle pénitentiels, & s'en sert dans toutes les pressantes nécessités où elle se trouve, pour fléchir la colère de Dieu. Méditons sans cesse sur les sentiments de pénitence que nous y trouvons & offrons au Seigneur un cœur brisé de douleur & véritablement humilié, pour suspendre ses carreaux qui menacent nos têtes.*⁵

L'Argument de l'abbé Pellegrin illustre très explicitement la place importante que ce psaume tenait dans la prière. Dans les livres liturgiques adressés aux laïques, des tables étaient disposées, dans lesquelles les psaumes étaient "distribués selon nos différents besoins". Le *Miserere* y était utilisé "pour demander pardon de ses péchés"⁶, ce qui était la préoccupation fondamentale de chaque fidèle, d'autant plus qu'au XVII^e siècle les questions de la grâce et du salut se trouvaient au centre de l'intérêt de tous les mouvements spirituels, tout en provoquant de grandes querelles. Selon la doctrine catholique, chaque homme porte le péché originel mais possède, par le baptême, la possibilité du salut. Les jésuites adoptaient les thèses du molinisme, une doctrine semi-pélagienne de la grâce, suivant laquelle la part prépondérante est réservée à la volonté humaine aidée par une *grâce suffisante*. Cette grâce devient efficace lorsque la volonté humaine la conduit à son effet ; chaque homme baptisé est ainsi totalement libre de son choix. Le jansénisme tenait une position bien plus pessimiste, considérant que l'homme est condamné depuis la faute d'Adam : il ne peut être sauvé que par une grâce divine. C'est Dieu alors qui a la part prépondérante, par sa *grâce efficace*. Cette grâce ne laisse pourtant pas l'homme totalement passif ; elle exige un effort de conversion persévérant. Ces thèses, diamétralement opposées, semblent néanmoins avoir

un point commun, qui consiste en l'importance accordée à la prière en tant que véhicule primordial du salut, dont la quête, objectif de chaque fidèle, est l'idée principale qu'exprime le psaume L.

Le *Miserere* était chanté au début de l'office des Laudes, après le troisième nocturne des Matines du *sacrum triduum*, c'est-à-dire après l'office de ténèbres. Au XVII^e siècle, on célébrait ces offices l'après-midi précédant et non pas durant la nuit de ces trois derniers jours avant Pâques, pour permettre aux fidèles d'y assister : ils avaient alors lieu le mercredi, le jeudi et le vendredi saints. Plusieurs parmi les compositeurs qui ont écrit des cycles de *Leçons* ou de *Répons* de ténèbres ont inclus, à la fin, un *Miserere*⁷.

En ce qui concerne l'usage régulier du psaume, celui-ci était chanté tous les samedis à l'office des complies⁸. De par sa qualité de psaume pénitentiel, le *Miserere* pourrait également être chanté aux enterrements – au moment de la levée du corps –, aux laudes de l'office des morts, en temps de carême et, d'une manière générale, aux petites heures de la semaine.

B. Marc-Antoine Charpentier et le psaume L : les sources.

1. *Miserere* à deux dessus, deux flûtes et basse continue H.157.

Ce *Miserere* fut composé en 1673, pour la semaine sainte de cette même année. Il est suivi, dans les

4. Les six autres psaumes pénitentiels sont les v, xxxi, xxxvii, ci, cxxix et cxlii.
5. Simon-Joseph Pellegrin, *Les Pseaumes de David et les Cantiques [...] mis en vers François*, Paris, Nicolas Le Clerc, 1705. Suivant la définition du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier-Leers, 1690, fac-similé, Paris, Dictionnaire "Le Robert", 1978, vol.1), le *carreau* « est aussi une arme de trait, ou fleche quarrée, qu'on tire avec une arbalète. C'est par comparaison qu'on appelle le carreau de la foudre, qui blesse & qui tue » : l'abbé Pellegrin assimile ainsi le Dieu chrétien à l'image de Zeus tonnant. Notons l'importance du verset 18, « Cor contritum et humiliatum », qui se trouve paraphrasé dans cette dernière partie de l'argument de Pellegrin.
6. *Livre d'Église Latin – François, suivant les nouveaux Breviaire et Missel de Paris [...] à l'usage des laïques ; Partie de Printemps*, Paris, Libraires associés, 1777, p. cclxxxiv.
7. Cf. les trois *Leçons de Ténèbres* de Michel Lambert suivies d'un *Miserere* à voix seule (F-Pn Mus. Rés. 585-586), celles de Michel-Richard De Lalande (Paris, M^{lle} Hue et Boivin, 1730), d'Alexandre Villeneuve (Paris, l'auteur, 1719) ou de Joseph Michel (Paris, V^e Boivin et Le Clerc, 1735).
8. Cf. *Livre d'Église Latin – François, op. cit.*, p. 190-192 et p. ccl.

Mélanges, de la *Troisième leçon de ténèbres du vendredi Saint*, "Incipit oratio Jeremiæ Prophetæ" (H.95)⁹ ; ces deux compositions occupent le « cahier 6 » entier. Une indication à la fin du *Miserere* implique l'exécution de ces deux motets en dehors du contexte de l'office : "Suivez au Recordare" qui renvoie à la suite de la troisième leçon de ténèbres, après le premier verset, "Incipit oratio Jeremiæ Prophetæ". Cette disposition, situant le *Miserere* avant le *Recordare*, est incompatible avec l'usage liturgique, qui prévoit le *Miserere* seulement après la dernière leçon de ténèbres. Charpentier mentionna le nombre total de mesures à la fin de chacune des deux compositions, "432" pour le *Miserere* et "266" pour la leçon de ténèbres ; ce nombre tient compte de la partie initiale de la leçon, "Incipit oratio Jeremiæ Prophetæ", ce qui nous laisse présumer que la disposition "curieuse" serait postérieure.

Marc-Antoine Charpentier a indiqué sur sa partition deux noms d'interprètes, devant chacune des parties vocales, des noms de chanteuses demeurant à l'Hôtel de Guise au moment de la composition du motet. Ces interprètes sont "M^{lle} Magdelon", qui tient la partie de haut-dessus, et "M^{lle} Margot" pour la partie de dessus. Le nom de "Magdelon" désigne Élisabeth Boisseau, née vers 1640 et présente chez Mademoiselle de Guise en tant que femme de chambre dès 1656. Quant à "M^{lle} Margot", il s'agit de Marguerite-Agnès de la Bonnodière de la Humière, fille d'honneur à l'Hôtel de Guise¹⁰. Le *Recordare* qui "suit", conçu pour le même effectif que le *Miserere*, porte les mêmes indications d'interprètes, fait qui confirme l'association de ces deux compositions. En revanche, le petit récit de dessus du début de la leçon, "Incipit oratio Jeremiæ Prophetæ", ne porte pas d'indication d'interprète. Est-ce une omission due au manque de place, vu la densité de l'écriture de ce folio, ou plutôt un indice qui nous mènerait à penser que ces deux chanteuses de l'Hôtel de Guise ne participèrent qu'à l'exécution des deux motets dans l'ordre inhabituel ?

Dessus de flûte¹¹ et basse continue s'ajoutent aux deux parties vocales, mais Charpentier ne précise pas les noms des instrumentistes. Les deux dessus de flûte auraient pu être interprétés par Étienne Loulié, qui venait d'arriver à l'Hôtel de Guise, et par Toussaint Collin ; quant à la basse continue, nous pouvons supposer qu'elle était réalisée par le compositeur lui-même au clavier et par Philippe Goibault, sieur du Bois, à la basse de viole¹². Au début des années 1670, le petit ensemble musical entretenu par Mademoiselle de Guise compte quelques instruments, deux dessus de viole et deux dessus de flûte (à bec), auxquels se joint la basse continue (clavier, théorbe et basse de viole). À ces instruments

s'ajoutent des voix féminines, haut-dessus et dessus au départ, puis un bas-dessus. Les compositions de Marc-Antoine Charpentier destinées à l'Hôtel de Guise qui occupent les premiers cahiers des *Mélanges* adoptent, en effet, un effectif qui s'étend d'un à trois dessus vocaux avec, éventuellement, deux dessus de viole ou de flûte et la basse continue. Quelques années plus tard, à partir de 1682-84, l'effectif de cet ensemble s'accroît considérablement : dans le manuscrit du *Psalmus David 50^{mus}*, *Miserere* (H.193), neuf noms de chanteurs sont identifiés, avec une concentration importante de voix aiguës.

2. *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue H.173.*

Composé en 1680, ce *Miserere* est suivi, dans les *Mélanges*, d'un cycle complet de *Neuf leçons de ténèbres* (H.96-110) et de *Neuf répons de ténèbres du mercredi saint* (H.111-119) qui demandent, dans l'ensemble, le même effectif. Il serait alors possible que le *Miserere* ait été chanté pour la même occasion.

Marc-Antoine Charpentier composa ce cycle complet de leçons de ténèbres pour le couvent de l'Abbaye-aux-Bois, qui était à cette époque « sous la protection de la famille d'Orléans »¹³, fait qui explique l'exécution de ses œuvres durant ces offices. À la fin des *Neuf répons du mercredi saint*, le compositeur indique : « Je n'ai pas achevé les autres à cause du changement de bréviaire »¹⁴ ; le changement auquel il fait allusion est issu de la réforme dite "de Harlay". Ce projet de réforme a été entrepris par Hardouin de Beaumont

9. *Mélanges*, op. cit., tome 1, f. 59^v-62 (266 mes.).

10. Au sujet des instrumentistes et chanteurs présents à l'Hôtel de Mademoiselle de Guise dès les années 1650 jusqu'à la mort de celle-ci en 1688, voir l'article de Patricia M. Ranum, "A sweet servitude : A musician's life at the court of Mlle de Guise", *Early Music*, XV/3 (august 1987), p. 346-360.

11. Il s'agit très probablement de flûtes à bec, l'ambitus des deux compositions successives étant convenable pour cet instrument. De plus, si le compositeur avait voulu des flûtes traversières, il aurait précisé des « flûtes allemandes » dans son manuscrit ; ces instruments, dont l'ambitus a des limites graves inférieures à celles de la flûte à bec, n'apparaissent dans les manuscrits de Charpentier qu'à partir de 1681. Cf. Patricia M. Ranum, "Étienne Loulié, (1654-1702), musicien de Mademoiselle de Guise, pédagogue et théoricien", *Recherches sur la musique française classique*, XV (1987), p. 38.

12. Voir aussi Patricia M. Ranum, *ibid.*, p. 37.

13. Cf. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 168.

14. *Mélanges*, op. cit., t. IV, cahier 29, f. 69.

de Péréfixe, troisième archevêque de Paris, successeur de l'archevêque Jean-François de Gondy et de son neveu Jean-François-Paul de Gondy, qui, étant d'origine italienne, avaient privilégié le rite romain au détriment du rite parisien. Péréfixe fut nommé archevêque en 1662, moment des grandes querelles jansénistes, mais la réforme, dont l'idée générale était de créer une sorte d'office purement gallican, ne se concrétisa qu'avec l'arrivée, en 1671, de son successeur, Monseigneur François de Harlay de Champvallon. Harlay procéda à la réfection des livres liturgiques et le nouveau *Bréviaire* parisien, qui obligea Charpentier à suspendre la composition du cycle de *Répons*, fut édité en 1680, suivi de l'*Antiphonier* en 1681, du *Missel* en 1684 et du *Graduel* en 1689¹⁵.

Les huit premières *Leçons de ténèbres* de ce cycle sont écrites pour une ou deux voix de dessus. À la fin du cycle, lors de la composition de la dernière leçon du vendredi, à trois voix (deux dessus et haute-contre), le compositeur ajouta une nouvelle version des dernières leçons du mercredi et du jeudi, écrites auparavant pour un dessus – celle du jeudi – ou deux dessus – celle du mercredi. Les deux nouvelles pièces sont composées pour trois voix et adoptent le même effectif que la *Troisième leçon du vendredi saint* qui est, par ailleurs, celui du *Miserere*. Quant aux *Neuf répons du mercredi saint*, qui suivent ce cycle de leçons de ténèbres dans les *Mélanges*, l'effectif varie aussi d'une à trois voix accompagnées de la basse continue, avec, également, deux parties de dessus et une partie de haute-contre.

Charpentier a identifié les noms des interprètes de ces trois parties vocales. Il indique ainsi, devant la *Troisième leçon du jeudi saint à trois voix* (H.109) et la *Troisième leçon du vendredi saint* (H.110), "M^e S^{te} Cecile" (ou "Cœcile") devant la partie du premier haut-dessus, "M^e Camille" devant la partie du second haut-dessus et "M^e Desnots" devant la partie de la haute-contre : il s'agit de noms des religieuses de l'Abbaye-aux-Bois qui seraient en même temps les trois chanteuses dont disposait le compositeur pour ce cycle de ténèbres. Cette distribution vocale peut nous laisser supposer que la Mère Sainte-Cécile, la Mère Camille et la Mère Desnots furent également les interprètes du *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue* (H.173) dont la partie de haute-contre aurait été chantée par une femme.

3. *Psalmus David 50^{mus} Miserere H.193.*

Nous possédons deux sources de ce motet, le manuscrit autographe de Marc-Antoine Charpentier et la

copie anonyme qui fait partie de la collection de Sébastien de Brossard ; ces deux *Miserere* ne sont pas identiques. De plus, le manuscrit autographe des *Mélanges* porte des annotations de la main de l'auteur qui superposent au moins une deuxième version au motet initial : Marc-Antoine Charpentier a annoté sa partition en vue d'une reprise du motet, prévue pour un effectif plus important que celui qui était disponible à l'Hôtel de Mademoiselle de Guise, auquel la pièce fut initialement destinée. À cette reprise se joint le *Prélude pour le Miserere à six et instruments* (H.193a)¹⁶, ajouté très probablement quelques cinq ou six ans plus tard, au début des années 1690¹⁷. La copie de ce même motet, qui se trouve dans les partitions de la collection de Sébastien de Brossard, est postérieure aux annotations du manuscrit des *Mélanges* : en effet, le copiste incorpore dans son manuscrit le prélude ajouté ainsi que les nouvelles instructions de Charpentier, tout en conservant les indications initiales, faisant souvent preuve d'incohérence.

- Manuscrit autographe, première version : *Psalm[us] David 50^{mus}, Miserere.*

Ce *Miserere* fut composé vers 1685 pour les musiciens de l'Hôtel de Mademoiselle de Guise : le compositeur a précisé devant chacune des parties vocales les noms des chanteurs concernés, tous demeurant au foyer de Marie de Lorraine¹⁸. Il s'agit de Jacqueline-Genève de Brion ("Br") et Antoinette Talon ("Tal"), hauts-dessus ; Élisabeth Thorin ("Isab"), premier dessus ; Marie Guillebault de Grandmaison ("G^e M"), second dessus ; Marc-Antoine Charpentier ("Charp." ou "moy icy"¹⁹), haute-contre ; Henri de Baussen ("Boss."),

15. Ces événements sont analysés par Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 288-305.

16. "Prelude pour le miserere a 6 et instr.", *Mélanges, op. cit.*, t. XXIII, cah. LVIII, f. 27^e.

17. Les compositions de Marc-Antoine Charpentier se succèdent dans les *Mélanges* suivant un ordre chronologique. La datation précise de certaines d'entre elles, leurs possibilités d'exécution au sein de l'année liturgique ou séculière ainsi que l'étude du papier des manuscrits nous donne un aperçu chronologique pour l'ensemble du corpus. (voir Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de / The works of Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, p. 55-68, Catherine CESSAC, *op. cit.*, p. 463-525 et Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, l'auteur, 1994).

