

Charpentier

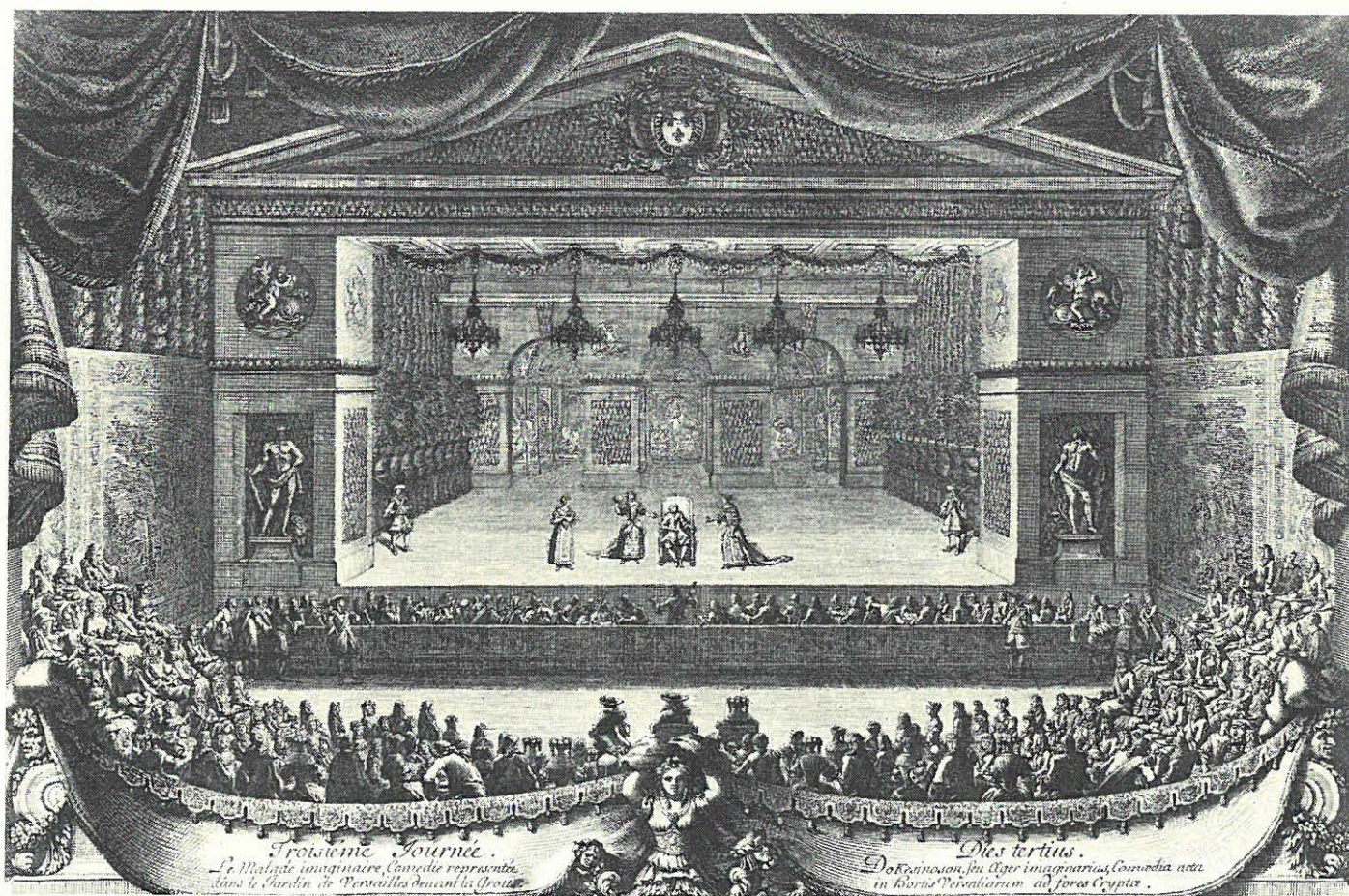
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 15

1998

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- John S. Powell : *Charpentier's Music for Circé (1675)*
- Patricia M. Ranum et Catherine Cessac :
'Trois favoris d'ut ré mi fa sol la' : août 1672, les Comédiens français taquinent leurs confrères italiens
- Disques
- L'édition musicale
- Publications
- *Bone pastor* H.439 : édition critique

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 – 48, Boulevard Murat – 75016 PARIS

Tél. & Fax : 01 40 71 66 25 - email : jean-jacques.allain@ecs-group.com

Charpentier's Music for

Circé (1675)

On 17 March 1675, the Troupe du Roy première Thomas Corneille's *Circé*, the first in a series of new machine-plays given by Molière's former company at the Hôtel de Guénégaud, rue Mazarine¹. Struggling to survive after Molière's death and to justify its existence in the shadow of Lully's Académie Royale de Musique, the actors deployed all of their scenic, musical, and choreographic resources in this spectacular and expensive production. As stated in the published *dessein*, their aim was to (1) join in celebrating the King's latest military conquests, (2) verify that the King (or rather Colbert) had made a wise decision by combining the Troupe du Roy with the Théâtre du Marais, and (3) surpass all earlier experiments in musical, multigeneric theater:

"Les grandes Conquestes du Roy, & les importantes Victoires qu'il a remportées sur ses Ennemis, ayant mis la gloire de la France au plus haut point où elle ait jamais esté, tout le Monde a tâché à l'envy d'en témoigner sa joye en différentes occasions, ou par des Réjouïssances particulieres, ou par des Divertissemens publics. C'est ce qui a donné lieu à ces admirables Feux d'Artifice qui ont attiré tout Paris les années dernières; & c'est ce qui le donne encor aujourd'huy aux Comédiens de la Troupe du Roy, de tâcher à signaler leur zele par tout ce que la Scene est capable de produire de merveilleux. L'honneur qu'il a plu à S. M. de leur faire, en donnant ses ordres pour leur rétablissement, les mettoit dans une continuelle impatience de faire voir qu'ils conservent toujours la mesme ardeur de pouvoir estre jugez dignes de contribuer à ses plaisirs; & c'est dans cette veüe qu'ils ont mis tous leurs soins à rendre *Circé* le Spectacle le plus pompeux qui ait paru jusqu'icy sur nos Théâtres"².

By all accounts this production was enormously popular with the Parisian public, and its success marked a distinct change in the precarious fortunes of the Troupe du Roy. With *Circé*, the Hôtel de Guénégaud became the foremost Parisian theater for purely scenic spectacle – and thereby distinguished itself from the rival Hôtel de Bourgogne, which boasted of the most famous actors of the day. Whereas the King did not come personally to see it, the *Gazette* reported that on 4 October 1675 Monsieur (the King's younger brother) together with Madame and their daughter Louise attended a performance, and that "Leurs Altesses Royales furent merveilleusement satisfaites de ce beau Spectacle, dont les Décorations, les vols, & les Machines sont extraordinaires"³.

Circé presented a clear challenge to Lully's opera monopoly, and rekindled the ongoing struggle over music and dance. The first set of restrictions imposed in 1672 limited theaters to a maximum of six singers and twelve instrumentalists in their employ, and prohibited the hiring of singers and instrumentalists engaged by Lully or of dancers on the royal payroll⁴. The following year new restrictions reduced musical resources to two singers and six instrumentalists, and forbade the employment "d'aucuns musiciens externes et de plus grand nombre de violons pour les entre actes, ny pareillement d'avoir aucuns danseurs, mesmes d'avoir aucun orchestre, a peine de desobeissance"⁵. Four days after the 1675 première another royal ordinance appeared. This one reasserted Lully's rights, acknowledged that professional singers were

1. For a recent overview of the music written by Charpentier for these machine-plays, see Catherine Cessac, "La musique de Marc-Antoine Charpentier pour les pièces à machines (1675-1682)", *Littératures Classiques* 21 (1994), pp. 115-124.

2. *Circé, tragedie ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique. Representé par la Troupe du Roy, établie au Fauxbourg S. Germain* (Paris: Pierre Bessin, 1675), p. iii.

3. *Gazette de France*, 97, 5 October 1675, p. 738. Monsieur subsequently rewarded the troupe with 330 livres; see Bert Edward Young and Grace Philpott Young (eds.), *Le Registre de La Grange 1659-1685 reproduit en fac-similé avec un index et une notice sur la Grange et sa part dans le théâtre de Molière*, 2 vols. (Paris, 1947), I: 176.

4. The "Ordonnance portant deffenses a toutes les troupes de comediens françois et estrangers de louer la salle qui a servy aux representations des ouvrages de theatre en musique", dated 12 August 1672, is reproduced in Marcelle Benoit, *Musiques de cour: Chapelle, Chambre, Ecurie (1661-1733)* (Paris, 1971), pp. 38-39.