18. À ce sujet voir Patricia M. Ranum, "A sweet servitude [...]", *op. cit.*

19. Le compositeur était lui-même chanteur (haute-contre), ce que confirme cette annotation : "moy icy".

taille ; Pierre Beaupuis, (“Beaupuy”), basse-taille et basse ; Joly²⁰, taille et basse, et Germain Carlier (“Carl”, “Carlié”), basse. Aux six parties vocales s’ajoutent deux parties de dessus instrumentaux ne portant aucune indication concernant l’instrumentation ou l’interprète. Suivant l’ambitus de ces parties et l’effectif instrumental disponible à l’Hôtel de Mademoiselle de Guise, ces parties seraient destinées aux violes²¹. L’indication “Carlié et clavecin”, devant la partie de basse du premier grand chœur, suggère l’instrument réalisant la basse continue, partie doublée sans doute par une basse de viole. Anne Jacquet, la sœur aînée d’Élisabeth Jacquet de La Guerre, au clavecin, et Étienne Loulié, Toussaint Collin et Philippe Goibault du Bois, qui dirigeait les ensembles musicaux chez Mademoiselle de Guise, aux violes, auraient pu être les instrumentistes de cette exécution du motet²².

- Manuscrit autographe, version annotée :
Psalm[us] David 50^{mus}, *Miserere des Jésuites*.

Suivant la date approximative de l’arrangement du *Prélude pour le Miserere à six et instruments*, nous pouvons situer la révision du *Miserere* au début des années 1690 (1690-91). Le compositeur a annoté le manuscrit initial en vue d’une nouvelle exécution destinée à une autre institution que l’Hôtel de Mademoiselle de Guise, qu’il avait quitté peu avant la mort de celle-ci en 1688. Cette institution fut très probablement l’église Saint-Louis de la maison professe des Jésuites à Paris, ainsi que le témoigne le titre supplémentaire du motet, “Miserere des Jésuites”. Ce titre a dû être ajouté lors de l’annotation de la partition initiale mais peut-être aussi lors de la composition du *Second miserere 50 à quatre voix et quatre instruments* (H.219, ca 1694)²³, dont la longueur est comparée à celle du premier grand motet sur le psaume L : “Le p^r avoit 741 [mesures] le second n’a que 555. donc le premier estoit plus long que le second de 186 mesures”²⁴.

L’effectif vocal et instrumental disponible pour cette exécution postérieure a entraîné quelques modifications. Mis à part le *Prélude pour le Miserere à six et instruments*, auquel est ajoutée une partie intermédiaire de cordes (tailles de violon)²⁵, l’auteur n’a ni modifié ni ajouté de note musicale dans son manuscrit ; toutes les modifications effectuées se présentent sous forme d’annotations verbales. Ces indications postérieures, souvent évidentes, lorsqu’il s’agit de l’effectif orchestral, sont dans certains cas repérables uniquement grâce à la légère différence d’encre entre les deux versions. Ainsi la première encre, noire, se distingue de la deuxième, un peu plus claire.

L’orchestre, écrit à quatre parties pour le *Prélude pour le Miserere à six et instruments*, contient une partie de dessus – violons et flûtes –, une partie regroupant les seconds dessus et les hautes-contre de violon, une partie de tailles de violon et enfin celle des basses de violon notée avec la basse continue. Le compositeur n’a pas précisé l’instrumentation du prélude, nous pouvons pourtant la déduire par les annotations concernant celle de la deuxième version du motet : les deux dessus, initialement destinés probablement aux violes, portent alors des indications telles que “flûte”²⁶ ou “violon” lorsqu’il s’agit de l’accompagnement des différents récits, et “tous” pour les grands chœurs. En revanche, Charpentier est peu explicite dans ses annotations au sujet des parties intermédiaires de cordes. À l’entrée du premier grand chœur, les deux dessus instrumentaux, initialement confiés aux violes, portent l’indication “tous les dessus flûtes et violons”. Contrairement au prélude, où elles étaient à l’unisson des seconds dessus de violon (et notées sur la même portée), les hautes-contre de violon entrent en doublant le premier dessus

20. Nous n’avons aucune information sur ce chanteur qui, ayant quitté l’Hôtel durant l’été 1685, est, tout comme Marc-Antoine Charpentier, absent du testament de M^{lle} de Guise, décédée en mars 1688.

21. Cf. Patricia M. Ranum, “A sweet servitude [...]”, *op. cit.*, et Patricia M. Ranum, “Étienne Loulié, (1654-1702), musicien de Mademoiselle de Guise, pédagogue et théoricien”, *op. cit.*, p. 36-40. L’ambitus du premier dessus s’étend du *sol* (première ligne de la clef de *sol*^{1ère}) à l’*ut* (au-dessus de la cinquième ligne de la clef de *sol*^{1ère}) et l’ambitus du deuxième dessus du *ré* (au dessous de la première ligne de la clef de *sol*^{1ère}) au *la* (au dessus de la cinquième ligne de la clef de *sol*^{1ère}). Cette tessiture grave du deuxième dessus impliquerait une flûte traversière (“flûte allemande”) plutôt qu’une flûte à bec. À la mes. 359 du *Miserere*, le deuxième dessus doit jouer la consonance *fa#-la*. Nous ne pouvons pas proposer une division du pupitre puisque, vu l’effectif, ces instruments sont solistes : il s’agit très probablement d’un effet de double corde de viole, les violons ne figurant pas parmi les instruments disponibles chez Mlle de Guise.

22. Nicolas Montailly, maître de chant chez Mademoiselle de Guise, disciple de Bénigne de Bacilly, pouvait également réaliser la partie de basse continue au clavecin. De plus, aucune preuve ne peut nous confirmer les fonctions musicales d’Anne Jacquet qui, peut-être, tenait une des parties de dessus de viole, au quel cas Monsieur du Bois tiendrait un théorbe à la basse continue. Cf. Patricia M. Ranum, “A sweet servitude [...]”, *op. cit.*, p. 350-352, et Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 117.

23. Hugh Wiley Hitchcock, *op. cit.*, p. 192.

24. *Second miserere 50 à quatre voix et quatre instruments, Mélanges*, *op. cit.*, f. 59.

25. Il s’agit d’une partie de remplissage harmonique, contrairement aux autres parties, déjà existantes, qui entrent en imitations sur le motif initial.

26. Ces flûtes sont très probablement de flûtes à bec (sinon l’auteur aurait réclamé précisément des flûtes “allemandes”). Les passages de tessiture grave qui excluent les flûtes à bec de la première version sont, cette fois, confiés aux violons.

vocal²⁷. Quant aux tailles de violon, elles doivent jouer d'abord la partie du premier dessus vocal, puis celle du second dessus au moment de l'entrée des hautes-contre de violon. Le compositeur ne double pas directement les parties vocales par les parties instrumentales intermédiaires mais fait des combinaisons et des permutations d'instruments à l'intérieur des lignes vocales. Il rend ainsi la sonorité orchestrale plus équilibrée et plus intéressante, l'ambitus des instruments n'étant pas le même que celui des voix²⁸. En ce qui concerne enfin les basses de violon, elles doublent la partie de basse continue lorsqu'elle porte l'annotation "tous" ou "basses de chœur", opposée à "acc[ompagnement] seul". Ces indications concernant les deux parties intermédiaires des cordes, très explicites quant au premier grand chœur, disparaissent par la suite. Lors des petits interludes instrumentaux, écrits initialement pour deux dessus avec la basse continue, Charpentier indique "Taille de vio[lo]ns à augmenter icy", sans que cette partie "augmentée" apparaisse dans le manuscrit. En revanche, aucune annotation ne concerne précisément la partie de hautes-contre de violon au moment des interludes, qui doit probablement doubler celle du second dessus, à l'instar du *Prelude*.

Quant à la distribution vocale, les voix graves sont privilégiées dans cette deuxième version. Plusieurs récits et parties de chœur de dessus ou de haut-dessus sont transposés à l'octave inférieure pour une "taille avec taille de violon", "pour une basse pendant toute la pièce" ou simplement "à l'octave en bas". Pour éviter que cette nouvelle disposition vocale, disposition d'une tessiture générale beaucoup plus grave que celle de la distribution initiale, mène quelques voix à dépasser vers le grave la ligne mélodique de la basse continue, limite grave de toute composition²⁹, Charpentier transpose aussi cette dernière à plusieurs reprises, à l'octave "en bas". Toutes ces modifications pouvant provoquer la confusion, l'auteur attire l'attention du copiste aux endroits éventuellement ambigus. Il indique ainsi, lors de la transformation d'un récit de taille en récit de basse : "Prenez garde a mettre la Clef de basse"³⁰.

Contrairement à la première version, où tous les noms des chanteurs participants apparaissent dans le manuscrit, Marc-Antoine Charpentier n'identifie, dans cette deuxième version, que deux chanteurs, "Beaupuis", basse-taille et basse, et "Dun", basse. Pierre Beaupuis, présent dans la première version³¹, faisait partie des chanteurs de l'Hôtel de Guise dès 1674³². Après la mort de Marie de Lorraine en 1688, il poursuivit sa carrière chez les Jésuites³³ et il chanta également dans la version annotée de ce *Miserere*, cette fois-ci "des Jésuites". Issu d'une grande famille de musiciens,

Jean Dun était chanteur de l'Académie Royale de musique de 1684 à 1734, où il participa dans plusieurs tragédies en musique avec « de très nombreux et importants seconds rôles, créant celui d'Hidraot dans *Armide* de Jean-Baptiste Lully »³⁴ ; il chanta également le rôle de Créon dans *Médée* de Marc-Antoine Charpentier. Malgré son métier de chanteur d'opéra qui le rendait excommunié de l'église, Jean Dun avait « une apparence de chrétien »³⁵.

- La copie de la collection de Sébastien de Brossard : *Psalm[us] David 50^{mus}, Miserere*.

Cette copie anonyme est postérieure aux modifications effectuées par Charpentier dans son manuscrit ; elle date très probablement du milieu des années 1690. L'unique élément nouveau est la partie de tailles de violon lors de certains interludes : Marc-Antoine Charpentier avait composé cette partie de taille uniquement

27. Les parties vocales portent alors une annotation, telle que "hc de vio[lo]n" ou "taille avec taille de vio[lo]n".

28. À ce sujet, voir l'article de Jean Duron, "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier", *RdM*, 72/1 (1986), p. 23-65 et notamment les p. 26-27.

29. Comme autre exemple, voir le premier *Salve Regina* (H.18), pour haut-dessus, dessus, bas-dessus et basse continue qui est transposable pour "h[autel]-Clontrel", "taille" et "Basse si l'on veut, pourvu qu'on fasse aller l'orgue plus bas". (*Mélanges*, *op. cit.*, t. I, f. 49).

30. *Psalm. David 50^{mus}, Mélanges*, *op. cit.*, f. 13, mes. 571, partie de taille.

31. Dans son *Catalogue raisonné* (*op. cit.*, p. 192), le professeur Hitchcock tient compte de la présence de Pierre Beaupuis uniquement dans la seconde version. Son nom, présent effectivement dans celle-ci, est pourtant associé à plusieurs reprises dans ce manuscrit à celui de Germain Carlier, chanteur (basse) dans la première version, chez Mademoiselle de Guise : "Beaup. et Carl" (*Psalm. David 50^{mus}, op. cit.*, f. 5, mes. 189 ; f. 7, mes. 325 ; f. 11, mes. 505, division de la partie de basses). Ces indications nous certifient que Beaupuis a également chanté dans la première version du motet.

32. Selon Patricia M. Ranum, "Un foyer d'italianisme chez les Guises : quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier", *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 12 (janvier 1995), p. 13.

33. Cf. Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 118 et Patricia M. Ranum, "A sweet servitude [...]", *op. cit.*, p. 352.

34. Raphaëlle Legrand, "Dun", *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. Marcelle Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 254.

35. Jean-Laurent Le Cerf De La Viéville, *op. cit.*, t. III, p. 184. Quelques lignes plus loin, Le Cerf accentue cette singularité de Dun par rapport à ces collègues, qui "sont excommuniés, [...] indignes d'entrer dans l'Eglise pendant leur vie, comme d'y être enterrez après leur mort, & on va les prier de tenir un rang considérable entre les Ministres de nos Temples! [...] On les paye pour exécuter les Motets les plus pieux & les plus solempnels!"

pour le prélude ajouté, où elle tient un rôle de “remplissage” harmonique, sans participer aux entrées en imitation sur le motif initial. Pour le reste du motet, ses annotations proposent une partie de tailles de violon doublant les parties de second dessus, de haute-contre ou de taille vocale. En ce qui concerne alors les petits interludes d’enchaînement des différentes sections du motet, Charpentier avait seulement indiqué “Taille de violons à augmenter icy”, n’ayant plus de place dans le manuscrit pour un tel ajout direct. Cette indication se trouve cinq fois dans la deuxième version du motet et, pour trois d’entre elles, la copie de la collection de Sébastien de Brossard donne la partie “augmentée”, ce qui représente vingt-huit nouvelles mesures de musique.

Cette partition de la collection de Sébastien de Brossard conserve les clefs originales, supposant ainsi la distribution vocale de la première version, destinée aux chanteurs de l’Hôtel de Mademoiselle de Guise, mais retient la nouvelle disposition orchestrale, avec l’orchestre à cordes et les deux dessus de flûte, destinée, quant à elle, à l’église Saint-Louis des Jésuites. Cet orchestre reprend la disposition du *Prélude pour le Miserere à six et instruments* (H.193a), avec deux parties de dessus (clef de *sol*^{1ère}) dont les seconds ne sont plus écrits dans la même portée que la partie de hautes-contre, une partie de hautes-contre (clef d’*ut*^{1ère}), une partie de tailles de violon (clef d’*ut*^{2de}) et une partie de basses de violon (clef de *fa*^{4ème}). La copie propose ainsi, tout le long du motet, un orchestre à cinq parties qui n’est pourtant pas disposé comme l’orchestre “français” de la fin du XVII^e siècle, l’orchestre de Jean-Baptiste Lully, qui n’a qu’un seul dessus et trois parties intermédiaires (hautes-contre, tailles et quintes de violon)³⁶. Les parties de seconds dessus et de hautes-contre de violon, qui partagent la même ligne mélodique dans le manuscrit autographe, sont écrites, dans cette copie, dans des portées séparées. Durant le prélude et les interludes orchestraux, ces deux parties sont véritablement identiques et, hormis quelques exceptions³⁷, elles sont également identiques dans les grands chœurs. En ce qui concerne la partie de basse continue, cette source indique exactement le même chiffrage que le manuscrit autographe, avec, néanmoins, quelques petites erreurs (de copie ?)³⁸. Le chiffrage du prélude est celui de la version originale du motet et non pas celui du *Prélude pour le Miserere à six et instruments*.

Le copiste conserve les clefs de la distribution vocale initiale mais garde aussi la plupart des indications postérieures du compositeur, l’ensemble étant souvent confus ; il ne fait pas alors exactement les transpositions proposées par Charpentier pour sa deuxième version, hormis une exception, le récit de taille avec deux flûtes

“Quoniam si voluisses”³⁹, dont la partie de taille était écrite en clef d’*ut*^{4ème} : le compositeur avait réclamé, pour la deuxième version, un récit de “P^{re} Basse” en ajoutant « Prenez garde à mettre la Clef de basse »⁴⁰. C’est uniquement pour ce récit que le copiste “prend garde” à mettre la bonne clef sans, pour autant, transposer convenablement la ligne mélodique. En effet, les indications de Marc-Antoine Charpentier semblent provoquer chez lui une grande confusion, certains endroits de sa copie étant complètement incohérents. À titre d’exemple, devant la partie de haute-contre du quatuor “Quoniam iniquitatem meam” pour haut-dessus, deux dessus et haute-contre, le copiste indique : “S^{de} haut contre”, “D’un” et “Basse de récit au ton de basse”. Marc-Antoine Charpentier avait, lors de l’annotation du manuscrit, modifié ce quatuor pour une haute-contre à la place du haut-dessus, un dessus, une taille à la place du second dessus et une basse, la basse “du récit”, le soliste Dun “au ton de basse” une octave “en bas”, à la place de la haute-contre. Le copiste a confondu le nom de Dun avec la forme grammaticale “d’un” et a ajouté la totalité des indications du compositeur, originales et postérieures, indications qui se contredisent. De même, toutes les transpositions de la basse continue ont été maintenues, en conservant les nombreuses indications “en bas” et “nat”, indications qui n’étaient plus valables, du moment où la disposition vocale initiale a été retenue. Les indications du compositeur transposant “à l’octave en bas” la partie de haut-dessus de deux chœurs ont également été conservées⁴¹. Enfin, cette copie contient un peu moins d’ornements que le manuscrit autographe ; les signes “~”, “~” et “-~” que Charpentier a employés pour les noter ont tous été remplacés par le signe “+”.