5. The "Ordonnance portant deffenses aux comediens de se servir dans leurs representations de plus de deux voix et six violons" is reproduced in Benoit, *Musiques de cour*, p. 41.

still appearing under the pretence of being actors, and stipulated that henceforth the two singers permitted were to be regular company members⁶. Alluding to this unhappy turn of events, Pierre Bayle remarked that "s'il étoit permis à la troupe de Molière de représenter avec musique et danse, et les instrumens selon leur fantaisie, *C[ircé]* deferoit hautement tous les Operas qui se sont joués jusqu'icy"⁷.

Circé (1675) is a mythological machine-play, a type of multigeneric theater that had flourished in Paris for three decades⁸. The magnificent sets, breathtaking machine-effects, and rapid set-changes of the Roman and Venetian opera productions sponsored by Mazarin in the 1640s had brought about profound transformations in French stagecraft. While the old French *mystères* had left a legacy of rudimentary stage effects (machines, flights of angels, and fireworks displays) used in conjunction with a *décor simultané*⁹, Rossi's *Orfeo* (1647), "avec les merveilleux changemens de Théâtre, les machines & autres inventions jusques à présent inconnues à la France"¹⁰ galvanized Parisian set designers. When the original Théâtre du Marais burnt to the ground in 1644, the company rebuilt its playhouse and installed dual superimposed stages (the lower one for a terrestrial setting, the upper to represent the realm of the gods). Henceforth the new "Théâtre des Machines du Marais" would specialize in the genre of the mythological *pièce à grand spectacle*. These multigeneric productions brought together playwrights, scenic designers, composers, and choreographers to create a kind of 17th-century *Gesamtkunstwerk* that aimed "de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement"¹¹. With frequent changes of scene and grandiose perspectives, with celestial palaces, flying machines, cloudscares, and lighting effects, and with their use

of music and dance, this spectacular theater appealed directly to "la passion du spectacle" of the 17th-century¹².

A quarter century later, *Psyché* (1671) transformed the mythological machine-play by grafting onto it court ballet. This production (described as "tragi-comédie et ballet" in the *livret*, and "tragédie-ballet" in the first edition) was the product of a consortium of artists who had collaborated on ballets, *comédies-ballets*, and other court *divertissements* of the 1650s and 1660s. Molière had been responsible for the overall plan and the spoken texts (with some versification by Pierre Corneille, and sung lyrics by Quinault), Carlo Vigarani designed the décor and machines (some of which were recycled from the 1662 court production of Cavalli's *Ercole amante*), and Lully composed the airs, choruses, ensembles, dances, and instrumental music. *Psyché* stood apart from other machine-plays of the day by the emphasis placed on ballet, by the size and complexity of the machines, and by the large number of singers, dancers, and instrumentalists who appeared on-stage in the prologue and the five *intermèdes*. That seven years later Lully was able to convert *Psyché* into a *tragédie-lyrique* in just two weeks time lends support to the hypothesis that this *tragédie-ballet* provided Lully with the basic framework for his earliest attempts at French opera.

Circé, like *Psyché*, brought together playwrights, musicians, and artists who had wide experience in both court and public theater. The spoken text was by Thomas Corneille, younger brother of Pierre Corneille¹³. Two of his plays, *Dom Bertrand de Cigarral* and *Le Geolier de soy-mesme*, had been in the repertory of Molière's troupe at the time that they returned to Paris in 1658. That Thomas Corneille did not provide the company with new plays may be due to Molière's poor opinion of his talents¹⁴. But after Molière's death Thomas Corneille provided the Guénégaud company with a comedy (*Le Comédien poète*, written partly by Montfleury), two tragedies (*La Mort d'Achille* and *Dom César d'Avalos*) and a series of machine-plays written in collaboration with de Visé (*Circé*, *L'Inconnu*, *La Devineresse*, and *La Pierre philosophale*).

12. See Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* (Paris, 1950), pp. 160-171.

13. *Circé*, *tragédie. Ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique. Par T. Corneille* (Paris: Pierre Promé, 1675).

14. Molière ridiculed Thomas Corneille (known as "Monsieur de l'Isle") in I, 1 of *L'Ecole des femmes*: "Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre, / Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre, / Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux, / Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux."

6. See "Ordonnance portant deffenses aux Comediens de se servir d'aucuns musiciens externes ny a leurs gages" in Benoit, *Musiques de cour*, p. 47.

7. Pierre Bayle, letter of 24 June 1675; quoted in Pierre Melèse, *Répertoire analytique des documents d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV, 1659-1715* (Paris, 1934), p. 161.

8. An important early study of the evolution of the mythological machine-play is Étienne Gros, "Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra", *Revue d'histoire littéraire de la France* 35 (1928), pp. 161-193.

9. For example, see *Les Travaux d'Ulysse. Tragi-comédie tirée d'Homère. Et dédiée à Monseigneur le Duc de Nemours. Par J. G. Durval* (Paris: Pierre Menard, 1631).

10. Renaudot, *Gazette*, 27 (1647), p. 201.

11. Jean de La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, ed. R. Pignarre (Paris: Garnier-Flammariion, 1965), p. 92. Whereas La Bruyère made in observation in reference to French opera, it applies equally well to the *pièce en machine* – which Henry Prunières described as "de véritables opéras sans musique récitative"; see *L'Opéra italien en France avant Lully* (Paris: Champion, 1913), p. 321.

Donneau de Visé had initially opposed Molière in the vituperative “Querelle de l’Ecole des femmes” of 1663 ; however, by 1666 they evidently had resolved their differences, for de Visé then supplied the Troupe du Roy with some popular comedies (*La Mère coquette*, *La Veuve à la mode*, *L’Embaras de Godard*, *Delie*, *Les Maux sans remèdes*). During 1670-72 de Visé became associated with the Théâtre du Marais, and provided this rival company with a trilogy of machine-plays (*Les Amours de Vénus et d’Adonis*, *Les Amours du Soleil*, and *Le Mariage de Bacchus et d’Ariane*). He returned to the Troupe du Roy during Molière’s last season, and thereafter published favorable reviews of their productions in his newly-founded gazette, the *Mercure galant*. It would seem that de Visé was charged with organizing similar *pièces à grand spectacle* when the Troupe du Roy relocated to the Hôtel de Guénégaud after Molière’s death in 1673. The playwright/lyricist suggests as much in an article written 37 years later, where he claimed that he originally proposed the subject of *Circé* and provided the *divertissements*¹⁵.

The other artists involved with the première production of *Circé* also had impressive theatrical credentials. Marc-Antoine Charpentier collaborated with Molière on the 1672 première of *La Comtesse d’Escarbagnas* and the revival of *Le Mariage forcé*, and the following year he composed the score for Molière’s last *comédie-ballet*, *Le Malade imaginaire*. The preface of the *livre de sujet* for *Circé* (probably written by de Visé himself) praised “la délicatesse de la Musique, où Monsieur Charpentier, qui s’est déjà fait admirer dans les Airs du *Malade imaginaire*, s’est en quelque façon surpassé soy-mesme tant par l’agrément de la Symphonie, que par la noble maniere dont il a relevé toutes les Paroles qui se chantent”¹⁶. The choreographer Pierre de La Montagne had long been associated with court ballets and *comédies-ballets* in the 1660s, and with *Circé* he succeeded Pierre Beauchamps as *maître à danser* to the Troupe du Roy. Alexandre, sieur de Rieux, known as the Marquis de Sourdéac, was the scenic designer for *Circé*. Sourdéac was an amateur engineer who sixteen years earlier had constructed the machines for Pierre Corneille’s *La Toison d’Or*. During the 1660s he entered into a partnership with Perrin and Cambert, and designed sets and machines for operatic productions given at the Hôtel de Nevers, at his country estate in Sèvres,

and at the Hôtel de Sourdéac in Paris¹⁷. For Perrin’s Académie Royale des Opéra, Sourdéac designed the sets and machines for the pastoral operas *Pomone* (1671) and *Les Peines et les Plaisirs de l’Amour* (1672). When the Troupe du Roy relocated to the Hôtel de Guénégaud (Perrin’s former theater) after Molière’s death, the company entered into a turbulent partnership with Sourdéac and his cohort, the Sieur de Champeron¹⁸.

Whereas the actors of the Guénégaud company were responsible for furnishing their own costumes, those of the supernumeraries and dancers were supplied by Jean Baraillon, *tailleur ordinaire des ballets du Roi*, who had served as costumer to Molière’s company. Baraillon initially received 25 *livres* per performance, and this fee was later converted to one share of the daily receipts (the same as a full member of the company). For the scenery and props, the company turned to local artists and artisans : La Hire, Dalaiseau, and Saint-Martin painted the ten sets, while a Parisian basket-weaver named Maître Charles fashioned the *papier-mâché* animals used in Act 2¹⁹.