Suite à ces observations, la question qui se pose est de savoir si les ajouts effectués à la partie de tailles de violon sont issus d’une source supplémentaire, aujourd’hui perdue, telle que le matériel d’orchestre d’une exécution ou une autre copie du motet, ou s’ils ont été proposés à l’instigation du copiste. Ce que nous pouvons constater est que le copiste a réalisé sa partition à

36. Cf. Jean Duron, “L’orchestre de Marc-Antoine Charpentier”, *RdM*, 72/1 (1986), p. 24.

37. Ex. *Psalm. David 50^{mus}*, *Collection Brossard*, *op. cit.*, p. 6, mes. 62-66.

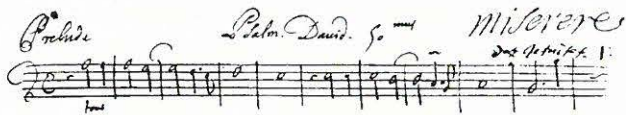
38. Ex. *Psalm. David 50^{mus}*, *Mélanges*, *op. cit.*, f. 1, mes. 16 et *Collection Brossard*, *op. cit.*, p. 2, mes. 16 : le chiffrage “¹¹₉ ¹⁰₈” a été transformé, de manière fautive, en “¹⁰₉ ¹⁰₈”.

39. *Psalm. David 50^{mus}*, *Mélanges*, *op. cit.*, fol. 13-13^v, mes. 571-576.

40. *Ibidem*, après la mes. 571.

41. “*Psalm David 50^{mus} miserere*”, [Collection Brossard], *op. cit.*, p. 54, mes. 480 et p. 58, mes. 498 (*Psalm. David 50^{mus}*, *Mélanges*, *op. cit.*, fol. 10^v et fol. 11, mêmes mes.).

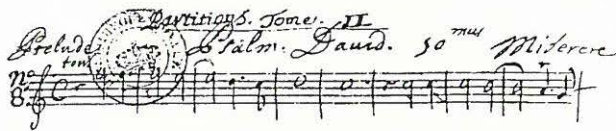
partir du manuscrit des *Mélanges* et qu'il n'a pas totalement assimilé les nuances de la source et les indications données par Charpentier, puisqu'il a souvent confondu les deux versions superposées dans le manuscrit autographe. Il nous semble alors très peu probable que les mesures supplémentaires de la partie de tailles de violon soient ajoutées par le copiste lui-même ; une autre source, aujourd'hui inconnue, ou un autre musicien seraient probablement à l'origine de cette addition. Une dernière remarque, concernant les différents titres, peut conclure ces observations concernant les sources du premier "grand" *Miserere* de Charpentier : ni le titre du prélude ajouté, ni celui de la copie de la collection de Sébastien de Brossard, ni même la comparaison qui a lieu à la fin du *Second Miserere* ne mentionnent la référence aux jésuites, ce qui peut nous mener à supposer que ce *Miserere* « des jésuites » serait l'ultime ajout, postérieur à l'annotation de la source.



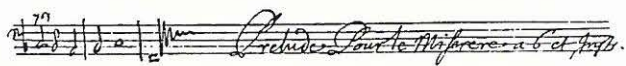
La source des *Mélanges* :

Psalms David 50^{mus} / Miserere / des jésuites :

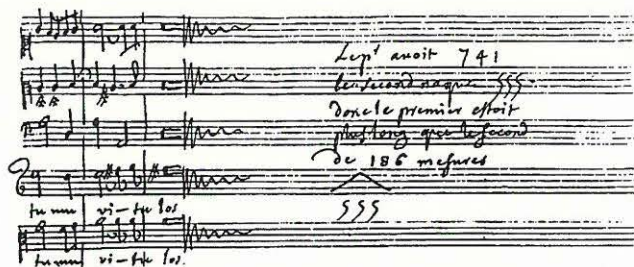
« Miserere » et « des jésuites » ne semblent pas avoir été écrits au même moment. Est-ce que le titre fut réalisé en trois étapes ?



La copie de la collection de Sébastien de Brossard : *Psalms David 50^{mus} / Miserere*. Bien que cette partition fût réalisée à partir de la source autographe, la mention "des jésuites" n'y figure pas. S'agit-il d'une omission de la part du copiste, malgré son zèle quant aux autres annotations superposées de Charpentier qu'il a soigneusement reproduites, ou cette mention fut ajoutée après la réalisation de ce manuscrit ?



Prelude pour le Miserere a 6 et instrumtsl.



Fin du *Second Miserere 50 a 4 voix et 4 instrumtsl.*

4. Second Miserere [Psaume] 50 à quatre voix et quatre instruments H.219

Le contexte de composition et d'exécution de ce *Second* "grand" *Miserere* est inconnu ; nous pouvons toutefois supposer que, étant composé vers la fin des années 1690, lorsque Charpentier travaillait pour les jésuites, il fut exécuté lors d'un office solennel à l'église Saint-Louis, maison professe de la Compagnie à Paris. Suivant la chronologie établie par Patricia M. Ranum, ce motet aurait été plus précisément composé entre le mois de juin et le mois de novembre de 1698⁴².

Le papier du cahier Lxv des *Mélanges*, contenant ce motet, porte en filigrane le monogramme de Jésus, symbole qu'ont adopté, par ailleurs, les Pères jésuites. Bien que la Compagnie n'avait pas l'exclusivité d'utilisation de ce papier, le choix de celui-ci, parmi tant d'autres, ne semble pas avoir été innocent et, selon Patricia M. Ranum, il constituerait une preuve que la musique contenue était destinée aux jésuites⁴³.

L'orchestre du *Second Miserere 50 à quatre voix et quatre instruments* est constitué de quatre parties de cordes, le premier dessus de violon étant doublé par une partie de dessus de flûte, deux parties intermédiaires – hautes-contre et tailles de violon – et les basses de violon. Cette formation à quatre, la plus fréquente pour les grands motets des *Mélanges*, se singularise par rapport aux grandes formations à cinq des orchestres de Versailles ou de l'Académie royale ; elle est liée à des institutions qui ne pouvaient pas entretenir des effectifs aussi importants, telles l'église Saint-Louis ou la Sainte-Chapelle⁴⁴. Lors des récits accompagnés, la partie de dessus se divise donnant une formation en trio, avec deux dessus de flûte ou de violon concertants. En effet, aucun récit n'est accompagné d'un seul dessus instrumental dans les deux grands motets ou dans le *Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue*. Le compositeur préfère le tuilage, l'opposition, le dialogue et les effets d'écho de deux flûtes, de deux violes ou de deux violons à la présence

42. Cf. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 33.

43. Notons, à ce propos, que le prélude du cahier Lxviii, ajouté au *Miserere des jésuites*, est écrit sur ce même papier, fait qui confirmerait l'hypothèse de Patricia M. Ranum. Enfin, le papier de la copie du *Psalms David 50^{mus}, Miserere* qui fait partie de la collection de Sébastien de Brossard porte le même filigrane. Est-ce une coïncidence, ce papier étant relativement bien répandu, ou cette copie anonyme est, elle aussi, liée aux Pères jésuites, dont elle porte les symboles ?

44. Cf. Jean Duron, op. cit., p. 26-27.

d'un seul instrument accompagnateur, contrairement aux compositeurs de grands motets "versaillais" de la génération de Michel-Richard De Lalande qui, sans exclure la formation en trio, utilisent souvent un seul dessus instrumental lors de leurs récits. Cette formation à deux dessus privilégie un rapport d'opposition concertante entre la voix et les instruments, contrairement à celle à un seul dessus, où voix et instrument tendent à tenir un rôle de parties égales.

Le chœur vocal est également à quatre parties, hauts-dessus, hautes-contre, tailles et basses ; il nécessite deux solistes par partie, probablement des chanteurs professionnels, vu la virtuosité des récits⁴⁵. Ces interprètes ne sont pas identifiés mais nous pouvons supposer que Jean Dun et Pierre Beaupuis, tous les deux basses, chantèrent également dans ce *Miserere*, puisque leurs noms sont présents dans de nombreux motets de Charpentier composés à cette époque. D'autres noms de chanteurs, tels Jean Boulou, haute-contre, Desvoves, taille ou Charles Hardouin, basse, issus, comme Jean Dun, de l'Académie royale, apparaissent dans les compositions voisines⁴⁶ au sein des *Mélanges*. Rien ne nous permet d'affirmer que ces chanteurs ont participé également à l'exécution du *Second Miserere* H.219, mais cela semble possible.

C. La rhétorique : art et science d'un discours.⁴⁷

L'art du discours, appelé rhétorique, théorisé d'abord par Aristote, puis par Cicéron et Quintilien, fixe trois buts, trois moyens pour convaincre : plaire, instruire et émouvoir. Les trois opérations les plus importantes de cet art rhétorique, qui se présentent comme les actes d'une "structuration progressive"⁴⁸, sont l'invention (*euresis* ou *inventio*), la disposition (*taxis* ou *dispositio*) et l'élocution (*lexis* ou *elocutio*) auxquels se joignent l'action (*hypocrisis* ou *actio*) et la mémoire (*mnemé* ou *memoria*).

I. Invention.

L'invention consiste en la recherche du sujet, la recherche des idées : *inventire quid dicas*⁴⁹. Elle a été codifiée en un ensemble de lieux communs et d'arguments-types, à des *topoi*, issus de la connaissance des *passions* de l'homme ; il s'agit donc plutôt d'une "découverte" que d'une véritable "invention".

De l'inventio partent deux grandes voies, l'une logique, l'autre psychologique : convaincre et

émouvoir. Convaincre (fidem facere) requiert un appareil logique [...] qu'on appelle la Probatio, domaine des « Preuves ». [...] Émouvoir (animos impellere) consiste au contraire à penser le message probatoire, non en soi, mais selon sa destination, l'humeur de qui doit le recevoir, à mobiliser des preuves subjectives, morales.⁵⁰

II. Disposition.

La disposition réside en l'organisation du discours en plusieurs étapes clairement définies : *inventio dispositio*⁵¹. Aristote énonce quatre étapes :

- a. Introduction ou exorde. Il faut plaire ; le but est de rendre les auditeurs bien intentionnés, attentifs et dociles à l'égard de l'orateur.
- b. Narration. Il faut instruire ; on expose les éléments. Il s'agit, selon Quintilien, de « l'exposition d'une chose faite, ou supposée faite, et une exposition propre à se persuader ; un discours instructif qui apprend à l'auditeur le point débattu d'une cause. »⁵²

45. Ex. "Asperges me hyssopo", pour haut-dessus, deux dessus de flûte et basse continue. (*Miserere* H.219, mes. 220-243).

46. Cf. Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 192, 509-512.

47. N'ayant ni la place, ni les compétences pour faire une présentation détaillée de ce métalangage complexe qu'est la rhétorique, nous renvoyons à quelques ouvrages de référence : Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", *Communications* 16, 1970, rééd. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, p. 254-340 ; Michel Meyer, *Questions de rhétorique : Langage, raison et séduction*, Paris, Hachette, « Livre de Poche », 1994 (Coll. "biblio : essais") ; Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Hachette, « Livre de Poche », 1992 (Coll. "Les usuels de poche") ; Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961 ; Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1991 ; Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993. Pour le XVII^e siècle français, Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994 (Coll. Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », 4). Sur les rapports entre rhétorique et musique, voir George J. Buelow, "Rhetoric and music", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol.15, p. 793803 ; Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, éd. Benito V. Rivera, New Haven and London, Yale University Press, 1993 ; Ferruccio Cibra, *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, Torino, Utet Libreria, 1991 ; Hans Lenneberg, "Johann Mattheson on affect and rhetoric in music", *Journal of Music Theory*, II/1 (avril 1958), p. 47-84 ; II/2 (novembre 1958), p. 193-236.

48. C'est l'expression de Roland Barthes, *op. cit.*, p. 292.

49. "Inventer quoi dire".

50. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 294.

51. "Mettre en ordre, disposer ce qu'on a inventé".

52. Cité par Georges Molinié, *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Hachette, « Livre de poche », 1992, p. 226.

- c. Confutation ou confirmation. Il faut convaincre à travers une argumentation et une discussion. Quintilien, qui propose cinq étapes d'organisation du discours, dédouble cette partie en *confutation* et *réfutation*.
- d. Conclusion ou péroraison. Il faut émouvoir : la péroraison est l'accomplissement du discours et la dernière intervention de l'orateur, qui doit créer l'impression décisive pour emporter la conviction des auditeurs.

Dispositio du psaume.

La structure poétique du psaume, sa disposition en versets et en stiques, conditionne la structure musicale. Le psaume 1 consiste en vingt versets que nous pouvons regrouper en cinq grandes sections suivant les principes de la *dispositio* rhétorique d'un discours⁵³ :

- a. Versets 1 à 3 : *exorde*. Le pécheur implore la miséricorde divine.
- b. Versets 4 à 7 : *narration*. Le fidèle avoue que le péché humain est commis devant Dieu.
- c. Versets 8 à 16 : *confirmation*. Le pécheur demande à Dieu sa purification en tant que témoin de la force et la gloire divines.
- d. Versets 17 et 18 : *réfutation*. Le pécheur attend le pardon en s'appuyant sur la compassion et la grâce divines.
- e. Versets 19 et 20 : *péroraison*. Le pécheur loue Dieu. La grande importance du psaume 1 est due, outre le côté pénitentiel, à un désir d'apostolat à travers la vision d'universalité exprimée par ces deux versets finaux, dont le dernier constitue une précision liturgique insérée ultérieurement : « Dans Jérusalem restaurée, les sacrifices, procédant de la "justice", retrouveront leur valeur. »⁵⁴

III. Elocutio / Décoration.

*C'est celle qui préside à la fois à la sélection et à l'arrangement des mots dans le discours. La qualité essentielle de l'élocution est la clarté ; c'est l'élocution qui doit recevoir les ornements du discours. Elle est également le support de l'emphase et le lieu de manifestation des sentences. Enfin, l'élocution accepte naturellement les figures.*⁵⁵

L'élocution est une catégorie du discours très importante à l'époque baroque. Marc Fumaroli a montré

qu'hérités du XVI^e siècle et même antérieurement, les aspects principaux de l'éloquence étaient, d'une part, une rhétorique de citations et, d'autre part, une rhétorique de figures. « Institutionnellement, la première se rattache à la robe française et gallicane, la seconde aux termes les plus fleuris du style méridional, pontifical et italien – jésuite le plus souvent. »⁵⁶ Une liste de figures de style est alors établie ; ces figures, telles que la métaphore, l'hyperbole, la mimesis ou le climax vont permettre de mieux transmettre une idée.

Une "rhétorique musicale" : du mot à la passion.

La translation de l'art rhétorique en un métalangage musical, tel qu'il se présente dans les traités allemands du début du XVII^e siècle, concerne essentiellement une face de l'*elocutio* ; elle consiste en la classification des différents paramètres du langage signifié en figures, comparables à celles de la rhétorique littéraire. Bien qu'elles ne constituent pas l'unique paramètre de l'*elocutio*, les figures du discours – codifiées et classées en plusieurs niveaux – étaient considérées au XVII^e siècle comme le véhicule primordial de l'éloquence. Quant aux figures musicales, plusieurs d'entre elles furent définies dans différents traités de musique au XVII^e siècle. À travers l'étude passionnée de la musique de compositeurs célèbres de la deuxième moitié du XVI^e siècle, tels que Roland de Lassus, Luca Marenzio, Cristóbal de Morales ou Philippe de Monte, et l'admiration de la subtilité expressive de celle-ci, les auteurs de ces traités tentèrent de codifier les moyens expressifs du discours musical. Ils empruntèrent alors des termes à la rhétorique littéraire et à la grammaire, auxquels furent accordées des nouvelles propriétés, des propriétés cette fois-ci musicales. Dans la préface de l'un des premiers traités d'une longue succession d'écrits qui s'étend

53. L'emploi de ces termes constitue peut-être un anachronisme quant au véritable contexte de composition poétique des psaumes à l'époque et à la civilisation du roi David (fl. 1000-975 av.J.C). Toutefois, cela nous semble possible dans la mesure où la rhétorique est un métalangage applicable à ce langage signifié, d'autant plus que les psaumes au XVII^e siècle étaient conçus ainsi, comme en témoignent leurs nombreuses paraphrases. Nous avons ici adopté la classification de Quintilien et non pas celle d'Aristote, en divisant la troisième partie en *confirmation* et en *réfutation*.

54. *La Sainte Bible [...] traduite en français sous la direction biblique de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1956, p. 703.

55. Georges Molinié, *op. cit.*, p. 126-127.

56. Roger Zuber, "Éloquence", *Dictionnaire du Grand Siècle*, éd. François Bluche, Paris, Fayard, 1990, p. 532.

jusqu'au milieu du XVIII^e siècle⁵⁷, Joachim Burmeister justifia l'emploi de termes empruntés à la rhétorique, des termes grecs le plus souvent :

Et l'autorité de Quintilien, de son huitième livre, chapitre 3 [par.33] de l'Institution [Oratoire], nous encourage avec la phrase suivante : « On a emprunté beaucoup de mots nouveaux à la langue grecque [...]. Je ne vois pas pourquoi nous dédaignons tous ces emprunts, si ce n'est que nous sommes des juges injustes envers nous-mêmes, et que, pour cette raison, nous souffrons de la pauvreté de notre vocabulaire. » Je crois qu'étant donnés l'ordre et le contexte propres, nos idées concernant la musique peuvent, de manière convenable, apte et appropriée, être conciliées, codifiées et représentées avec de tels termes et appellations.⁵⁸

Parallèlement à cette "rhétorique de figures" de la pensée théorique allemande, concentrée sur le sens du mot et conçue d'un point de vue analytique, nous devons tenir compte d'une "rhétorique de citations", attentive, quant à elle, au sens global d'une phrase, à la "passion" de la terminologie cartésienne, et théorisée d'un point de vue poétique. C'est ainsi que, d'une manière peut-être empirique, le compositeur veut imiter le prédicateur qui, par la maîtrise de tous les outils de la rhétorique, construit son discours ; il devient alors un véritable orateur musical : « l'Orateur Harmonique qui doit connoître tous les degrez, les Temps, les mouvements et les accents propres pour exciter les auditeurs a tout ce qu'il veut »⁵⁹. Dans tous les cas, la musique doit être *apta ad affectus creandos*⁶⁰ et les moyens pour y réussir sont codifiés, au XVII^e siècle, dans un certain nombre de traités de musique ; cette volonté d'émouvoir, de susciter les passions des auditeurs à travers l'expression des "paroles que l'on met en musique", va être le point commun de toute la musique baroque :

Les paroles que l'on met en musique, ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, & par l'Harmonie, que par le mouvement ; & tel qui ne prend point de paroles pour guide, s' imagine toujours un sujet qui le tient à peu près dans le même esclavage.⁶¹

La musique demeure fonctionnelle dans le sens où elle rationalise les différents états émotionnels ; les compositeurs emploient leurs moyens propres, selon l'expression de Marc-Antoine Charpentier, de manière « convenable à la passion qu'on veut représenter ; la

musique ne peut manquer d'être aussi belle que bonne »⁶².

Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier : une architecture rhétorique ?

Notre objectif est de voir dans quelle mesure le modèle rhétorique peut constituer une méthode d'analyse des quatre *Miserere*, de même que révéler les moyens propres au langage de Marc-Antoine Charpentier quant à la mise en musique du psaume. La "rhétorique musicale" ne consiste pas uniquement en une rhétorique de figures, mais touche toutes les étapes de la structuration progressive :

L'expression du Chant pour répondre à celle des paroles, dépend de l'invention & du juste discernement du Compositeur ; Cette expression étant soutenue & perfectionnée par une judicieuse diversité du mouvement de la mesure, a la force & la vertu de faire passer l'ame d'une passion à une autre : ce qui est une preuve naturelle de la perfection d'un Ouvrage.⁶³

57. Voici quelques-uns des nombreux auteurs de ces traités, chronologiquement : Joachim Burmeister (*Musica Poetica*, Rostock, 1606), Johannes Lippius (*Synopsis Musica Nova*, Strasbourg, 1612), Johannes Nucius (*Musices Practicae*, Neisse, 1613), Joachim Thuringus (*Opusculum bipartitum de Primordiis Musicis*, Berlin 1625), Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, Rome, 1650), Johann Andreas Herbst (*Musica Poetica*, 1643 ; *Musica moderna practica*, Frankfurt am Main, 1653) et, plus tard, Thomas Baltasare Janovka (*Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prague, 1701), R. P. Meinrado Spiess (*Traciatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsbourg, 1745), enfin Johann Mattheson (*Neu-eröffnete Orchestre*, 1713 ; *Der vollkommene Capellmeister*, 1739).
58. *Instigavit autem Quintiliani nos autoritas lib. 8. cap. 3 Institutionis [oratoriae] incorporata, quæ his verbis sic notatur : "Multa ex Græco formata sunt, etc. quæ cur tantopere aspernemur, nihil video, nisi quod iniqui iudices adversus nos sumus, ideoque sermonis paupertate laboramus." Quibus terminis sicut et appellationibus, ordine, et denique contextus serie non inepte, non inconvenienter, non incommode musicalium rerum notitiam conciliari, suppeditari, et comparari posse arbitrarum.* Joachim Burmeister, *Musica Autoschediastiké*, (Rostock, 1601), A3^v-A4^r. Traduction de l'extrait de Quintilien d'après l'*Institution Oratoire de Quintilien*, éd. C.V. Ouzille, Paris, Panckoucke, 1829-1835, t. iv, p. 109 et l'*Institution Oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, t. vii, p. 143.
59. Étienne Loulié, F-Pn Ms. n.a. fr. 4686, p. 128.
60. "Apte à créer des affections" : Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, op.cit., p. 61.
61. Jean-Philippe Rameau, "Chapitre vingt-huitième, *Du Dessein, de l'imitation, de la Fugue, & de leurs propriétés*", *Traité de l'Harmonie*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, fac-similé, Paris, Klincksieck, 1992, p. 162-163.
62. Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition par M^r Charpentier*, F-Pn Ms. n.a. fr. 6355, f. 15.
63. Charles MASSON, *Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1694, fac-similé, New York, Da Capo Press, 1967, p. 27-28.

Cette pensée de Charles Masson met en évidence une conception de la musique, inhérente aux compositeurs du XVIII^e siècle, suivant laquelle l'invention, la disposition ou le "discernement" et l'élocution correspondraient aux étapes successives du processus compositionnel d'un discours musical.

I. Invention

L'acte de composer est de l'ordre de l'invention, dont l'essence est, nous l'avons vu, de *inventire quid dicas*. Il s'agit, dans notre cas, de définir quelles sont les *passions* et comment vont-elles être exprimées. Le compositeur est alors mené à interpréter les données, en occurrence le psaume L, afin d'en détacher, "découvrir" ou "inventer" le dessein – *sens* ou *passion* –. La rationalisation de ces états émotionnels dépend du texte et de ses finalités liturgiques et non pas de la musique, qui sera leur véhicule. D'où, inévitablement, une série d'aspects communs aux quatre motets, mais aussi aux *Miserere* d'autres auteurs, composés sous la forme de grand ou de petit motet :

Il est constant que la plupart des Pseaumes, des Cantiques, &c. ont une espece de dessein, une passion qui domine, & à laquelle tous les autres sentimens viennent aboutir : Je croirois que le Compositeur doit suivre principalement celle-là, & selon que les autres y ont plus ou moins de rapport, les faire plus ou moins sentir. Par exemple, la tristesse régné dans le Pseaume 50. Miserere mei Deus. S'il s'y rencontre quelque passage de joye ; comme en effet, le Prophete y marque en passant celle qu'il aura lorsque Dieu lui aura pardonné ; je coulerois plus légèrement sur ce sentiment étranger. Je n'apuyerois pas sur un bonheur éloigné, un bonheur en esperance, exultabunt ossa humiliata, comme sur un bonheur present & assuré, tel que David le décrit dans le Pseaume 147. Lauda Jerusalem Dominum. Il me semble que l'expression particuliere de chaque Verset, doit être ainsi liée & subordonnée à l'expression générale du Pseaume. Néanmoins, quand le Verset est d'un chant singulier, ou beaucoup plus vif que le reste, quand le Prophete lui-même a voulu faire une oposition de mouvemens, ou quand il raporte les sentimens & les discours de plusieurs personnes, ce qui lui arrive quelquefois : on doit sans doute s'attacher à donner à ces Versets, une expression singuliere & remarquable, & le génie du Musicien peut se déployer & briller là par une variété féconde.⁶⁴

Ainsi, Le Cerf "découvre" la passion dominante du *Miserere*, à laquelle il subordonne les autres sentiments exprimés par ce psaume particulièrement long, avec toute la subtilité qui peut singulariser un "bonheur en esperance" d'un "bonheur present & assuré".

II. Disposition

Le traitement musical "par numéro", qui caractérise les quatre *Miserere*, fonctionne, en principe, verset par verset. Il y a quelques exemples de stiques traités individuellement⁶⁵ ; en revanche, il n'y a aucun exemple d'ensembles de deux ou plusieurs versets groupés dans le même "numéro"⁶⁶, contrairement à certains "grands" *Miserere*, comme celui de Michel-Richard De Lalande. La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure la séquence de l'organisation du discours musical de ces *Miserere* peut être codifiée suivant les termes de la *dispositio*. Ce modèle, qui s'applique convenablement au texte littéraire du psaume, peut, à notre avis, constituer une direction d'analyse des quatre motets, de même que justifier certains choix musicaux de Charpentier.

Une telle répartition est facilement concevable en ce qui concerne les deux parties extrêmes, l'exorde et la péroraison, l'épilogue. Suivant le modèle rhétorique, « dans l'exorde, l'orateur doit s'engager avec prudence, réserve, mesure ; dans l'épilogue, il n'a plus à se contenter, il s'engage à fond, met en scène toutes les ressources du grand jeu pathétique »⁶⁷.

Nous pouvons ainsi délimiter l'exorde des deux grands motets par l'étendue, typique pour le genre, de la première partie, qui annonce l'effectif : symphonie introductive, récit et enfin le grand chœur. Quant aux deux petits motets, le processus est inverse : la première partie annonce tout de suite l'ensemble de l'effectif, avant, dans les sections suivantes, sa division, son opposition, sa concertation, puis à nouveau sa réunion. Nous pouvons ainsi délimiter à la fin du premier verset l'exorde du *Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue*, à la fin du second l'exorde du *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue* et du *Psalmus David 50^{mus}, Miserere des*

64. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*, t. III, p. 68-69.

65. Cf. le verset 17, *Quoniam si voluisses*, dans les deux grands motets : *Miserere des jésuites*, mes. 571-576 ; 576-596 et *Second Miserere* mes. 402-410 ; 410-443.

66. Il existe, dans les deux petits motets, des versets successifs disposant du même effectif, les possibilités de diverses combinaisons étant plus limitées que dans les grands motets ; dans ces cas le compositeur sépare les versets par des changements de mesure, de ton ou de type d'écriture (homorythmique ou en imitation).

67. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 318.

jesuites, et à la fin du troisième verset celle du *Second* “grand” *Miserere*, le seul alors à correspondre avec l'exorde littéraire du psaume.

Pour fixer les “frontières” de la *narratio* et de la *confirmatio*, nous avons comparé le déroulement des quatre motets en parallèle avec le texte littéraire. La narration s'étend jusqu'au verset 7 compris, cédant la place à la confirmation, où le fidèle “expose” à Dieu ses arguments ; le passage du texte littéraire d'une étape à l'autre est observée musicalement : le compositeur souligne, en effet, cette transition avec de forts contrastes d'effectif et de mesure, dans les quatre motets. De plus, il sépare les deux versets avec des doubles barres de mesure, pour deux d'entre eux, et par l'insertion d'une ritournelle instrumentale pour les deux autres. Nous pouvons ainsi localiser la narration et la confirmation dans le discours musical de Charpentier, pour les quatre *Miserere*.

Suivant le même procédé, nous pouvons situer au verset 18, “Sacrificium Deo”, la *refutatio* musicale, préparée par le deuxième stique du verset précédent, “Holocaustis non delectaberis”. La négation est mise en valeur par l'importance que Charpentier accorde au mot “non”, au moyen du silence l'entourant et de sa répétition obstinée par la totalité de l'effectif de chaque motet. Suit le silence suggéré par une double barre de mesure, avec même, pour le *Psalmus David 50^{mus}*, *Miserere des jésuites*, l'indication « Passez à la suite après une petite pause », et la réfutation s'achève avec le récit “Sacrificium Deo”. Cette ressemblance des quatre motets, ce point commun des choix poétiques souligne l'importance de ce passage, qui achève l'argumentation du psalmiste et amène la conclusion, la *peroratio*, affirmée par les grands chœurs finaux.

Enfin, la péroraison est le sommet du discours, le dernier mot de l'orateur-compositeur ; la péroraison littéraire comprend les deux derniers versets du psaume. Le dernier verset des quatre motets est mis en musique avec, naturellement, l'effectif au complet, l'indication “Tous” pour les deux grands motets ou “Tournez vite au chœur de flutes et de voix” pour le *Miserere* H.157. Ce dernier verset est, proportionnellement, le verset le plus long musicalement pour les quatre motets. Quant au verset précédant, “Benigne fac Domine”, c'est uniquement dans le *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue* H.173 que celui-ci est directement lié au verset final, du point de vue tant de l'effectif, “tous”, que de l'écriture, en imitation, qui sera néanmoins plus “serrée” dans le dernier verset. Pour les trois autres motets, le choix varie du récit, pour le *Miserere* H.157, au récit suivi du duo homorythmique, pour le *Miserere des jésuites*, et au duo suivi du

trio homorythmique, pour le *Second* “grand” *Miserere*. Dans les quatre motets nous pouvons ainsi observer, durant ces deux versets ultimes, une progression dans le langage, du plus simple – la voix seule, soit en récit, soit introduisant un motif, au plus complexe – la fugue. Cette gradation, évidente pour les trois motets où l'effectif augmente d'un verset à l'autre, l'est peut-être moins en ce qui concerne le *Miserere* H.173. Elle est plus subtile car, l'effectif restant le même – trois voix en contrepoint, Charpentier “serre” de plus en plus l'imitation ou, autrement dit, la fugue. C'est cela qui crée la progression, puisque “la fugue qui se fait mieux sentir en entrant et qui est la plus pressée est la plus belle”⁶⁸.