Like *Psyché*, *Circé* required a large number of singers, dancers, aerial artists, and instrumentalists : 6 strings and harpsichord, 10 “marcheurs” (probably so named to circumvent the 1673 prohibition on dancers), 20 aerial artists (*voleurs*), and 3 professional singers – which the company combined with their own singing actors²⁰. One of

17. According to the frères Parfaict, “M^r de Sourdeac fit faire un Théâtre dans son Hotel rue de Garanciere, pour voir l’exécution de ses grands machines dans différens opera, dont il donnoit de tems en tems des representations gratuits : il faisoit distribuer cinq ou six cent billets pour chacune, afin d’éviter la confusion. L’on peut dire qu’il n’y a point eu de particulier en Europe qui ait donné une plus grande preuve de sa magnificence” See Claude and François Parfaict, *Histoire de l’Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu’à présent*, BnF/Ms.n.a. 6532, p. 5, n. C.

18. For 14,000 *livres cash* and two shares of the profits, the Troupe du Roy purchased the rights to the Hôtel de Guénégaud (the *Jeu de Paume de la Bouteille*) and its boxes, sets, and machines from Sourdéac and Champeron ; see *Le Registre de La Grange*, I : 147.

19. For further details on this production, see Jules Bonnassies, *La Musique à la Comédie-Française* (Paris : Baur, 1874), pp. 16-20, and Janet L. Clarke, ed., *Thomas Corneille : Circé* (University of Exeter, 1989), pp. xxxiii-lv.

20. Charpentier’s manuscript score (BnF/ Rés. Vm²259, XVII, fols. 1-17) lists in the margins of a chorus (fol. 3) the names of the following singers : ‘Bast[...]’, ‘Pous[sin]’, ‘Des Tri[ché]’, ‘La Gr[ange]’, ‘Vern[euil]’, ‘Hub[ert]’, and ‘De Gaye’. The first name is unknown, but Louis-Joseph Poussin was a professional *haute-contre* who sang in *Psyché* (1671), *Le Malade Imaginaire* (1673, rev. 1674), and *L’Inconnu* (1675). Guérin d’Estriché (‘Des Tri[ché]’) was an actor who also sang *haute-contre* in *Les Fous divertissans* (1680), *Endimion* (1681), and *Andromède* (rev. 1682). Charles Varlet de La Grange sang *ténor* in *Les Fous divertissans*, *La Pierre philosophe* (1681), and *Andromède*, and André Hubert sang *bass* in *La Pierre philosophe* and *Andromède*. The appearance of Jean Gaye’s name in Charpentier’s scores for *Le Malade Imaginaire* (1673) and *Circé* (1675) proves that Molière’s company ignored the terms of the ordinance of 12 August 1672, which forbade theaters from hiring singers and instrumentalists retained by Lully’s Académie Royale de Musique.

15. *Mercure galant* (January 1710), pp. 284-285.

16. *Circé, tragédie ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique. Représentée par la Troupe du Roy, établie au Fauxbourg S. Germain* (Paris : Pierre Bessin, 1675), pp. iii-iv.

the unusual features of *Circé* was the presence of acrobats in two numbers of the Finale (the “Chœur des divinités des forêts” and the “Rondeau pour trois figures”). For two productions given in 1674-75 (Corneille’s *Le Comédien poète* and Molière’s *Le Malade imaginaire*), the Troupe de Guénégaud had

engaged a company of “sauteurs” directed by Alard, the celebrated acrobat of the Théâtre de la Foire ; thus it seems likely that Alard choreographed the acrobatic “figures” cued in Charpentier’s score, as shown in Example 1.

Example 1. *Divinités des forêts et de la mer* (Act 5, sc. 11)

Bibl. Nat., Ms Rés Vm¹259, XVII, fol. 15^v

Construction of the sets and machines for *Circé* began in October of 1674. The projected high production costs, amounting to nearly 11,000 *livres* in start-up expenses, caused some division among the actors and delayed the production²¹. But with the première on Sunday, 17 March 1675, *Circé* proved to be highly profitable, and for one performance (31 March) the gross receipts reached a record 2775 *livres*²². Years later, de Visé later described the extraordinary popularity of this work²³:

“Il est à remarquer que pendant les six premières semaines, la Salle de la Comédie se trouva toute remplie dès midi ; & que comme l'on n'y pouvoit trouver de place, on donnoit un demi-louis d'or à la porte seulement pour y avoir entrée, & que l'on étoit content quand pour la même somme que l'on donnoit aux premières loges, on étoit placé au troisième rang”.

Circé received 9 performances before the 1675 Lenten break, and was given 67 more times during the 1675-76 season. De Visé asserts that the production would have run longer “si les interests d'un Particulier n'en eussent point fait retrancher les voix.”²⁴

According to Catherine Cessac, the 21 March 1675 restatement of the restrictions on music “rappelant à l'ordre la troupe qui dut s'exécuter, ce qui eut pour résultat de faire chuter les recettes”²⁵. Yet, as shown in Table 1 (see p. 11), the daily receipts for the first run of *Circé* follow a pattern consistent with the premières of *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, and *Le Malade imaginaire* – i.e., high receipts for the initial performances, thereafter declining sharply to stabilize at a lower level. The most likely

explanation for this decline is that during the opening performances of a new production, particularly an expensive one employing machines, ticket prices were set at an inflated level. Hence, for the eight performances of *Circé* given before the Lenten break (which brought in between 2,415 and 2,775 *livres* in gross receipts), admission was undoubtedly priced “au double” ; and after Easter, the decline in gross receipts may be attributed to a normalization of ticket prices – rather than to reduced musical “ornements”²⁶. The daily operating expenses for *Circé* (331 *livres*, represented by the shaded portion at the bottom of the chart) reveal that, with the exception of the 14 July 1675 performance, the production turned a steady profit even at normal ticket-pricing. Indeed, this record of 76 consecutive performances made *Circé* an unparalleled success at a time when, according to John Lough, “10 to 15 performances represented a modest but definite success ; 15 to 22 or 23 was a very considerable figure. Twenty-four or so to 30 meant a very striking success, while figures in the 30s and 40s were altogether exceptional”²⁷.

The 17th-century *pièce en machines* was a pastoral play featuring mythological characters that sought to recreate the art of ancient Greece, and one of the most popular sources for subjects was Ovid's *Metamorphoses*²⁸. Here, the kings and nobles of classical tragedy are replaced by legendary gods and heroes, and the dramatic action typically unfolds in a pastoral or Olympian landscape populated by shepherds and shepherdesses. The “prologue à la louange du Roi” became one of the distinguishing features of the genre²⁹. According to Ménestrier, such prologues served a threefold purpose : to make known the subject of the play that follows, to honor and praise an attending prince, and to refer to current political events through allegory³⁰. An effective tool of propaganda,

21. On the instigation of Sourdeac and Champeron, two voting members of the company, M. Dauvilliers and Mlle Dupin, would not agree to commit the company's resources to this production of *Circé*. For a full description of this quarrel, see Clarke, ed., *Thomas Corneille : Circé*, pp. xxix-xxxii.

22. Considering that the daily production costs of *Circé* remained around 317 *livres* (five times that of a non-spectacular production), the profit potential of a *pièce en machines* was considerable. As Chappuzeau pointed, “Pour ce qui est des frais dans les pièces de machines qui ne se peuvent jouer qu'à l'Hostel de la Troupe du Roy rue Mazarine, parce que le Théâtre est large & profond, il n'y a rien de réglé : mais on se peut aisément imaginer qu'ils sont grands & c'est ce qui oblige les Comédiens de prendre le double, parce qu'il y a pour eux le double de dépense, & le double de plaisir pour l'Auditeur”. See Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, ed. Georges Monval (Paris, 1674 ; repr. Paris, 1875), p. 151.

23. *Mercurius Galant* (January 1710), p. 286.

24. *Ibid.*, pp. 285-286. The Troupe de Guénégaud ignored Lully's restrictions on music and dance and continued to use seven singing actors, three professional singers, and ten “marcheurs” in their production.

25. “La musique de Marc-Antoine Charpentier pour les pièces à machines (1675-1682)”, p. 121.

26. For more on the contemporary practice of charging double admission for the opening performances of new plays, see John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (London, 1957), pp. 107-111.

27. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, p. 52.

28. Ovid's *Metamorphoses* was published in French translation by Renouard (1606), by Pierre du Ryer (1669), and later by Thomas Corneille (1697). As Corneille states in the *livret* to *Circé*, “J'ay choisy pour le Sujet de la Piece, ses Amours avec Glaucus, telles que nous les dépeint Ovide dans le quatorzième Livre de ses Métamorphoses.” (In fact, the story of *Circé* and Glaucus is found in Books 13 and 14.)