Notons également l'existence de deux idées distinctes – et souvent opposées – à l'intérieur de chacun des versets, occupant l'un ou l'autre des deux stiques. Le compositeur ne manque pas de mettre en valeur cette bipolarité des versets tout le long des quatre motets au moyen d'antithèses musicales, dont voici quelques exemples :

VERSET 10 :

*Averte faciem tuam a peccatis meis :
et omnes iniquitates meas dele.*⁶⁹

L'affliction due à la présence du péché est suivie de l'espoir du salut divin. Pour illustrer ce contraste de *passions* dans le *Miserere des jésuites*, Charpentier oppose tous les paramètres : l'effectif, la mesure, l'harmonie, le rythme, la polyphonie. Une masse sonore statique réunissant toutes les parties, strictement syllabique et homorythmique en mouvement ternaire ($\frac{3}{2}$), cède la place à un effectif plus léger, réunissant uniquement les voix aiguës (hd, d₁, d₂, hc) qui entrent en imitation dans un mouvement binaire ($\frac{2}{4}$), accompagnées de la basse continue. Les modes “contemplatifs” de *mi* mineur et de *ré* mineur sont suivis de la “gaieté” de *do* majeur. De même, la forte dissonance (provoquée par des retards 9_7 8_6) qui peint le mot *peccatis*, ainsi que le silence à toutes les voix qui précède ce mot, sont remplacés par le tuilage “consonant” des voix et par la petite vocalise sur *iniquitates*⁷⁰.

68. Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, F-Pn Ms. n.a. fr. 6355, f. 15^v.

69. “Détournez votre face de dessus mes péchés, et effacez mes iniquités” (traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, 1657-1696, rééd. Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, p. 688).

70. *Psalmus David 50^{mus}*, *Miserere des jésuites*, mes. 325-343.

VERSET 15 :

*Libera me de sanguinibus,
et exultabit lingua mea justitiam tuam.*⁷¹

Dans le duo des deux dessus du *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue*, un premier stique strictement syllabique et binaire (C) en sol majeur, puis en do majeur, s'oppose au second, mélismatique et ternaire (3) qui amène le la mineur, avec de grandes vocalises sur les mots "exultabit" et "mea"⁷². Ce passage en la mineur, sur le mot *justitiam*, rejoint l'idée de Le Cerf concernant le "dessein" général du psaume, car il atténue le passage de joie afin de transmettre l'idée d'un "bonheur éloigné, un bonheur en espérance", plutôt que d'un "bonheur présent et assuré".

VERSET 16 :

*Domine labia mea aperies :
et os meum annuntiabit laudem tuam.*⁷³

Pour marquer les deux idées dans le *Second Miserere à quatre voix et quatre instruments*, le compositeur oppose le grand chœur vocal accompagné uniquement de la basse continue, pour le premier stique, au "tous" du second. L'écriture homorythmique en $\frac{3}{2}$, chargée de dissonances⁷⁴ et portant la qualification "doux" est opposée à une écriture en imitation, à un vin C et à la qualification "fort"⁷⁵.

III. Élocution

Troisième phase de la structuration progressive, l'élocution consiste en la sélection des ornements qui vont le mieux réaliser ce que le compositeur a conçu dans les deux étapes précédentes. Tous les paramètres du langage y sont conviés.

L'harmonie, la mélodie

Les chapitres traitant de "rhétorique musicale" dans les ouvrages théoriques du XVII^e siècle considèrent la modulation comme une figure, portant le nom significatif de *pathopoeia*, "créant des passions". Cette figure est "apte à créer des affections, qui se font lorsque des demi-tons qui n'appartiennent ni au mode du chant, ni au genre de la pièce, sont insérés dans le chant"⁷⁶. C'est la figure qui "exprime des affections telles que la douleur, la joie, la crainte, la moquerie, la tristesse, la miséricorde, l'exultation, la frayeur, la terreur, et d'autres, en vue d'émouvoir tant les chanteurs que les auditeurs"⁷⁷.

Marc-Antoine Charpentier affine les propriétés de cette figure dans sa célèbre "Énergie des modes"⁷⁸, en proposant une liste de *passions* propres à chacun de dix-huit tons dans les deux modes, majeur et mineur.

Charpentier est le premier parmi ses contemporains à avoir établi une liste aussi complète de transpositions des modes majeur et mineur avec leur *ethos* propre, au début des années 1690. Charles Masson, dans la première édition de son *Nouveau Traité*, en 1697, exprime la "nature" de huit modes, deux modes majeurs et cinq modes mineurs⁷⁹, suivant un principe unanime inhérent aux compositeurs de musique tonale : « Le mode majeur en général est propre pour des chants de joye ; & le mode mineur est propre pour des sujets serieux ou tristes ; de sorte qu'il n'y a point de passion qu'on ne puisse exprimer par ces deux modes »⁸⁰. Cette classification, incomplète dans la première édition, disparaît complètement des rééditions de l'ouvrage. D'une manière plus nuancée, Jean Rousseau, dans sa *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, en 1683, tout en associant six passions à des différents modes, donne une précaution fondamentale : « Je ne veux pourtant pas dire qu'on ne puisse exprimer sur d'autres Tons les différentes passions dont je viens de parler ; mais il est certain que ceux que j'ay cités y sont plus propres qu'aucun autre. »⁸¹.

71. "Délivrez-moi, mon Dieu, vous qui êtes le Dieu et l'auteur de mon salut, de tout le sang que j'ai répandu ; et ma langue relèvera votre justice par des cantiques de joie" (traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *ibid.*).

72. *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue*, mes. 187-191.

73. "Vous ouvrirez mes lèvres, Seigneur, et ma bouche publiera vos louanges" (traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *ibid.*).

74. Notons également les silences qui soulignent, en l'encadrant, le mot "Domine".

75. *Second Miserere à quatre voix et quatre instruments*, mes. 380-401.

76. Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, *op. cit.*, p. 61 : "Pathopoeia παθοποιία est figura apta ad affectus creandos, quod fit quando semitonia carmini inseruntur, quæ nec ad modum carminis, nec ad genus pertinent [...]".

77. Joachim Thüring, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Berolini, 1625, p. 126 : "Quid est Pathopoeia ? Est, quæ dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris, terroris, & similes ita ornat, ut tam Cantores quam auditores moveat".

78. *Règles de Composition par M^r Charpentier*, *op. cit.*, f. 13-13^v, édité par Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 456-457.

79. Ces modes avec leurs propriétés sont, pour le mode majeur : « F ut fa tierce majeure est naturellement gay mêlé de gravité », « G re sol est gay & brillant », « D la re est agreable, joyeux, éclatant, & propre pour des chants de victoire », et pour le mode mineur : « F ut fa tierce mineure est triste & lugubre », « G re sol est plein de douceur & de tendresse », « A mi la est propre pour faire quelque priere ou quelque demande avec ferveur », « C sol ut est propre pour des sujets plaintifs » et « D la re à je ne sçay quoy de grave mêlé de gayté ». Charles Masson, *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris, Jacques Collombat, 1697, p. 8-10.

80. *Ibid.*, p. 8.

81. Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, l'auteur, 1683, fac-similé de la cinquième édition, Genève, Minkoff, 1976, p. 79.

Le choix de la tonalité n'est, alors, pas arbitraire dans la musique de Charpentier : il est dépendant de la *passion* du texte, de l'*idée* mais aussi du *mot*, ce qui expliquerait la grande fréquence de modulations à l'intérieur de certains versets. Même si plusieurs de ses lignes évoquent un grand nombre de tons en seulement quelques mesures, le compositeur ne perd jamais de vue le ton principal.

Charpentier n'accorde pas, dans ses *Règles*, de propriétés pathétiques aux intervalles mélodiques de manière systématique, ce qui tend à lier davantage ces "énergies des modes" à des questions de tempérament d'accord, puisque les intervalles mélodiques sont transposables. Il souligne toutefois l'importance expressive des intervalles augmentés et diminués :

*La modulation régulière c'est-à-dire les accords si bien enchaînés ensemble qu'ils sortent nécessairement les uns des autres en font toute la douceur. Les intervalles défendus évités contribuent extrêmement à cette belle modulation. Néanmoins l'expression du sujet oblige quelquefois à se servir de ces faux intervalles ; alors ce sont des coups de maître.*⁸²

Ainsi, dans le stique "Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum"⁸³, l'expression du mot *iniquitatibus* "oblige" Marc-Antoine Charpentier à se servir de l'intervalle "faux" de quinte diminuée.

165

Ec - ce e - nim in i - ni - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum

#6 9 6 #3
#5 4 4

*Second Miserere à quatre voix et quatre instruments, partie de haute-contre. Intervalle mélodique de quinte diminuée sur le mot *iniquitatibus*. L'effet est d'autant plus expressif que le *do #* est harmonisé en tant que quinte de l'accord de quinte augmentée attaquée, avec, en plus, la forte dissonance des retards : le "coup de maître".*

Les rapports que Charpentier établit entre la mélodie et l'harmonie sont très complexes et c'est souvent l'harmonie qui tient le rôle prédominant, d'où son emploi exceptionnel de la dissonance. Issues de son audace mélodique et contrapuntique, ainsi que de la superposition de modes, des couleurs harmoniques souvent déchirantes sont omniprésentes dans son œuvre, des sonorités heurtant les concepts esthétiques concernant le naturel et le bon goût de ses contemporains français.

19

- rum et se - cun dum mul - ti - tu - di - nem
- tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num et secun - dum mul - ti -
- am et secundum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti -

4 6 7 6 9 7

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue. Anticipations et appoggiatures créant des couleurs harmoniques uniques.

359

al - ta - re tu - um, al - ta - re tu - um
al - ta - re, al - ta - re tu - um

a *b*
b *a*

*Fin du Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue. La violente dissonance frappée de seconde mineure (*si - do*) et celle de seconde majeure (*la - si*) sont énoncées deux fois de suite, avec la permutation des deux cellules mélodiques superposées (*a* et *b*).*

87

in - cer - ta et oc - cul - ta
in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue. Octaves diminuées issues de la superposition des modes ascendant et descendant.

Le rythme : mouvement et caractère

Dans le *Miserere*, l'espoir du salut est opposé à la crainte de la puissance divine et la souffrance du péché à la volonté du repentir. Ainsi, à l'intérieur de la "passion dominante", pour reprendre le terme de Le Cerf, plusieurs sentiments se juxtaposent, en une antithèse constante ; ces états émotionnels correspondent à des différents types de mesure :

82. *Règles de Composition par Mr. Charpentier, op. cit., f. 15^v.*

83. "Car vous savez que j'ai été formé dans l'iniquité" (traduction de Louis-Isaac Lemaître de SACY, *ibid.*).

*En ce qui concerne la variété des passions, je dis qu'en général une mesure lente excite en nous également des passions lentes, comme le sont la langueur, la tristesse, la crainte, l'orgueil etc., et que la mesure rapide fait naître aussi des passions rapides, comme la joie etc.*⁸⁴

Marc-Antoine Charpentier observe cette proposition, la succession de ces *passions* étant menée suivant un changement perpétuel de caractère rythmique et une alternance soignée entre mesure binaire et mesure ternaire.

Il faut également signaler le respect parfait de la prosodie de la langue latine, qui conditionne le choix des valeurs rythmiques, ainsi que l'emplacement des *thesis* et des *arsis* musicales. En effet, Charpentier prend « soin d'exprimer les syllabes du discours qui sont longues par des notes d'une valeur convenable, & celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur ; en sorte que l'on en puisse entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur. »⁸⁵

De l'harmonie et du rythme sont issus différents types de cadences qui, selon Marc-Antoine Charpentier, ont dans le déroulement musical un rôle comparable à celui de la ponctuation dans un discours littéraire. Il distingue trois modèles, en précisant leur fonction structurelle :

*Les cadences où la basse monte de quarte ou descend de quinte sont les points de la musique et l'on ne les doit employer qu'aux sens finis. C'est pourquoi toutes les pièces de musique finissent par cette espèce de cadence ; on l'appelle cadence finale quand elle tombe sur la note du mode. La cadence de la 7^e sauvee en sixte se fait quand la basse descend d'un degré. Celle-ci s'emploie aux sens finis qui néanmoins demandent quelque chose après eux. Cette cadence s'emploie au milieu d'une chanson et fait dans la musique ce que les : ou ; ou ? font dans le discours. La cadence indéterminée c'est quand la basse monte de quinte ou d'un degré, ou descend de quarte sur une des cordes du mode, elle ne s'emploie que pour séparer tant soit peu le sens, comme les virgules dans le discours séparent les moindres membres de la période.*⁸⁶

Différents visages du psaume : une poésie explicite, une rhétorique fonctionnelle.

Nous avons choisi de comparer quelques versets représentatifs de la manière dont Marc-Antoine Char-

pentier traduit les *idées* de même que les *mots* en sons et les sons en *passions*. Plusieurs points communs témoignent des réflexes du langage du compositeur liés au support littéraire, mais les nombreux éléments propres à chaque motet nous révèlent la délicatesse de sa poétique et la diversité de ses moyens.

VERSET 1 :

Miserere mei deus,
secundum magnam misericordiam tuam.⁸⁷

Deux éléments motiviques sont employés, chacun propre à l'un des deux stiques. Charpentier souligne musicalement la distinction des deux parties du verset avec, notamment, un contraste rythmique, une opposition, pour reprendre les termes de René Descartes, de passion "lente" (demande de pitié du "Miserere mei") et de passion "rapide" (espoir de la miséricorde, "secundum magnam misericordiam tuam").

Le premier élément motivique, plus "pesant", propose, pour les trois premiers *Miserere*, tous en *la* mineur, "tendre et plaintif", une courbe conjointe sur le mode descendant.

3

9

Mi - se - re - - re me - i De - us

Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue, début du premier dessus de flûte et début de la partie de haut-dessus.

1

Mi - se - re - re, mi - se - re - - re me - i

Mi - se - re - - re. mi - se - re - re me - i

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue, parties de premier dessus et de haute-contre : la courbe du dessus est donnée à la haute-contre avec une modification rythmique.

84. René Descartes, *Compendium musicae. Abrégé de musique*, 95/15-20, éd. Frédéric de Buzon, Paris, P.U.F., 1987, p. 63 (Coll. "Epiméthée").

85. Charles Masson, *op. cit.*, p. 26.

86. *Règles de Composition par M Charpentier, op. cit.*, f. 13v-14.

87. "Ayez pitié de moi, mon Dieu, selon votre grande miséricorde" (trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *op. cit.*).

22



Mi - se - re - re — me-i De - us

Psalmus David 50^{mus}, Miserere des jésuites,
début du récit de basse-taille,
sur le temps faible de la mesure.

Le *Second grand Miserere*, en ré mineur, “grave et dévot”, débute aussi sur un mouvement descendant, mais avec un motif disjoint, marqué par l’intervalle expressif de sixte mineure.

37



Mi - se-re-re, mi-se - re-re me - i De - us

Second Miserere, récit de haute-contre.
Le motif débute ici aussi sur une *arsis*.

La ressemblance, bien qu’elle ne soit pas absolue, est plus affirmée en ce qui concerne le second élément motivique, construit sur la même idée pour tous les quatre motets, tout en mettant en valeur la prosodie de la langue.

Correspondance verticale des
quatre motets pour le second motif.

VERSET 15, SECOND STIQUE :

Et exultabit lingua justitiam tuam.⁸⁸

De longues vocalises illustrent cette “passion rapide” de glorification dans les trois derniers *Miserere*, comme l’impose le mot “exultabit” :

192

Miserere à deux dessus,
une haute-contre et basse continue, duo.

En revanche, dans le premier motet de Charpentier sur le psaume 1, le *Miserere à deux dessus et deux flûtes* H.157, le sentiment d’exaltation est rendu au moyen du chromatisme ascendant. Composé quelque temps après le retour du compositeur d’Italie, ce motet est particulièrement chargé harmoniquement et, pour ce verset, la vocalise que l’on aurait pu “prévoir” est remplacée par une gradation tendue d’une exaltation en “espérance” :

298

Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue,
récit de dessus seul.