29. For more on the musical conventions of the mythological machine-play, see Chapter 13 of my forthcoming book *Music and Theatre in France, 1600-1680* (Oxford : Oxford University Press, expected 1999).

30. Claude-François Menestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes* (Paris, 1681 ; repr. Geneva, 1972), pp. 213-219.

the prologue served to extol the King's virtues and helped promote the idea of the King as demi-god³¹.

The allegorical prologue to *Circé* (1675) was subtle neither in its fulsome, quasi-deification of Louis XIV, nor in its thinly-disguised plea to relax the royal injunctions on music and dance that followed Lully's acquisition of the opera *privilege*. Its setting is a temple built by La Gloire "for the greater glory of the King", wherein are displayed his military exploits, building projects, and busts depicting the likeness, virtues, and attributes. The first part of the prologue is entirely spoken, and portrays a caucus among the gods of mythology. Mars and La Fortune are jealous of Louis, who is hailed as the new "Dieu de la Guerre" and the "Dieu des François." La Renommée has a public-relations problem, for a hundred mouths prove insufficient for publishing Louis's great deeds, which surpass those of Alexander and Cæsar ; moreover, no one will believe that Louis is able to accomplish all that he does. L'Amour complains that Louis wins the love of all his subjects, leaving the God of Love unemployed and bored. La Gloire then arrives as a mediator and reproaches the gods for complaining, for Louis deserves still more altars to be erected in his honor. Louis's wars are just because he fights tyranny ; La Renommée should take pleasure in singing of Louis's exploits, and L'Amour would have enough to occupy his time simply by admiring Louis. Having appeased the gods, La Gloire then summons les Arts, les Sciences, and les Plaisirs to come pay homage to Louis XIV in music and dance.

The second part of the prologue, now set to continuous music, has a none-too-secret agenda as La Comédie urges les Arts "tant Libéraux que Mécaniques" and les Plaisirs to join together in entertaining Louis. La Musique, however, pleads that her singing is too weak to be heard alone, and so les Arts and les Plaisirs offer to lend their voices as well :

Example 2. Récit de la Musique
(Prologue, sc. 3)

31. See Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé* (Geneva : Slatkine, 1984), p. 2. It is astonishing that Nicole Ferrier-Caverivière's otherwise excellent study, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715* (Paris : Presses Universitaires de France, 1981), overlooks the allegorical prologues to these mythological machine-plays.

This three-part ensemble stood in direct violation of the royal restrictions limiting theatrical companies to two singers ; but if the gods defer to Louis's glory, how could Lully object to mortals singing the King's praises – even in five-part chorus (Example 3) ? La Musique proclaims that Louis XIV has more right to immortality than the heroes of mythology, for "tous les jours [il] fait une Verité des vains prodiges de la Fable".

Example 3. Chœur
(Prologue, sc. 3)

This half-spoken, half-sung format of the prologue is only one legacy of *Psyché*, for *Circé* also adopts much the same organization as the earlier *tragédie-ballet*. In both works an allegorical prologue and a balletic finale frame a spoken play with musical entr'actes and *intermèdes*. But unlike *Psyché*, *Circé* also introduces songs and dances within the acts. These latter comprise lyric interludes to the main action and derive from the musical conventions of pastoral drama : love-songs by satyrs (I,6), a *dialogue en musique* performed by a shepherd and shepherdess (II,7), a sung invocation to Venus (III,8), songs by a dryad and a faune (IV,4), and a balletic finale performed by the divinities of the forests and the seas (V,11)³². The overall structural plan of *Circé* is represented in Table 2 :

Table 2. Structure of *Circé* (1675)**Overture****Prologue (un Temple de riche Architecture)**

sc. 1-2 (spoken)

sc. 3 Prelude pour faire entrer les arts et les plaisirs

La Comédie ("*Pour divertir LOUIS, unissons-nous ensemble*")Récit de la Musique ("*Pour ce grand Roy*")Trois Comédiens ("*Si tu nous veux souffrir*")Duo ("*Unissons-nous pour célébrer la gloire*")Chœur ("*Vantons ce grand Nom comme eux*")

Entrée : Arts et Plaisirs

La Musique ("*Sur des Exploits moins glorieux*")

Entrée : Arts et Plaisirs (repeated)

La Comédie et la Musique ("*Ses Ennemis, de ses Armes frapez*")Chœur ("*Vantons ce grand Nom comme eux*" repeated)**Overture (repeated)**

Act I (une Plaine, où diverses Ruines marquent les restes de quelques Palais démolis... au bout de cette Plaine on découvre une Montagne d'une grandeur prodigieuse)

sc. 1-5 (spoken)

sc. 6 Chanson du premier satyre ("*Deux beaux yeux me charment*")Chanson du second satyre ("*Un jour la jeune Lisette*")

sc. 7-9 (spoken)

Entr'acte : **Sarabande en rondeau**³³

Act II (un Jardin remply de Berceaux, de Fontaines, de Plantes, de Fleurs & de Vases, sur lesquels sont des Enfans montez sur des Cygnes qui jettent de l'eau)

sc. 1-6 (spoken)

sc. 7 Dialogue de Tircis et de Sylvie ("*Pourquoy me fuyez-vous, o beauté*")

sc. 8 (spoken)

Intermède : **Passacaille**

Act III (un superbe Palais, dont l'Architecture est d'ordre Corintien, avec les Frises & Corniches... au bout de ce Palais on découvre un Jardin, avec ses ornemens d'Arbres, de Fleurs, de Jets-d'eau, & de Fontaines)

sc. 1 (spoken)

sc. 2 Menuet "Les Singes"

Bourée

sc. 3-7 (spoken)

sc. 8 Chanson ("*Viens, ô Mere d'Amour, viens recevoir nos vœux*")

sc. 9 (spoken)

Entr'acte : Menuet "Les Singes" (repeated)

Bourée (repeated)

Act IV (le lieu le plus desert du Palais de Circé, [qui] n'a point d'autre Décoration que de grands Arbres touffus, qui forment un Bois dont l'épaisseur semble estre impénétrable à la clarté du Soleil)

sc. 1-3 (spoken)

sc. 4 Chanson de la Dryade ("*Vous étonnez-vous*")

Ritornelle

Chanson de Faune ("*Il n'est rien de si doux que de changer sans cesse*")

sc. 5 Les Pantomimes

sc. 6-10 (spoken)

Intermède : **Les Pantomimes**

(repeated without Circe's speeches)

Act V (une longue Allée de Cyprés qui forment une Perspective tres-agreable à la veüe, succède au Lieu desert qui a paru dans l'Acte précédent)

sc. 1-10 (spoken)

sc. 11 Epilogue (on voit icy paroistre Jupiter dans son Palais, qui est d'une Architecture composée)

Prélude pour faire entrer les divinitez des forets

Récit d'un des dieux des forets ("*Tout aime*")Chœur des divinitez des forets ("*Les plaisirs sont de tous les âges*")

Air : Divinitez des forets et de la mer

32. Charpentier seems to have regarded this ballet as a musical epilogue to the play, for he wrote on the top of fol. 12 of his score "il ny a rien dans le cinquieme acte / Epilogue / prelude pour faire entrer les divinitez des forets".

33. Charpentier also provides four-part instrumental arrangements of the two airs "*Deux beaux yeux me charment*" and "*Un jour la jeune Lisette*" which according to his marginal notes may be substituted for the rondeau.

Chanson d'un sylvain et d'une dryade
 ("Il n'est point de Plaisir véritable")³⁴
 Rondeau pour trois figures
 Chœur des divinitez des forets ("Les
 plaisirs sont de tous les âges")

Upon closer examination we can see the structural influence of *Psyché* on a smaller scale, particularly in the order of events in the Epilogue. Here a *récit* sung by a demigod (a) leads to a chorus of demi-gods and gods celebrating the return of the Golden Age (b), followed by an *entrée* danced by the aquatic and woodland beings (c), by a duet sung by individual demigods (d), and by another dance (e) – after which the chorus is repeated to frame the entertainment (b'). This organizational scheme clearly derives from the Prologue to *Psyché*, as illustrated in Table 3³⁵.

As stated earlier, *Circé* featured songs and dances performed within the spoken play. Moreover, many of these performances relate allegorically to the main action. While the songs of the satyrs in II, 6, might be viewed as simple comic relief, their passion for the nymphs parallels that of Glaucus for Sylla, and of Circe for Glaucus. In III, 2, Palemon discovers the rewards of infidelity when he is shown one of Circe's former lovers transformed into a dancing monkey. Other performances-within-the-play contain elements of dramatic irony. Circe commands a shepherd and shepherdess sing a *dialogue en musique* in II, 7, with the hopes that the effects of pastoral music

will cause Glaucus to forget his love for Sylla and transfer his affections to her : but their love-song has the opposite effect, and only reinforces Glaucus's love for Sylla. Similarly, Circe intends the songs of the pastoral demi-gods in IV, 4, to prepare Sylla for the anticipated change of Glaucus's affections ; but when Glaucus arrives in the next scene to foil Circe's attempted *enlèvement* of Sylla, her reaction produces one of the most strikingly original scenes in French dramatic literature.

Here, the sorceress's histrionics become expressed simultaneously through the (d) media of poetry, music, and pantomime. According to the *dessein*³⁶ :

"Circé surprise de ce qu'elle voit, entre dans une nouvelle fureur, qui luy fait évoquer des Enfers la Terreur, la Rage, le Desespoir, & tout ce qu'ils renferment de plus ennemy des Hommes. Il se fait icy une Scene toute extraordinaire : Ces noires Divinitez paroissent, & par leurs différentes actions elles font voir qu'elles entrent dans tous les sentimens de Circé ; mais quand elle leur commande d'aller répandre leurs plus mortels poisons dans le cœur du Prince de Thrace, elles demeurent immobiles, & luy font connoître que le Ciel ne leur permet pas de l'en vanger. Circé, que cette impuissance irrite, ne sçauroit plus souffrir leur presence ; & dans le mesme temps qu'elle les chasse, elle voit le Soleil qui se montre dans son Palais."

Psyché (1671), Prologue

- (a) Récit de Flore ("Ce n'est plus le temps de la guerre")
- (b) Chœur des Divinités de la Terre et des Eaux ("Nous goustons une paix profonde")
- (c) Entrée : Les Dryades, les Sylvains, les Dieux des Fleuves et des Nâïades
- (d) Dialogue de Vertumne et de Palæmon ("Rendez-vous, beautez cruelles")
- (e) Menuet de Flore ("Est-on sage")
- (b') Chœur de toutes les Divinités de la Terre et des Eaux ("Nous goustons une paix profonde")

Circé (1675), Finale

- Prélude pour faire entrer les divinitez des forets
- (a) Récit d'un des dieux des forets ("Tout aime")
- (b) Chœur des divinitez des forets ("Les plaisirs sont de tous les âges")
- (c) Air : Divinitez des forets et de la mer
- (d) Chanson d'un sylvain et d'une dryade ("Il n'est point de Plaisir véritable")
- (e) Rondeau pour trois figures
- (b') Chœur des divinitez des forets ("Les plaisirs sont de tous les âges")

Table 3. Comparison of the Prologue to *Psyché* and the Epilogue to *Circé*

34. In his manuscripts, Charpentier includes as a replacement a trio, "Mes soupirs vous le font trop entendre".

35. Manuel Couvreur has shown how the balletic finale to *Psyché* expands upon this basic plan found in its prologue ; see Jean-Baptiste Lully : *Musique et dramaturgie au service du Prince* (Bruxelles, 1992), p. 257.

36. *Circé, tragédie ornée de machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique*, pp. 41-42.

Charpentier provides each passion with its own musical profile (Example 4) : for *fureur et desespoir*, sixteenth-note tirades ; for *obeissance*, a slow dance regulated in triple meter ; for *joye*, a fast triple-meter dance with hemiola and leaps of a fourth ; for *complaisance*, a bold modulation from E-flat to F-major through diminished chords ; for *tendresse* and *pitié*, a series of suspensions and *échappées* ; for *rage*, sputtering sixteenth-note upbeat ; for *impuissance*, a passage rich in harmony but powerless to modulate from the tonic key. Example i features a startling mediant 9th chord with an augmented 5th, while Example k momentarily forms an Italian +6 in its passing tones at the end of the first measure. In the latter example, the harmonic progression becomes stalled on the subdominant (mm. 1-2) ; after a grand pause on the dominant (m. 3), *marques de refus* intercede to redirect the progression back to the tonic.

Example 4. Les Pantomimes
(Act 4, sc. 5)

CIRCE

Je m'abandonne à mes justes fureurs
Sus, divinités implacables,
Qu'autrefois l'Achéron engendra de la nuit,
Terreur, désespoir, rage, & tout ce qui vous fuit,
Quand pour des projets effroyables
A quitter les enfers mon ordre vous réduit,
Hâtez-vous de sortir de vos demeures sombres,
C'est Circé qui le veut.

[Les furies paroissent suivies des plus noires
divinités de l'enfer & après avoir répondu dans
le commencement de cette scène aux divers
mouvemens de Circé par leurs différentes actions,
elles lui font connoître sur la fin, que le ciel les
a mises dans l'impuissance de la venger.]



DORINE
Madame.

CIRCE

Tu le vois
Avec quel prompt transport du noir séjour des ombres
Elles accourent à ma voix ?

(b) Marques d'obeissance



CIRCE

Je triomphe, & leur vœu en me tirant de peine,
De cent plaisirs secrets me fait goûter l'appas.

(c) Joye



CIRCE

Contre un ingrat il faut servir ma haine,
N'y consentez-vous pas ?

(d) Complaisance



CIRCE

C'est assez, pour punir un lâche qui m'outrage,
Je veux que dans son sein vous versiez à l'envi...
Quoi, cet amant si cher me sera donc ravi ?
Cruelle, sais-tu bien ce qu'ordonne ta rage ?

(e) Colère...



CIRCE

Tendresse indignée de Circé !
On me brave, & je crains d'en trop croire ma haine.
Allez, c'est... Qu'à nommer un amant fait de peine,
Quand après son nom prononcé,
On en voit la perte certaine !

(f) Rage...



CIRCE

Quelle indigne pitié tâche de m'arrêter !
Les éléments à ma voix obéissent,
La lune en fuit d'effroi, les enfers en frémissent ;
Et le cœur d'un mortel m'osera résister ?
Partez, courez, volez,

(g) Fureur et promptitude



CIRCE

C'est le prince de Thrace,
Qui s'est noirci vers moi de mille trahisons.
Pour le punir de sa coupable audace,
Répandez dans son cœur vos plus mortels poisons.

(h) Estonnement



CIRCE
Quoi, vous demeurez immobiles?
Je parle, & n'obtiens rien de vous?

(i) Marques d'impuissance



CIRCE
Non, vous avez pour moi des craintes inutiles,
L'amour est étouffé, croyez-en mon courroux.

(j) Elles marquent que le ciel les coupes



CIRCE
Le ciel pour me venger, vous défend de rien faire;
Et vous m'abandonnez dans cet affreux revers?

(k) Marques d'impuissance



CIRCE
Ah, refus qui me désespère!
Que ne peut ma fureur... Je m'égare, me perds.

(l) Fureur et desespoir



CIRCE
Donc pour avoir raison d'un téméraire,
Je ne trouve aujourd'hui qu'impuissance aux enfers?
Hélas! Fut-il jamais un sort plus déplorable?
Vous me plaignez? Ah! C'est trop m'outrager.
Fuyez, votre présence me gêne & m'accable,
Si vous ne pouvez me venger.
[Les Furies disparaissent.]

(m) Elles s'enfuient



DORINE
Tous vos charmes détruits vous le font trop connoître,
Madame, vous tenez d'inutiles combats;
Pour triompher de vous. Vénus arme son bras.

CIRCE
Quoi, le Soleil de qui j'ai reçu l'être,
Lui voit chercher ma honte, & ne l'empêche pas?
Il peut souffrir, mais le moment s'approche
Où pour moi sa bonté va peut-être éclater.
Je le vois, c'est lui-même, il le faut écouter.

Circé was fated to be the last of the genre, for thereafter the mythological machine-play would soon become absorbed into the operatic genres of the *tragédie-lyrique* and the *pastorale-héroïque*. Thomas Corneille's subsequent *pièces à grand spectacle* (*L'Inconnu*, *Le Triomphe des dames*, *La Devineresse*, and *La Pierre philosophale*) abandoned the world of classical mythology for more contemporary, romantic settings, wherein the traditional *merveilleux* would be replaced by a more deliberate and theatrical use of scenic spectacle and machine effects. As we have seen, the success of *Circé* also bought on a tightening of the restrictions governing music in the public theater. In the prologue to *L'Inconnu* (1676) Thalia, the Muse of Comedy, makes a final plea for music and dance ("Que fera-t-il de magnifique, / S'il n'a pas pour l'oreille et les yeux / Ni pompe de ballets ; ni charmes de musique ?"). But this was not to be. The royal restrictions remained in effect, and *Circé* became the last of the mythological machine-plays created for the Parisian stage³⁷.