VERSET 18 :

Sacrificium Deo spiritus contribulatus :
cor contritum, et humiliatum, Deus non despicies.⁸⁹

Point commun des quatre *Miserere*, c’est le récit qui est employé pour illustrer ce verset bouleversant qui clôt la *refutatio* du psaume. Le compositeur ne manque pas d’exprimer par sa musique toute la force émotive et toute la volonté de persuasion que renferme cet ultime argument du pécheur.

Charpentier a choisi la voix de haute-contre pour ce récit dans le *Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue* et le *Second Miserere à quatre voix et quatre instruments*, et la voix de haut-dessus pour le *Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue* et le *Psalmus David 50^{mus}, Miserere des jésuites*. Seule la basse continue accompagne les récits des deux petits motets, ce qui n’est pas le cas pour les récits des grands motets, accompagnés de deux dessus instrumentaux concertants, deux violes⁹⁰ pour le *Miserere* H.193 et deux flûtes pour le *Miserere* H.219 ; la longueur du récit est variable d’un motet à l’autre, allant de quatorze mesures, dans le *Miserere* H.157, à trente-neuf mesures, dans le *Miserere* H.173.

88. “Et ma langue relèvera votre justice par des cantiques de joie.” (trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *op. cit.*).

89. “Un esprit brisé de douleur est un sacrifice digne de Dieu ; vous ne mépriserez pas, ô mon Dieu, un cœur contrit et humilié” (trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *op. cit.*).

90. Deux dessus de *violon* pour la version annotée du motet.

Dans le récit du *Miserere à deux dessus*, une *haute-contre* et *basse continue*, peut-être le plus émouvant des quatre, le compositeur décompose le verset en trois idées et utilise une cellule mélodique pour illustrer chacune d'entre elles.

a. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus

b. Cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum

c. De - us non des - pi - ci - es

c'. non non

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue.

Le déroulement du discours consiste en l'exposition, la transposition, la répétition⁹¹, en un dialogue entre chaque cellule, à l'instar des récitatifs des maîtres romains. Un effet particulièrement expressif est dû au balancement entre mesure binaire et mesure ternaire. Le mouvement ternaire accompagne la cellule de "Deus non despicias", l'évocation de Dieu et, par ailleurs, centre de la *refutatio* du psaume. S'agit-il d'un symbolisme comparable à ceux d'un Bach? Il ne semble pas que la musique de Charpentier fut conçue suivant des calculs numériques et des proportions arithmétiques complexes, mais cette subtilité rythmique ne constitue certainement pas un hasard. À cette cellule nous devons joindre un dernier élément, propre au mot "non" : la négation est, ici, également rendue à l'aide de la répétition et du silence : les exemples qui suivent montrent la dernière phrase de chacun des quatre récits, phrase contenant cette négation.

362 non, non des - pi - ci - es.

Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue.
Répétition du mot avec un saut de quinte diminuée.
Le récit s'achève sur une cadence rompue.

277 non non De - us non des - pi - ci - es.

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue.
Répétition du "non" en marche entrecoupée de silences.
Le passage en ternaire est souligné par une hémiole sur la cadence finale.

614 non des - pi - ci - es, non, non, De - us

Psalms David 50^{mus}, Miserere des jésuites.
Toujours la même répétition du texte,
avec ici des entrées en imitation.

466 non, non, non, non, De - us non des - pi - ci - es.

Second Miserere à quatre voix et quatre instruments.
Cellule de répétition du texte donnée en marche entrecoupée de silences.

VERSET 20 :

Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta; tunc imponent super altare tuum vitulos.⁹²

C'est la péroraison du psaume, la fin du motet. Les deux stiques, "Tunc acceptabis" et "Tunc imponent" appartiennent à la même entité pour chacun des quatre motets, tant au niveau de l'écriture que de l'effectif, avec, néanmoins, des matériaux mélodiques distincts. Une écriture en imitation, voire une grande fugue est le

91. Ce procédé incorpore plusieurs exemples de figures de répétition, comme le *climax*, l'*anaphora* ou le *polyptoton*.

92. "C'est alors que vous agréerez un sacrifice de justice, les oblations et les holocaustes; c'est alors qu'on mettra des veaux sur votre autel pour vous les offrir" (trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *op. cit.*).

choix de Charpentier pour les trois derniers *Miserere*. Quant au *Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue*, Charpentier privilégie pour cette formation une écriture confrontant les deux dessus de flûte aux deux voix, au détriment d'un contrepoint fugué où les quatre parties devraient être égales ; l'imitation à deux parties seulement serait, peut-être, beaucoup trop légère pour l'effet de péroraison, contrairement à l'homorythmie grave qui impose un effet solennel. Cette écriture est enrichie par des permutations transposées des parties, facilement perceptibles lors des deux brefs interludes de flûtes.

386

Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um
Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um

Miserere à deux dessus, deux flûtes et basse continue.

396

Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um jus - ti - ti - æ

410

Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um jus - ti - ti - æ

Marche de septièmes en interlude, avec un échange des positions des deux dessus de flûte. L'homorythmie statique est interrompue et son effet est aéré par l'introduction du rythme pointé qui affirme davantage le mouvement ternaire.

Pour les trois autres motets, ce dernier verset donne lieu à une écriture fuguée construite sur des motifs porteurs du texte, dans le sens où chaque cellule musicale correspond uniquement à une seule partie du verset.

Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um

Tunc im-po-nent su-per al - ta-re tu-um vi - tu - los

Miserere à deux dessus, une haute-contre et basse continue.

Tunc, tunc
tunc ac-cep-ta-bis sa-cri-fi-ci-um jus-ti-ti-æ
o-bla-ti-o-nes tunc im-po-nent
su-per al-ta-re tu-um vi-tu-los

Second Miserere à quatre voix et quatre instruments.

Dans le *Miserere des jésuites*, le motet le plus long des quatre, la vaste fugue est bâtie sur le matériau mélodique suivant :

A

Tunc, tunc tunc, tunc, tunc

Tunc, tunc

A : Homorythmie sur des rondes ou des blanches suivies d'une demi-pause. Par sa nature monosyllabe et entrecoupé musicalement par des demi-pauses qui créent une impression percussive, ce *tunc* peut facilement être superposé aux motifs de la fugue.

Bs

Tunc ac-cep-ta-bis sa-cri-fi-ci-um jus-ti-ti-æ

Br

Tunc ac-cep - ta - bis sa - cri - fi - ci-um jus - ti - ti - æ

Tunc acceptabis sacrificium justitiæ

Bs : sujet de la fugue, en *la mineur*.

Br : réponse harmonisée en *mi mineur*.

Bcs



o - bla - ti - o - nes

Bcr



o - bla - ti - o - nes

Bcs^b



et ho - lo - cau -


Oblationes et holocausta

Bcs : motif faisant office de contre-sujet, harmonisé en *mi mineur*.

Bcr : réponse du contre-sujet, en *la mineur*.


Bcs^b : "queue" du motif **Bcs**, donnée sur "et holocausta"

Cs



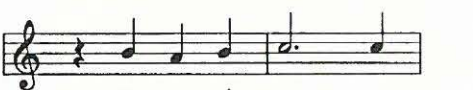
Tunc im - po - nent su - per al - ta - re su - per al - (tu - um)

Cr



Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu -

C^b



su - per al - ta - re

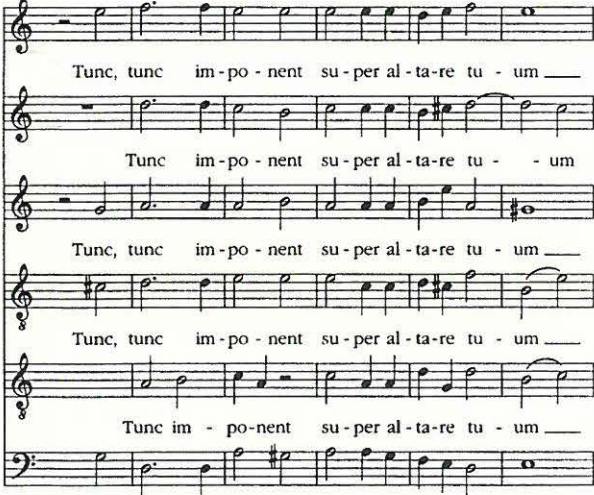
Tunc imponent super altare tuum vitulos

Cs, Cr : sujet et réponse de la fugue de "Tunc imponent".

Tunc est le premier mot des deux stiques et Charpentier l'exploite en utilisant le même effet musical solennel pour marquer le début de chacun d'entre eux (fig. 2, colonnes *a, b, c* et *e*). De plus, il organise ses six parties vocales en deux chœurs égaux de trois voix et, avec une logique de double chœur, il superpose d'une manière symétrique ce *tunc* au motif de "tunc imponent" (col. *b*). Le verset entier est donné deux fois, avec une disposition polyphonique différente (col. *a-c* et *b-d*) et un jeu concertant entre le chœur des voix et des instruments (col. *d* et *e*¹) ainsi qu'un repos homorythmique (col. *e*²). La *peroratio* s'achève sur une longue pédale de la dominante du mode (col. *e*³). [Voir figure page suivante]

Il nous semble encore intéressant de signaler la dimension dramatique que le compositeur accorde à son effectif, les récits (ou le petit chœur pour les grands motets) correspondant à l'appel individuel du fidèle et les grands chœurs ou les *tutti* représentant l'assemblée. Cette distinction, qui n'est pas absolue dans la totalité du psaume, plusieurs versets étant ambigus et leur compréhension étant subjective, peut justifier la similitude quant au choix d'effectif pour certains d'entre eux. C'est le cas du verset 13, "Redde mihi laetitiam" : *mibi* ("à moi") étant au singulier, c'est le pécheur seul qui s'adresse à Dieu. Marc-Antoine Charpentier tient compte de cette nuance et c'est une voix seule qui déclame cette phrase, un récit pour les quatre *Miserere*⁹³.

723



Tunc, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um —

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - - um

Tunc, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um —

Tunc, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um —

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um —

Tunc, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um —

CA : Homorythmie sur "Tunc imponent", issue du **A**.

93. Récit de dessus pour les *Miserere* H.157, H.173 et H.193 ; récit de taille pour le *Miserere* H.219.

Disposition de la fugue.

	a		
	Tunc acceptabis sacrificium		
n ^{bre} de mes. :	33 mes.		
Haut-dessus	A	Bs	Bcr
Dessus 1	A	Bcs	Bs
Dessus 2	A	Br	Bcr
Haute-contre	A	Bs	Bcr
Taille	A	Bs	Bcr
Basse	A	Br	Bcr
Parcours tonal	la m	mi m	la m

	b	c
	Tunc imponent	Tunc acceptabis sacrificium
	12 mes.	20 mes.
A	A	Cr
A	A	Cs
A	A	Cs
Cs	A	Cr
Cr	A	Cs
A	Cs	Cr
A	Cs	Cr
doM	solM	réM
	la m	mi m
	la m	mi m

d	e ¹	e ²	e ³
Interlude	Tunc imponent		
4 mes.	6 mes.	8 mes.	12 mes.
Cr	A	CA	Cs
Cs	A	CA	A
	A	CA	Cr
	Cs	CA	Cs
	A	Cr	Cr
	A	CA	Cs
	A	CA	Cr
doM	solM	réM	la m
			pedale de mi

Épilogue

Nous avons envisagé une étude “rhétorique” afin de nous approcher le plus possible du niveau poétique de la composition musicale, comprendre pourquoi cette musique nous émeut tant et comment procède le musicien pour obtenir ce résultat. Le support littéraire, le psaume L, étant le point de départ de notre démarche, nous avons pu concevoir une organisation du discours musical comparable à celle du psaume. Le langage musical, par sa nature abstraite, est propice à exprimer des sentiments, des *idées* plutôt qu’un véritable *sens* précis. L’âge baroque rationalise les différents états émotionnels et, l’art se fixant le but d’émouvoir, Charpentier déploie – avec succès – tous ses moyens dans cette direction. Marc-Antoine Charpentier s’affirme comme un musicien *baroque*, dont l’art sacré, tendre et pathétique, se veut un humble véhicule de la gloire et de la miséricorde divines. Sa maîtrise du langage musical, à la fois traditionnel et novateur, sa sensibilité profonde et son immense talent créent un univers sonore unique, dont l’expressivité s’impose comme élément fondamental. Les quatre *Miserere* nous offrent une belle et émouvante synthèse de la complexité de ce langage :

Grande diversité dans la musique, [...] dissonances adroitement mêlées aux consonances

*parfaites et imparfaites, point de fausses relations si les tons et demi-tons favoris des cadences qu’on veut faire ne le causent, expression naïve du sujet, bon choix des mouvements et des modes convenables à la passion qu’on veut représenter ; la musique ne peut manquer d’être aussi belle que bonne.*⁹⁴

Possédant une impressionnante pluralité de moyens expressifs, Charpentier trouve le juste milieu, et c’est peut-être cet équilibre qui rend sa musique singulière. La *psychagogie*, une force qui suscite les passions de l’âme du fidèle, semble être l’objectif premier de son art, au moyen d’une poétique explicite, d’une rhétorique fonctionnelle, vers une *harmonie* sublime. Quel paradoxe de constater que le langage musical de Marc-Antoine Charpentier, un langage baroque, s’affirme comme l’artisan d’un équilibre classique, que son emportement et son effervescence dionysiaques amènent une harmonie apollinienne...

Théodora PSYCHOYOU

94. Règles de composition par M. Charpentier, op. cit., f. 15.

Jean-Baptiste Colbert :

un protecteur de Marc-Antoine Charpentier ?

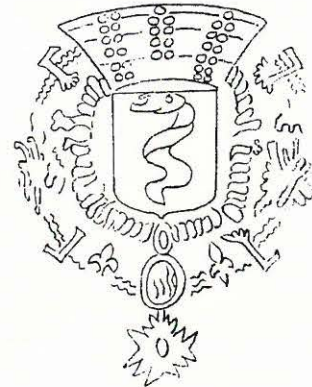
La publication récente de l'étude de Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : CNRS Éditions, 1995) permet de mieux comprendre les circonstances dans lesquelles Marc-Antoine Charpentier devint, vers 1679, le compositeur du Dauphin. Nous pouvons désormais affirmer que le Grand Colbert y fut pour quelque chose.

Dans mon ouvrage *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier* (Baltimore : chez l'auteur, 1995), j'ai attiré l'attention des chercheurs sur un papier très opaque – le papier 6 – dont le filigrane quasi illisible semble représenter “un blason couronné et entouré d'un collier auquel pend un Saint Esprit.” Au milieu de ce blason, ai-je écrit, on distingue vaguement “une forme sinueuse qui semble représenter un dauphin, mais la couronne n'est pas celle que porte le Dauphin de France dans les gravures de l'époque”. Or, ce papier n'est présent que dans les cahiers xxvi et xxviii qui contiennent des œuvres que Charpentier a manifestement composées pour les musiciens de Monseigneur. Cette coïncidence de patron et de blason a suscité deux questions : “Y aurait-il un rapport entre ce papier et le Dauphin ? Le papier 6 porte-t-il un filigrane « parlant » qui fait allusion au Dauphin ?” (p. 15).