John S. Powell

37. This is not to say that productions of machine-plays ceased entirely, for after the Troupe de Guénégaud joined with that of the Hôtel de Bourgogne in 1680 to form the Comédie-Française the new company set about reviving a number of earlier machine-plays, with music newly composed or arranged by Marc-Antoine Charpentier. Gilbert's *Les Amours de Diane et d'Endymion* (performed at the Petit Bourbon by Molière's company in 1660) was given new songs and dances by Charpentier (vol. XVIII, fols. 36v-45v) for its revival on 22 July 1681. Corneille's *Andromède* followed the next year (19 July 1682), again featuring a new prologue and *intermèdes* by Charpentier (vol. XXVIII, fols. 52-68). Beginning 5 October 1684, the Comédie-Française mounted a revival of *Psyché*, for which they hired Charpentier to oversee the music (on 12 December 1684, the composer signed a receipt attesting that he received 15 *louis d'or* "pour la musique que j'ai fait et remis en état pour la pièce de *Psyché*;" this receipt is in the Archives of the Comédie-Française, but the music is lost). Fifteen years after its première, de Visé's *Les Amours de Vénus et d'Adonis* was revived (on 23 September 1685) with new *intermèdes* by Charpentier (vol. XXII, fols. 22v-31v). *Circé* was in fact revived on 6 August 1705 for eight performances at the Comédie-Française, with a new topical prologue and new *divertissements* written by Florent Carton Dancourt and set to music by Jean-Claude Gilliers.

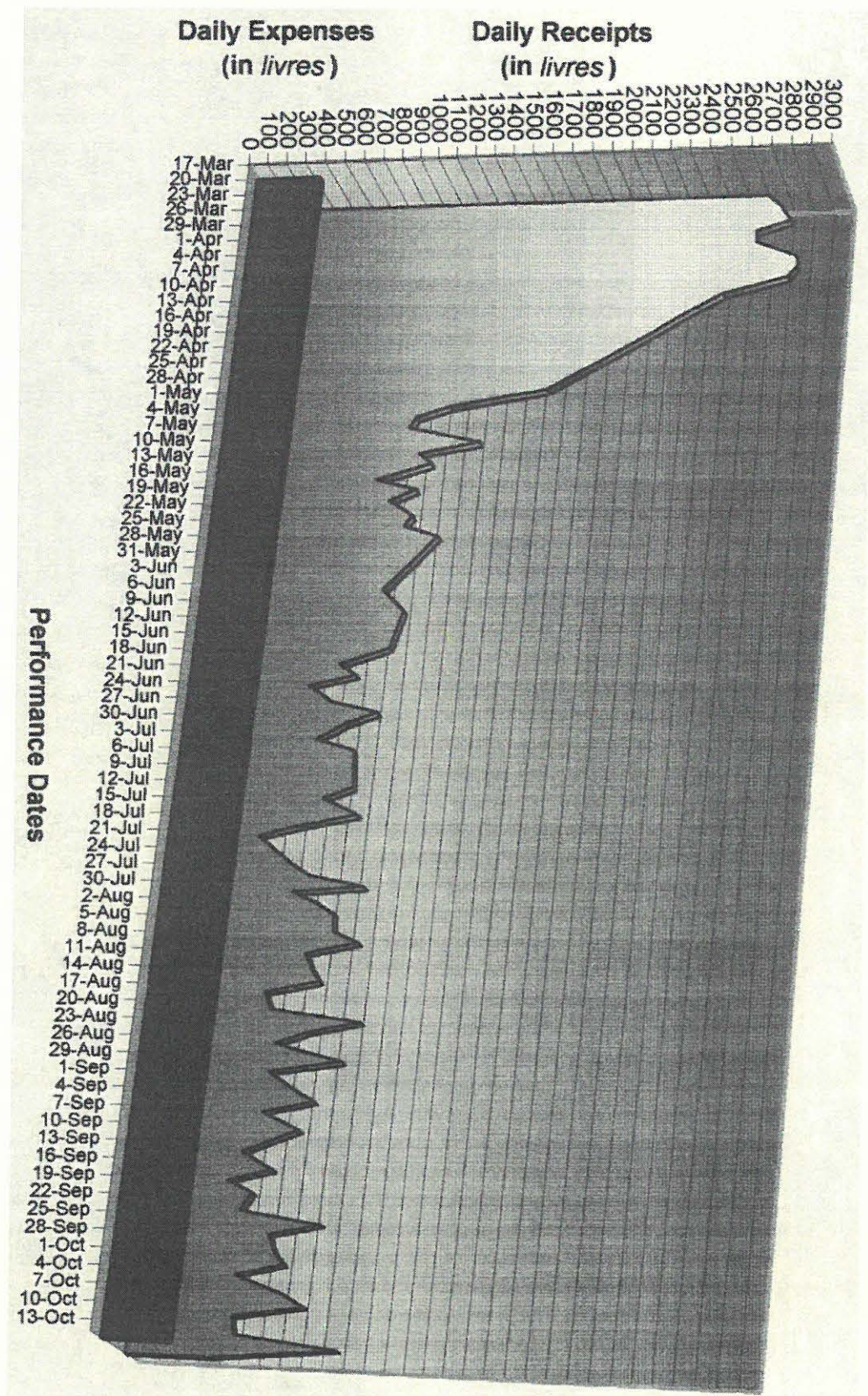


Table 1
First Production Run of *Circé* (1675)

‘Trois favoris d'ut re mi fa sol la’ :

août 1672, les Comédiens français taquinent leurs confrères italiens

Vers le mois de juin 1672, Molière jette les yeux sur un ami de la famille Pocquelin pour qu'il prenne la place de Jean-Baptiste Lully, ce dernier ayant cessé de collaborer avec les Comédiens français après l'obtention du privilège de l'Opéra en mars 1672. Pour la reprise du *Mariage forcé*, c'est donc Marc-Antoine Charpentier qui prépare quelques pièces destinées à remplacer celles de Lully. À la place du *Charivari grotesque* de Baptiste, Charpentier écrit un *Trio grotesque* qui met en garde les “Amants aux cheveux gris” et qui est suivi de quelques airs à danser. Puis, Charpentier revient sur sa partition et remplace ce trio par un autre intitulé “La la la la bonjour”¹ qui n'a plus aucun lien avec le thème de la pièce.

En se référant aux recherches de Virginia Scott, Manuel Couvreur et Jérôme de La Gorce², on peut reconstituer les circonstances qui ont poussé Charpentier à rayer le *Trio grotesque* et à le remplacer par un autre trio qui envoie des “piques” en direction des Comédiens italiens. Voici l'histoire, telle Qu'on l'entrevoit en confrontant ces recherches avec le nouvel intermède de Charpentier.

La première représentation de la reprise du *Mariage forcé* a lieu au théâtre du Palais-Royal, le 8 juillet 1672. Dans l'avant-dernière entrée de cette comédie-ballet figure le *Trio grotesque* qui

commence par “Amants aux cheveux gris” et que Charpentier a déjà eu le temps de copier dans le cahier XV de ses archives personnelles. Pendant une quinzaine de jours, Charpentier et Pierre Beauchamps, le danseur renommé, touchent onze livres chacun, pour avoir pris en charge la musique et la danse trois fois par semaine, c'est-à-dire le dimanche, le mardi et le vendredi.

Les jours de relâche, les Comédiens italiens se produisent sur ce même théâtre. Or, pendant la dernière quinzaine de juillet, ils préparent une nouvelle pièce, *Le Collier de perles*, une comédie-ballet à la française. “À ma connaissance, observe V. Scott, l'historienne de la troupe italienne à Paris, c'est le premier divertissement musical présenté par les Italiens” (p. 203), ce qui prouve, insiste-t-elle, que “les Italiens étaient entrés en concurrence ouverte avec les troupes françaises et qu'ils se battaient avec des armes françaises” (p. 202).

Une équipe d'artistes contribue à l'élaboration du *Collier*. Il y a un écrivassier francophone qui prépare un “sujet”, un *sogetto*³ où quelques scènes sont récitées plus ou moins en français et qui raconte l'histoire d'un collier de perles volé par Arlequin⁴. Il y a les Comédiens italiens qui y incorporent une de ces parodies de Molière qui sont devenues monnaie courante chez eux. Il y a un compositeur chorégraphe qui s'occupe des airs qui parsèment la pièce, des entrées dansées et d'autres divertissements. Autrement dit, pour commencer à comprendre la position que Molière et Charpentier vont prendre par rapport au *Collier de perles*, il faut superposer ces trois strates qui, dans les différentes sources,

1. Et non pas l'inverse comme le laisse sous-entendre H. Wiley Hitchcock dans son *Catalogue* et comme l'affirme J. S. Powell dans son édition *Marc-Antoine Charpentier, Music for Molière's Comedies*, Madison, A-R Editions, Inc., 1990, pp. viii-xiii. Lorsque l'on regarde le f. 40 du manuscrit de Charpentier (*Mélanges*, cahier XV, vol. XVI), il est évident que l'annotation “au lieu la la la la bonjour” apposée à côté du titre *Trio grotesque* signifie qu'il faut jouer ce “la la la la bonjour” à la place du *Trio grotesque*.