La réponse à ces questions se trouve dans l'ouvrage de R. Gaudriault qui démontre que ce papier est plus qu'un filigrane “parlant” que le compositeur se serait procuré chez un papetier ; il évoque jusqu'aux fibres mêmes l'identité du mécène pour qui Charpentier a conçu ces pièces. Le filigrane représente les armes de Jean-Baptiste Colbert, et c'est le papier qu'employaient le ministre et ses commis à partir d'environ 1668 (p. 84). Autrement dit, la forme sinueuse du

filigrane 6 ne représente point un dauphin. En effet, quand on regarde ce filigrane du côté du verso de la feuille (procédé qui inverse la forme du “dauphin” tel qu'on le voit dans ma petite esquisse), on voit la couronne et “la couleuvre ondoyante en pal d'azur” qui font partie intégrante des armes du ministre et que Gaudriault représente dans la planche 13, numéro 74. Le dernier repli de la queue de la couleuvre manque toutefois dans mon dessin, l'opacité du papier l'ayant obscurci. Gaudriault a trouvé ce filigrane dans des manuscrits provenant de l'entourage de Colbert – par exemple, Bibliothèque nationale, ms Mélanges Colbert, 173, fols 61-62, et ms n.a. 7455, fols 69-73.



La présence de ce papier chez Charpentier (une feuille au milieu du cahier xxvi et l'ensemble du cahier xxvii) est donc un indice très important : c'est Jean-Baptiste Colbert qui a fourni le papier sur lequel Charpentier transcrivait les premières partitions destinées aux musiciens du Dauphin – et cela, peut-être, à partir du cahier xxv, qui porte la mention “Piesches”. Ce cahier contient la première d'une succession de pièces pour deux voix de dessus (les demoiselles Pièche) et une basse chantante (le sieur Frizon), c'est-à-dire, les musiciens de Monseigneur. Autrement dit, au début de ses activités auprès du Dauphin, Charpentier aurait dépendu plutôt de Colbert que de la maison du roi – Monseigneur n'ayant pas de maison. Il est, bien entendu, prudent d'employer ici le conditionnel, car l'état des recherches sur l'histoire du papier en France ne permet pas de dire si un ministre du roi réservait le papier

marqué de ses armes pour un petit cercle de fidèles, ou si ce papier pouvait s'acheter chez les papetiers de la capitale.

Charpentier devait-il sa nomination au Grand Colbert ? Cela paraît fort probable, compte tenu du fait que des amis de la famille Charpentier servait le ministre et avaient son oreille. En 1676, François Bellinzani, un natif de Mantoue qui était l'intendant de Colbert pour le commerce, a donné sa fille en mariage à un jeune parlementaire, Michel Ferrand. Or, dans son testament, Étienne Charpentier, la sœur aînée du compositeur, fera état de la profonde gratitude et affection qu'elle avait non seulement pour le père et la mère de Michel, mais aussi pour ses grands-tantes (l'une morte en 1661 et l'autre en 1673). Françoise Ferrand, la sœur de Michel, sera l'exécutrice de ce testament. En somme, le fait que l'entrée de Marc-Antoine Charpentier dans l'entourage du Dauphin suive de si près les épousailles de Michel Ferrand, fait croire que Bellinzani – qui était un grand amateur de musique et qui avait suivi de près la création de l'opéra français chez Pierre Perrin et Robert Cambert – a joué un rôle dans la nomination de Charpentier.

Depuis environ 1660, Charpentier pouvait aussi sans doute compter sur un autre appui chez Colbert. Élisabeth Grymaudet, une des signataires, en 1662, du contrat de mariage d'Élisabeth Charpentier, naquit dans une famille qui appartenait à Gaston d'Orléans, le père de Mme de Guise. C'est-à-dire que son frère Michel Grymaudet servait Gaston à Blois et puis, après la mort de ce dernier, entra au service de Colbert. Jusqu'à la mort du ministre en 1683, Grymaudet a géré pour lui le domaine de Seignelay. Ce furent sans doute de vieux liens d'amitié qui donnèrent à Grymaudet une entrée chez Colbert : comme les Grymaudet, Mme Colbert avait de proches parents dans le comté de Blois.

En conclusion, pendant la période où il composait pour le Dauphin, la fortune de Charpentier semble avoir été entre les mains de Jean-Baptiste Colbert, qui disparut en 1683. Ayant perdu ce même protecteur, Bellinzani fut arrêté peu après pour spéculation. L'hypothèse que j'ai émise dans la note 30 de *Vers une chronologie* semble donc aller dans la bonne direction.

La pension que le roi accorda à Charpentier en juin 1683 ne peut guère être le cadeau offert par un roi sympathique à un musicien malheureux qui dut se retirer du concours pour la maîtrise de la Chapelle Royale par suite d'une maladie... Nous avons vu que, à partir de l'automne de 1683, Charpentier cessa de transcrire des motets pour la "musique du Dauphin" dans ses cahiers "romains" : c'est l'indice que son service à la cour avait pris fin. Or c'était en réalité Colbert qui décidait des pensions que le roi offrait à ses serviteurs fidèles, et le Contrôleur général du royaume était déjà très fati-

gué (il n'avait plus que quelques mois à vivre). En discernant avec une promptitude exceptionnelle cette pension à Charpentier, Colbert le protégea-t-il des incertitudes d'un interrègne ou même d'une décision négative de la part de son éventuel successeur ?

Note bibliographique :

Les pages de Gaudriault intitulées "Présentation" (pp. 9 ss), seront précieuses pour les chercheurs qui veulent tirer des conclusions sur l'œuvre et la carrière de Charpentier, en se référant aux différents papiers décrits dans mon *Vers une chronologie*. Ils trouveront aussi dans ce livre des planches qui montrent le filigrane dit "armes de Pomponne" auquel j'ai attribué le signe "◊" et qu'on commençait à utiliser en France vers 1667 (filigrane 181) ; le filigrane dit "Chapelet" que j'appelle le papier *M* (filigrane 300) ; le "Chiffre royal" qu'on retrouve dans les papiers *C* et *F* de Charpentier (filigrane 317) ; et une version du filigrane dit "Trois annelets" ou "Écu au trois O" dont plusieurs variantes – les papiers *A*, *I* et *10* – se trouvent chez Charpentier (filigrane 1035). Ils y trouveront aussi plusieurs exemples du filigrane dit "Grand fleur de lis sur écu" (surtout les filigranes 663 et 664), qui ressemblent, sans être tout à fait identiques, au papier "similijésuite" que j'indique par le signe "†". La contremarque de mon papier "†" – une croix qui a comme piédestal les lettres IHS – c'est, selon Gaudriault, le filigrane dit "Jésus" (filigranes 718 et 724), et, poursuit-il, aux alentours de 1676 à 1765, les lettres IHS "sont caractéristiques des moulins dépendant de l'Abbaye de la Couronne qui appartient à la Société de Jésus". Ce qui vient renforcer mon hypothèse que les Jésuites ont fourni à Charpentier le papier "similijésuite".

À consulter aussi : Claire Bustarret (chercheur à l'Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS), "Le papier 'écriture' et ses usages au XVII^e siècle", *XVII^e Siècle*, 48 (1996) : 489-512, qui emploie avec rigueur le vocabulaire de la codicologie, et qui offre au chercheur non-expert des conseils pour la bonne utilisation des filigranes.

Pour les Grymaudet, voir F-Pn, mss, Carrés d'Horzler, 314, "Grimaudet", fol. 100, où, en 1648, Élisabeth signe le contrat de mariage de son frère Michel Grimaudet (qui épouse une jeune Blésoise). Est aussi présent leur frère, René Grimaudet, "lieutenant général des bailliages et gouvernement de Blois" ; F-Pn, mss, Pièces originales, 1410, "Grimaudet", fol. 6, aussi de 1648, où René prend, en plus, la qualité de "conseiller du Roy et de S.A.R [Gaston d'Orléans] en son conseil" ; et Jean Villain, *La Fortune de Colbert*, (Paris : Ministère de l'Économie, 1994), surtout les pp. 23-26 et 185-186.

Patricia M. RANUM

L'ÉDITION MUSICALE

Te Deum H.146, Lionel Sawkins éd., Faber Music, 1996, X-51 p.

Dans cette édition du célèbre *Te Deum*, Lionel Sawkins offre une édition critique approfondie, avec une introduction (trilingue) développée. Dans sa présentation de l'œuvre de Charpentier, L. Sawkins fait un parallèle fort intéressant avec d'autres *Te Deum* contemporains, et plus particulièrement celui de Lalande dont il analyse finement, en tant qu'expert du compositeur, l'évolution des différentes versions, allant dans le sens d'une concision croissante, à l'imitation de l'œuvre de Charpentier qui n'excède pas 720 mesures. Cette judicieuse remarque se vérifie, d'ailleurs, dans l'œuvre même de Charpentier, si l'on considère les quatre *Te Deum* qui sont aujourd'hui conservés et qui sont de plus en plus courts au fil des années. En ce qui concerne la datation de l'œuvre, il est dommage que L. Sawkins ne tienne pas davantage compte des datations émises par les spécialistes de Charpentier et laisse planer le doute sur le lieu où Charpentier travaillait lorsqu'il a composé son œuvre, à savoir l'église Saint-Louis des Jésuites à Paris. Le reste de la préface apporte un nombre très important d'informations extrêmement utiles pour l'interprétation, qu'il s'agisse des effectifs utilisés, de l'explication des *tempi*, des ornements ou de la prononciation du latin à la française.

Dans sa restitution, L. Sawkins a voulu rester le plus fidèle possible à la présentation du manuscrit autographe du compositeur, lui-même d'une grande précision. Ce souci est tout à fait justifié, notamment en ce qui concerne les différentes parties instrumentales ; ainsi, on voit très bien comment Charpentier dispose son orchestre, que ce soit en grande formation ou en petits ensembles.

Messe à 4 voix, 4 violons, 2 flûtes et 2 hautbois pour M^r Mauroy H.6, *Messe de minuit à 4 voix, flûtes et violons pour Noël* H.9, *Messe des morts à 4 voix et symphonie* H.10, éd. Catherine Cessac, Versailles, Editions du CMBV, 1997, LII-203 p.

Dans le cadre de l'édition monumentale de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier entreprise au Centre de

Musique Baroque de Versailles, Catherine Cessac publie le second volume consacré aux messes du compositeur. Cette édition contient la *Messe pour M^r Mauroy* [H. 6], la *Messe de Minuit* [H. 9] et la *Messe des Morts à 4 voix et symphonie* [H. 10]. L'on y trouvera également un *Domine salvum* [H. 299], proposé pour conclure la première messe, et, en annexe, le Noël « *Laissez paître vos bêtes* » [H. 531 (2)] pour l'Offertoire de la *Messe de Minuit*, transposé d'*ut* M en *ré* M.

Ces partitions sont précédées d'un important appareil critique où l'éditeur envisage successivement l'histoire et la destination des pièces, l'étude des sources, la conception et l'organisation, les effectifs, des notes pour l'interprétation et expose, pour finir, les principes d'édition. De nombreux fac-similés éclairent le propos de l'auteur. Deux points de cette préface sont tout à fait passionnants. Dans un premier temps, Catherine Cessac expose la logique de ce volume en soulignant que ces trois messes sont écrites pour le même effectif (solistes, chœur et orchestre) et datent des années 1690, alors que Charpentier était maître de musique du collège Louis-le-Grand, à Paris. Mais elle montre par la suite que des liens plus subtils existent entre ces compositions. C'est autour de la personnalité du mystérieux « M^r Mauroy » qu'il convient de les chercher. Après avoir rappelé, analysé et démonté les diverses hypothèses déjà avancées quant à l'identité de ce personnage, C. Cessac nous livre ses déductions et suggère, argumentation à l'appui, que ce dédicataire pourrait être Denis Simon Mauroy, « Mestre de Camp d'un Regiment de Cavalerie dans l'armée de M^r de Luxembourg », placé sous les ordres du duc du Maine (dont l'éducation militaire, ainsi que celle de Philippe d'Orléans, élève de Charpentier, avait été confiée au duc de Luxembourg). Vient ensuite, et c'est le second point que nous voulions évoquer, une remarquable analyse technique des sources au cours de laquelle l'auteur montre, grâce à l'étude des formats de papier et des filigranes, des diverses encres et des strates d'écriture qu'il a vraisemblablement existé deux exécutions, voire deux versions de la *Messe de M^r Mauroy*, dont nous ne connaissons plus que la seconde.

La restitution musicale de ces trois messes est d'une grande rigueur et qualité : Catherine Cessac propose un

texte le plus fidèle possible au manuscrit autographe de Charpentier, et ne procède qu'à d'indispensables normalisations des clés, des altérations et de la ponctuation du texte latin. Les indications de jeu, de variantes possibles selon les effectifs et d'ornementations sont, en revanche, conservées telles que Charpentier les a spécifiées. Les notes critiques, en fin de volume, permettent de signaler les variantes entre le manuscrit autographe et la version proposée ici, les surcharges de l'original... sans alourdir inutilement la partition de notes de bas de page trop abondantes et nuire ainsi à la lecture. On appréciera, en outre, l'excellente qualité de l'impression et surtout la magnifique gravure qui contribuent, pour une large part, au plaisir que l'on éprouve à la lecture de cette partition.

Nathalie Berton

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles ont lancé une nouvelle collection de musique pratique « Les Cahiers de musique ». Six œuvres de Charpentier sont parues :

- *Te Deum* H.146
- *Le Reniement de Saint Pierre* H.424
- *Magnificat* H.74
- *Salve Regina* H.24
- *Dialogus inter angelos et pastores Judeae* H.420
- *Motet pour les trépassés* H.311

Rappel des volumes publiés en éditions critiques :

- *Mors Saulis et Jonathae* H.403 (éd. Jean Duron)
- *Josue* H.404 (éd. Jean Duron)
- *Canticum pro pace* (éd. Jean Lionnet)
- *Sacrificium Abrahae* H.402 (éd. Catherine Cessac)
- *Missa « Assumpta est Maria »* H.11 (éd. Jean Duron)

- *Messe à 4 voix, 4 violons, 2 flûtes et 2 hautbois pour M^r Mauroy* H.6, *Messe de minuit à 4 voix, flûtes et violons pour Noël* H.9, *Messe des morts à 4 voix et symphonie* H.10 (éd. Catherine Cessac)

La *Messe pour les trépassés* H.2 et la *Messe à 8 voix* H.3 sont également disponibles en tirés-à-part.

*

Une petite maison d'édition qui se consacre à la musique vocale des XVII^e et XVIII^e siècles vient de faire paraître les pièces suivantes, sous la responsabilité de Michel Séné :

- *Magnificat à 3 voix sur une basse obligée, avec symphonie* H.73
- *O sacrum convivium* H.278
- *Méditations pour le Carême à 3 voix* H.380-389

Éditions de La Petite Chapelle
10 rue Pasteur
75011 Paris

*

- *Magnificat* H.80 (éd. Annick Fiaschi)
- *In Nativitatem Domini canticum* H.314 (éd. Annick Fiaschi)

Outre la restitution de l'œuvre et son appareil critique, ces deux volumes ont l'avantage de proposer l'œuvre dans son entier en fac-similé.

Carus-Verlag (Vertrieb)
Sielminger Strasse 51
70771 Leinfelden-Echterdingen
DEUTSCHLAND

DISQUES

Les Plaisirs de Versailles H.480, *Airs sur les Stances du Cid*, H.457, 458, 459, *Amor vince ogni cosa/ Pastoraletta* H.492. Sophie Daneman, Patricia Petibon (s), Katalin Karolyi (ms), Steve Dugardin (ct), Paul Agnew, François Piolino (t), Jean-François Gardeil, Olivier Lallouette, Fernand Bernardi (b), Les Arts Florissants, William Christie. Erato 0630-14774-2, 1996 (enregistré en 1995 et 1996).

William Christie a réuni ici trois « manières » Charpentier : la veine tendre et comique avec *Les Plaisirs de Versailles*, le ressort tragique avec les *Stances du Cid*, enfin le versant pastoral et italien avec la *Pastoraletta Amor vince ogni cosa*. On ne peut que louer l'interprétation qui se trouve en parfaite adéquation avec ce que chaque volet porte de singulier. Un disque original et pleinement réussi de bout en bout.

Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ H.483, *In Nativitatem Domini Canticum* H.314, *Litanies de La Vierge* H.85, *Magnificat à 3 sur la même basse* H.73. Caroline Pelon, Salomé Haller, Nathalie Cloutier, Geneviève Kaemmerlen (s), Serge Goubioud (hc), Robert Getchell (t), Jean-Louis Georgel, Philippe Roche (b), Le Parlement de Musique, Martin Gester. Accord 205822, 1996.

Centré autour du thème de la Nativité, le programme que nous propose Martin Gester et son Parlement de Musique a tout pour nous enchanter. Des œuvres superbes, parmi les plus touchantes et les plus inspirées de Charpentier, servies par une distribution d'une homogénéité remarquable, mêlant chanteurs confirmés et d'autres en très bonne voie de l'être.

Messe pour le Port-Royal H.5, *Veni creator pour un dessus seul au catéchisme* H.69, *O Salutaris* H.261, *Domine salvum sine organo* H.290, *Laudate Dominum sine organo* H.182, *Ave maris stella* H.63, *Flores O Gallia pour S^e Thérèse*

H.342, *Magnificat pour le Port-Royal* H.81. Michel Chapuis (orgue), Les Demoiselles de Saint-Cyr, Emmanuel Mandrin. Astrée Auvidis E 8598, 1997 (enregistré en 1996).

Après le sublime *Grâce et grandeurs de la Vierge*, les Demoiselles de Saint-Cyr abordent le répertoire plus sévère de Port-Royal. Le résultat est tout aussi magnifique car Emmanuel Mandrin et son ensemble ont le rare talent de créer à chacun de leurs programmes de concert ou de disque un climat particulier. Dans le présent enregistrement, l'aspect pourrait-on dire « minimaliste » de la musique donne lieu à un chant sobre, réservé, mais intérieurement incandescent. Par ailleurs, les éblouissantes improvisations de Michel Chapuis remplissent à la perfection leur rôle, celui de contribuer à la dimension festive inhérente à la célébration.

Messe et Te Deum pour le Roy (Te Deum H.147, *Messe* H.1, *Precatio pro filio Regis* H.166, *Élévation Panis quem ego dabo* H.275, *Cantique de Zacharie Benedictus* H.345). Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Naxos 8.553175, 1996.

Voici le troisième enregistrement du Concert Spirituel consacré à Charpentier qui nous permet de découvrir des pièces inédites, notamment la première messe du compositeur, un des quatre *Te Deum* et le superbe *Benedictus*. Malheureusement, la qualité moyenne des solistes et la direction uniforme de Hervé Niquet nous laissent quelque peu insatisfaits.

Te Deum H.146, *Nuit* H.416 (4), *Messe de Minuit* H.9, *Laissez paître vos bestes* H.531 (2). Annick Massis, Magdalena Kozena (s), Eric Huchet (hc), Patrick Henckens (t), Russell Smythe, Jean-Louis Bindi (b), Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski. Archiv Produktion 453 479-2, 1997.

Ces nouvelles versions du *Te Deum* et de la *Messe de Minuit* auraient pu figurer parmi les meilleures de

par la qualité des chœurs et de l'orchestre. Cependant, l'indifférence des solistes face au texte et les *tempi* choisis par le chef, pour certains d'une telle précipitation qu'ils ôtent tout sens à l'essence même des œuvres, nuisent à une pleine réussite de l'ensemble.

Messe de Minuit H.9, *Magnificat à 3* H.73. The Virgin Consort, Kyler Brown. Gothic G 49077, 1995 (Canada).

Réalisation soignée de ce jeune ensemble américain, attaché à l'église Saint Mary the Virgin (New York), consacrée « au maître de la période française baroque » (*dixit* le livret de présentation). La principale originalité du disque vient de ce que la *Messe de Minuit* est accompagnée de parties du propre en plain-chant. Pourquoi pas ? Cependant, le résultat, lié à un constant manque d'imagination tant dans la *Messe* que dans le laborieux *Magnificat*, entraîne à la longue un ennui général.

Judicium Salomonis H.422, *Noëls sur les instruments* H.534 (1,3 et 6), *In Nativitatem Domini Canticum* H.416. Midori Suzuki Nishiuchi (s), Stratton Bull (ct), Ludy Vrijdag (t), Mitchel Sandler (b), Tiburgs Vocaal Ensemble, Martien van Woerkum. Erasmus Muziek Producties WVH 174, 1995 (Pays-Bas).

Malgré de bons atouts dans la distribution vocale et instrumentale (avec pourtant, à l'audition, un déséquilibre au détriment des voix), cet enregistrement de deux œuvres majeures de Charpentier pâtit parfois d'une certaine monotonie. Félicitons néanmoins ces musiciens hollandais désireux de défendre avec talent le répertoire baroque français et de suivre ainsi la trace de leurs glorieux aînés.

Le Mariage forcé H.494, *Les Fous divertissants* H.500. Rachel Elliott (s), Christoph Wittmann (hc), Nicholas Hurndall Smith (t), John Bernays (b), New Chamber Opera Ensemble, Gary Cooper. Gaudeamus GAU 167, 1997.

Enfin, l'occasion de découvrir un témoignage de la collaboration de Charpentier avec les Comédiens Français, après la mort de Molière. Ce disque, à l'initiative de John S. Powell qui a restitué les partitions, offre une bonne idée de la diversité musicale de ces intermèdes où galanterie et bouffonnerie font bon ménage.

AUTRES PARUTIONS

Psaume 115 Credidi propter H.209 + H.209a, *Magnificat* H.76 + H.76a, *Messe pour le Samedi de Pasques* H.8, *Élévation pour la paix O bone Jesu* H.237 + 237a, *Ecce panis angelorum* H.242, *O Crux ave* H.351. Jean-Michel Fumas (hc), Jean-François Iung (t), Olivier Plaisant (b), Les Petits Chanteurs de Saint-François de Versailles, Jean-Paul Dillies. Syrius Syr 141322, 1996 (+ Du Mont, Févin, Ingegneri, Victoria).

Élévation « O pretiosum » H.247, *Élévation « Lauda Sion »* H.268, Catherine Greuillet (s), Dominique Dujardin (basse de violon), Jean-Christophe Leclere (orgue). Syrius Syr 141309, 1996 (enregistré en 1995) (+ Du Mont, Louis Couperin, Boyvin, Lebègue, François Couperin, Campra).

« *Baroque Concert* », *Suite in A Minor [Concert à quatre parties de violes* H.545]. Virtuosi di Praga, Chantal Wuhrmann. Claves CD 50 9324, 1993 (+ Boyce, Haendel, Corelli, Marcello, Manfredini).

« *Sanctus* », *In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christe Canticum* H.414 (extrait). Ex Cathedra Chamber Choir & Baroque Orchestra, Jeffrey Skidmore. Gaudeamus GAU 166, 1996 (+ Bach, Bouzignac, Buxtehude, Corrette, Gabrieli, Gibbons, Monteverdi, Scheidt, Schütz, Sweelinck, anonyms).

Médée, air de Jason « Que me peut demander la Gloire ». Howard Crook (t), La Petite Bande, Sigiswald Kuijken. Accent, ACC 96122 D, 1996 (+ Lully, Rebel, Delalande, Rameau).

REPORTS

Suite for string orchestra [Concert à quatre parties de violes H.545], Philharmonia Virtuosi, New York. Vox Box 11 60222, 1996.

Te Deum H.146, *Laudate Dominum* H.223, *Magnificat* H.79, *Canticum in honorem Sancti Ludovici Regis Galliae* H.365. Bernadette Degelin, Lieve Jansen (s), Jean Nirouët (ct), Jan Caals (t),

Kurt Widmer (b), Gents Madrigaalkoor, Cantabile Gent, Musica Polyphonica, Louis Devos. Erato 0630-13734-2, 1996.

Messes des morts H.7 et H.10. Bernadette Degelin, Anne Verkinderen (s), David James (ct), Jan Caals (t), Kurt Widmer (b), Westvlaams Vocaal Ensemble, Musica Polyphonica, Louis Devos. Erato, Série Musique sacrée baroque, vol. 10, WE 836, 1997.

Médée H.491 (extraits). Les Arts Florissants, William Christie. Erato, Série *Opera Collection*, Baroque, vol. 5, 0630-15730-2, 1995.

Te Deum H.146, *Magnificat* H.74. Martha Angelici, Jocelyne Chamonin (s), André Mallabrera (hc), Rémy Corazza (t), Georges Abdoun, Jacques Mars (b), Marie-Claire Alain (orgue), Maurice André (trompette), Chorale des Jeunes Musicales de France, Orchestre Jean-François Paillard, Louis Martini. Vanguard Classics OVC 8075, 1995.

MOTET POUR SAINTE THÉRÈSE H.374

Désormais, chaque *Bulletin* publiera dans ses pages une courte œuvre de Charpentier. La première pièce choisie est le *Motet pour Sainte Thérèse* H.374.

*
* *

Marc-Antoine Charpentier,
Motet pour Sainte Thérèse H.374

Sources :

A.

[sans titre]

Manuscrit autographe, 165 x 225 mm.

F-Pn Mus. Rés. Vmc ms. 27, f. 14-18^v.

Portées imprimées, recueil folioté, f. 27^v et 31^v paginés (p. 54 et 62).

- f. [I], table du recueil : « Flores flores o gallia a 2 voix et 2 flutes _____ pour ^{Ste} Therese »
- f. 15 : « Le seizieme octobre »¹.

B.

“MOTET à deux Dessus, avec accompagnement de Violons, & Basse-Continue ; Par M. CHARPENTIER” dans

MESLANGES/ DE MUSIQUE/ Latine, Française & Italienne ;/ DIVISEZ PAR SAISONS./ Suite du Recueil de differents Auteurs, donné au Public de Mois en Mois,/ pendant trente Années consecutives.

Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1729, p. 2-9.

Marc-Antoine Charpentier composa deux motets pour sainte Thérèse, l'un au début des années 1680, pour deux dessus, deux flûtes et basse continue, que nous éditons ici, et un second, pour deux dessus, une haute-contre et basse continue (H.342), écrit très probablement pour le 15 octobre 1686, jour de la fête de sainte Thérèse. Ce second motet, plus long (166 mes.),

fait partie de la série des cahiers français, contrairement au premier (135 mes.), qui se trouve dans un petit recueil autographe indépendant des *Mélanges*. Le texte, légèrement différent d'un motet à l'autre, est emprunté à un poème de Pierre Perrin, destiné à être chanté “in festo Sanctæ Theresiæ”².

La source de référence pour la présente édition est le manuscrit de “Pieche”, d'après le nom inscrit sur la page de garde. Les noms de deux membres de cette famille de musiciens figurent plus précisément dans le recueil, les flûtistes “M^r Anthoine” et “M^r Joseph” Pieche. Les Pieche étaient à cette époque au service du Dauphin ; cela incite à croire que la musique contenue dans ce recueil serait destinée au Dauphin, et le *Flores flores o Gallia* composé pour l'une des fêtes de sainte Thérèse des années 1678 à 1682.

L'imprimé de Ballard présente quelques variantes par rapport au manuscrit autographe, la plus importante étant le remplacement des deux flûtes par deux dessus de violon. La source imprimée contient plus de chiffrages (indiqués ici en italiques), ainsi que quelques petites notes ornementales que nous avons également reproduites. En outre, nous trouvons dans l'imprimé des liaisons de phrasé supplémentaires (signalées d'une petite barre oblique) de même que plusieurs ornements, notés par une croix, alors que le manuscrit ne contient qu'un seul tremblement noté par Charpentier (“~”, p. 35 du *Bulletin*).

1. La fête de sainte Thérèse a lieu, en réalité, le 15 octobre.
2. Pierre Perrin, *Cantica pro Capella Regis*, Paris, 1665, p. 63 ; *Cantiques ou Paroles de Motets pour la Chapelle du Roy*, F-Pn Ms. fr. 25460, n° XXX.

Motet pour Sainte Thérèse

H.374

Marc-Antoine Charpentier

Simphonie

[Flûte 1]

[Flûte 2]

[Basse continue]

6 6 6 6

5

6 7 6 †

9

10 9 8 7 6 5 4 3

13

[Dessus 1] Flo - res flo - res o Gal - li - a et ple - nis

[Dessus 2] Flo - res flo - res o Gal - - li - a

[Basse continue] 6 6 6 6

17

ma - - - - - ni - bus spar - - - - - ge spar - - - - -

et ple - nis ma - - - - - ni - bus [s]par - - - - - ge spar - - - - -

9 8

21

- - - - - ge li - li - a et ple - nis

- - - - - ge li - li - a et ple - nis ma - - - - -

7 4 3 6

25

ma - - - - - ni - bus spar - - - - - ge spar - - - - - ge li - li -

- - - - - ni - bus spar - - - - - ge spar - - - - - ge li - li -

9 8 7 4 3
7 6 5

[Fl. 1]
[Fl. 2]

- a ! O po - - pu - li, pul - sa - - te ly - - ram,
- a ! O po - - pu - li, pul - sa - - te ly - - ram,

(1)

5 6

su - - mi - te cy - - tha - ram, cum cym - - - ba - lis !
su - - mi - te cy - - tha - ram, cum cym - - - ba - lis !

(1)

7 5 4 3 #

In hoc The - re - - si - æ fes - to so - lem - - - - ni,
In hoc The - re - - si - æ fes - to so - lem - - - - ni,

(1)

6 4 3 #6

(1) Ballard:

41

psal - - li - te Sanc - - - tæ, psal - - li - te cas - - - tæ,
 psal - - li - te Sanc - - - tæ, psal - - li - te cas - - - tæ,

45

psal - - li - te Vir - - gi - ni, psal - - li - te
 psal - - li - te Vir - - gi - ni, psal - - li - te

7
5

49

Vir - - gi - ni, psal - - li - te Sanc - - - tæ,
 Vir - - gi - ni, psal - - li - te Sanc - - - tæ,

7
5

psal - - li - te cas - - - tæ, psal - - li - te Vir - - gi - ni,
psal - - li - te cas - - - tæ, psal - - li - te Vir - - gi - ni,

psal - - li - te Vir - - gi - ni!
psal - - li - te Vir - - gi - ni!

6 7
5

Suivez a laize

Dum vi - xit in ter - ris,
A - mo - ris pondere op - pres - sa ge - - - - -

6 7 #6 #7 #6

(2) Ballard :

65

A - mo - ris vulnere trans - fi - xa lan -
- mu - it, dum vi - xit in ter - ris.

Figured bass: $\flat 6$ 7 6 # 6 \flat # 6

69

gu - it.
Et nunc in cae - lis

Figured bass: 7 #6 $\flat 7$ 6 $\flat 7$ 5 \flat 4 3 $\flat 7$

74

spon - sa fi - de - - lis, a - mo - ris gau - di - o ple - na tri - -

Figured bass: # 7 \flat 6 \flat

79

- um - - - phat, vi - - - vit, re - gnat, tri - - - um - - - phat,

Figured bass: $\flat 6$ 6

83

Flo - res, -
vi - - - vit, re - - - gnat cum Chris - - - to in glo - ri - a.

Figured bass: 6 6 5 4 3 6 6 6

(3) Ballard : "-gues-".

Transcription : Théodora Psychoyou

comme cy dessus
a flores flores o gallia
[reprise mes. 14-60]

Cotisations pour 1998 :

– Membre actif : 150 FF

– Membre actif donateur : 300 FF

– Membre bienfaiteur : à partir de 300 FF

Bulletin annuel publié par la Société Marc Antoine Charpentier
avec le concours du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Responsable de la publication : Jean-Jacques Allain.

Rédaction : Catherine Cessac.

Fabrication : Libris Éditions - 41, rue de Richelieu – 75001 Paris

n° d'édition : **L 06**

Imp. PRÉSENCE GRAPHIQUE - TOURS - N° d'imprimeur : 10982641