2. Virginia Scott, *La Comedia dell'Arte in Paris, 1644-1697* (Charlottesville : University of Virginia Press, 1990) ; Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince* (Bruxelles : M. Vokar, 1992), pp. 276-283 ; et Jérôme de La Gorce, “Le Collier de perles et la musique de Pierre Beauchamps”, *Histoire, Humanisme et Hymnologie, Mélanges offerts au Professeur Edith Weber* (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 99-107). L'histoire du *Collier de perles* peut se reconstruire en superposant le manuscrit de Gueullette (qui traduit les notes personnelles que le comédien Domenico Biancolelli, dit “Dominique”, avait dressé comme aide-mémoire pour ses différents rôles d'Arlequin), *Histoire du Theatre italien*, F-Po, Ms. Rés. 625(2), et le *sujet* de cette pièce publié par Girardin, *Sujet de la Comédie Italienne intitulé le Collier de Perles* (Paris : Ballard, 1672), F-Pn, Rés. Yf. 1234 (microfiche 18641).

3. Sur le “scénario”, le “sujet”, le *sogetto*, voir Konstantin Miklashevskii, *La Commedia dell'Arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris : J. Schiffrin, 1927), chapitre III. En dépit de ses soixante-dix ans et de son manque de notes érudites, ce petit livre contient des renseignements solides et des aperçus perspicaces qui offrent un bon point de départ pour une exploration plus approfondie de la comédie italienne. Pour une présentation plus scientifique du manuscrit de Gueullette et des problèmes posés par le *sogetto*, voir Delia Giambelli, *Arlecchino a Parigi* (Roma : Bulzoni, 1993), pp. 297 ss.

4. Sur l'emploi et de la langue française et de l'italienne, voir Bruce Griffiths, “Sunset : from *commedia dell'arte* to comédie italienne” dans *Studies in the Commedia dell'Arte*, éd. David J. George et Christopher J. Gossip (Cardiff : University of Wales Press, 1993), pp. 91-95.

paraissent parfois plus ou moins indépendantes l'une de l'autre.

L'écrivassier se nomme Girardin. Il ne cache pas le fait que sa comédie est l'adaptation d'un récit anonyme qui vient de paraître dans le premier numéro du *Mercur galant* :

“Le sujet de cette Comédie est une aventure véritable arrivée depuis peu, & que l'Auteur du *Mercur galant* a fort agréablement écrite au commencement de son Livre. Celuy [Girardin] qui l'a accommodée au Theatre, ne l'a apprise que dans ce Recueil, & il croit devoir avouer à ce charmant Auteur, quelqu'il puisse estre, qu'il n'a pris de dessein d'en faire une Comédie qu'en le lisant. On verra ce qu'il a adjouté pour remplir & pour embellir la Scene.”⁵

Le récit dont Girardin s'inspire est de la plume de Donneau de Visé⁶, dont les pièces se jouent chez Molière depuis une décennie. Autrement dit, en choisissant d'“embellir” le récit de Donneau, Girardin vise consciemment un des collaborateurs de Molière. Dans son article sur la musique du *Collier*, J. de La Gorce résume ainsi le récit qui parut dans le *Mercur* :

“Ce texte publié dans le périodique est daté du premier janvier 1672. Il rapporte l'histoire survenue depuis peu d'un jeune homme “un peu fripon de son naturel” qui, ayant perdu son argent au jeu, s'avisa de dérober à une “charmante personne”, assoupie par les fatigues d'un bal, un collier de 20 000 livres qu'elle portait. Pour mieux dissimuler son vol, il eut l'idée assez saugrenue d'avalier les trente-deux perles dont était composée cette parure. Fortement soupçonné, il fut contraint sous la menace d'avouer son forfait. On lui administra alors une médecine capable de lui faire restituer les objets qu'il avait ravés.”

Chez Girardin, le jeune homme se métamorphose en Arlequin et la jeune femme en Eularia, tandis que les purges se multiplient parce que le voleur ne parvient pas à rendre la trente-deuxième perle. Laissons à J. de La Gorce la tâche de résumer l'histoire telle que Girardin l'embellit :

“Dans leur pièce, les Comédiens italiens redonnèrent vie à cette aventure prétendue véritable, mais ils l'arrangèrent à leur façon, modifiant bien des faits. Ils situèrent l'action dramatique de l'autre côté des Alpes. Ils appelèrent la “charmante personne” du *Mercur galant*, Eularia, la dotèrent d'un amant, Octave, et d'un père, le Docteur, qui l'empêche d'aller au bal en lui offrant un breuvage soporifique préparé par “Scaramouche Apoticaire”. Pendant son sommeil, elle est volée par un étranger venu lui rendre visite : un marquis français nommé Sbrofadel, déguisé en Arlequin. Après avoir subi une fouille et tenté de fuir, prétexte à des jeux de scène divertissants, le coupable doit endurer les médecines de Scaramouche. Pour obtenir la dernière perle, on lui destine même un “lavement” qu'il parvient à éviter de justesse. Ses cris sont tels qu'ils alertent Eularia. Il lui remet alors le dernier objet dérobé [la trente-deuxième perle], prend congé et les deux amants peuvent enfin se marier.”

En un mot, selon un procédé qui était fort bien vu des rhéteurs de l'époque, Girardin “imite” Donneau de Visé : il reprend l'écrit de Donneau, mais il montre sa propre prouesse en l'améliorant, en l'embellissant. Ce faisant, cet écrivassier met en mouvement tout un petit jeu d'esprit et de rhétorique qui lui permettra de dialoguer avec un des collaborateurs de Molière, et tenter de le surpasser. Girardin fait donc paraître, chez Ballard, le *sujet* de la pièce, un résumé qui permettra aux spectateurs de comprendre l'argument des scènes qui vont être exprimées dans un jargon moitié français, moitié italien. Y figurent aussi les paroles des airs français et les échanges les plus spirituels des divertissements. À en juger par une lettre en vers de Robinet du 13 août, Girardin se pique de ses capacités littéraires : *Le Collier de perles* est orné, dit Robinet, d'un ton tant soit peu moqueur, “... de beaux airs/ Dont les parolles sont françoises/... Le tout venant d'un bel esprit/ Qui délicatement écrit/ Et d'une manière facile/ Selon notre moderne stile.”⁷

Sur cette parodie de l'histoire de Donneau, les Italiens greffent leur propre parodie, qu'on peut reconstituer grâce au manuscrit dit “de Gueullette”,

5. Girardin, *Sujet*, p. 2. L'auteur est identifié dans la marge de Gueullette, f. 347, une lettre en vers de Robinet datée du 13 août 1672. M. Couvreur suppose qu'il s'agit de Joseph Girardin.

6. C'est du moins l'affirmation de Monique Vincent, *Donneau de Visé et le Mercur galant* (Paris : Aux amis du livre, 1987), surtout les pp. 51, 303, 387. Pour l'histoire du collier volé, voir *Mercur galant*, janvier 1672, pp. 13-33.

7. Gueullette, f. 347, lettre de Robinet du 13 août 1672.

une traduction des improvisations de Domenico Biancolelli, l'Arlequin du *Collier de perles*. Selon leur habitude, les Italiens parodient ici une pièce française que les spectateurs sont censés reconnaître sans peine⁸. Cette fois-ci, c'est *Le Bourgeois gentilhomme*. À la pièce de Girardin, ils ajoutent des scènes plus ou moins improvisées où ils parlent un galimatias bilingue, et cela depuis la première scène du *Collier*, où Arlequin (qui joue exceptionnellement le rôle d'un marquis français, le sieur de Sbroufadel⁹) fait son entrée sur scène de cette manière : "Je viens en robe de Chambre et bonnet de nuit ; Scaramouche me reproche que je dors trop, et me dit que je ne seray jamais qu'un asne, une beste." (Dans l'improvisation de Biancolelli, c'est la première des allusions à l'âne qui trouveront bientôt leur écho chez Charpentier).



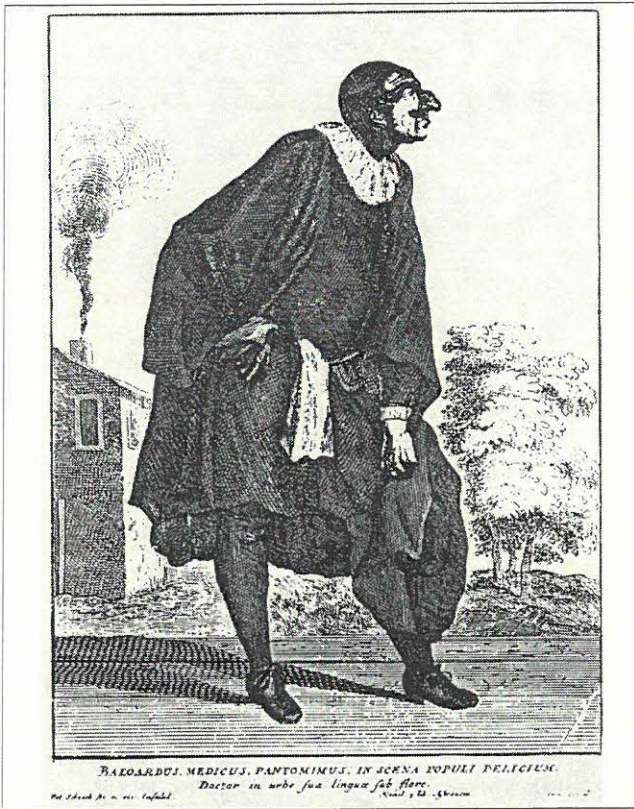
1. Arlequin (Domenico Biancolelli)
vêtu en gentilhomme marchand de pierreries.
Gravure de N. Bonnat

8. Scott, p. 202 ; Miklashevskii, p. 71.

9. D'où vient ce nom "Sbroufadel/ Sbrofadel", ce "marquis de Sbruffadeli"? C'est le nom de famille d'Arlequin, le premier Sbrufadel ayant été (raconte Biancolelli dans une de ses pièces) le charcutier de Néron. Quant au prénom Arlequin, c'est le cri du muletier : le père d'Arlequin ayant mis l'enfant sur un âne, il donnait des coups à cette bête et il criait "Ar ! Ar !" ce qui veut dire, en français, "huhau !" Or, ce jour-là, croyant qu'un archer de guet les attendait derrière un buisson, le père a crié "Ar-le-chin", ce qui veut dire "Huhau ! il nous guette." C'est ainsi, poursuit Biancolelli-Arlequin, que son père l'a nommé *Arlechino*. En somme, pour les Français du XVII^e siècle, l'image de Arlequin était quasiment inséparable de l'image de l'âne. Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, tr. du français de Randolph Weaver, 1929 (New York : Dover, 1966), p. 140.

Un perruquier, un tailleur et un chapelier attendent ce petit marquis français et l'habillent "tous en mesme temps". "Vestu en marquis" (illustration 1), Arlequin va saluer le Docteur, c'est-à-dire le Docteur Baloardo Graziano, le "balourd" babillard, habillé de noir et coiffé d'un large chapeau à plumes, que les Français appellent "Gratian" (illustr. 2). Cet académicien bolonais parle sans cesse et raisonne à n'en plus finir, s'exprimant souvent en tirades macaroniques où il énumère sans répit des substantifs, à la manière du "Combat des andouilles" de Rabelais.

Ayant su qu'Eularia aime la lecture, Arlequin-Sbroufadel veut lui "lire quelque chose de [sa] composition". Cette lecture à haute voix donne encore lieu à une parodie du *Bourgeois gentilhomme*,



2. Le Docteur Graziano Baloardo
(Angelo Lolli),
vers 1688

suivie d'une évocation de la double nationalité qu'Arlequin-Sbroufadel affiche dans *Le Collier* :

"Je me fais apporter un in-folio très épais. C'est (luy dis-je) l'histoire du monde, cela sera lu dans un moment. Je l'ay divisée en trois parties. La première est en vers, la seconde en prose et la troisième n'est ny vers ny prose. Octave [l'amant] propose de mener Eularia au bal ; je dis que je seray de la partie ; que j'ay

esté tous les jours-cy à la comédie Italiene, où j'ay vu un certain Arlequin qui est un petit drosle que j'aime bien, que j'ay fait faire un habit comme le sien. J'ordonne au laquais d'aller me déshabiller. Le laquais emporte mon habit, et ne me laisse que l'épée, le chapeau et la peruque."

Ayant enfin avoué qu'il a avalé les perles du collier, et craignant de périr par suite des lavements et des purges dont Scaramouche le menace, Arlequin fait venir le notaire Tartaglia, qui bégaye sans cesse et qui comprend tout de travers. La dictée du testament de Sbroufadel donne lieu à une succession de sons, plus dignes d'une basse-cour que d'un digne notaire : "Tartaglia, pour commencer à dater le jour et l'année, dit : l'*ananananan*. Je (c'est Arlequin qui parle) dis alors : Qu'on me mesne cet asne à l'escurie". Poursuivant sa dictée, Arlequin dit : "Je laisse mon cabinet à mon cousin. Tartaglia répète : *mon ca ca, caca, caca caca*. Alors je dis, Ce nottaire là va salir tous les meubles". En dépit de ce flot de sons animalesques, Arlequin continue à dicter son testament : "Je laisse à L'Allemand mon vallet de chambre. Tartaglia répète, *Je laisse un lavement à mon vallet de chambre...* Je laisse toutes mes vieilles nippes à la fripiere, Tartaglia répète, *Je laisse toutes mes trippes à la tripiere ma voisine...* Tartaglia begaye extrêmement... Impatient du begayement de Tartaglia, je dis : Je laisse au nottoire cy-présent une langue de porc pour mettre à la place de la sienne. Il se fâche."

Sur ces deux contributions artistiques, l'une française et l'autre italienne, viennent se superposer des airs, des symphonies, des danses. J. de La Gorce vient de démontrer que "l'Illustre" qui a "pris la peine de composer les Airs, & les Entrées de Ballet qui font tout l'ornement" du *Collier de perles* n'était pas Jean-Baptiste Lully – comme l'ont proposé V. Scott et M. Couvreur – mais Pierre Beauchamps. En effet, J. de La Gorce a repéré des pièces instrumentales destinées au *Collier de perles* et qui sont attribuées à Beauchamps¹⁰. Est-ce aussi Beauchamps qui a mis en musique les airs de Girardin ? On peut le supposer, mais aucun de ces airs ne figure dans ce recueil.

Quoi qu'il en soit, à partir du 30 juillet 1672, Beauchamps a deux identités, un peu comme Arlequin-Sbroufadel. Le dimanche, le mardi et le

vendredi, il est Français ; les autres jours il est, si l'on veut, Italien. Et ce qui est plus fort, cette double fonction permet au danseur compositeur de se produire tous les jours de la semaine sur le théâtre du Palais-Royal !

Quels divertissements en musique Beauchamps a-t-il préparé pour cette comédie-ballet ? La première entrée montre le Docteur Gratian qui donne une leçon à six écoliers qui dansent une gavotte de la composition de Beauchamps et pour laquelle Girardin a inventé des paroles. La seconde entrée montre six laquais qui recherchent Sbroufadel : “ils le trouvent plusieurs fois, & plusieurs fois il s'échappe ; et tous ces Jeux sont si naturels, & si bien représentez, qu'il ne se peut rien voir de plus admirable”, affirme le *Livre de sujet* de Girardin. “Admirables”, sûrement, car Biancolelli était connu pour ses parodies tout à fait comiques des pas de Pierre Beauchamps¹¹. L'entrée qui clôt la pièce n'a aucun rapport à l'histoire du collier volé : c'est une pastorale qu'Octave offre à Eularia et où virevoltent des sorciers, des bergers, des bergères et – à en juger des titres des pièces instrumentales de Beauchamps – des faunes aussi.

Molière est-il informé d'avance que Beauchamps participe à la création du *Collier de perles* ? Dans cette conjoncture, où personne ne sait comment Lully va se conduire envers les comédiens, et où une solidarité accrue dans la troupe française est donc de rigueur, Molière se sent-il trahi par Beauchamps ? Les sources ne donnent pas de réponse. Le cahier XV de Marc-Antoine Charpentier permet toutefois de dire que Molière et Charpentier n'ont pas fait semblant d'ignorer le double jeu de Beauchamps. Au contraire. Charpentier a rayé son *Trio grotesque* et l'a remplacé par un nouvel intermède "La la la la bonjour".

Plan de l'intermède "La la la la bonjour"

f. 42 **c** La la la la.... bonjour pour trente mille
années

en se regardant

3 Chers compagnons, puisqu'icy nous
voilà,

Trois favoris d'ut ré mi fa sol la,

Qu'icy nos voix soi[e]nt desguesnées,

10. Ces pièces sont contenues dans un volume de la collection Philidor intitulé *Les Ballets des Jésuites/ Composé par Messieurs Beauchant, Desmatins et Collasse/ Recueillie par Philidor l'aîné en 1690*. F-Pc/ Rés. F. 516.

11. Par exemple, en 1688, "Dominique copia tellement en ridicule le Sieur Beauchamps, que le Roy y prit un plaisir extreme". Pour plaire au monarque, Biancolelli a continué sa parodie, s'est surchauffé, et en est mort. Gambelli, p. 264.

Chantons tous !
 Mais que dirons-nous ?
 Je m'en raporte a vous,
 Que vous en semble ?
 Je n'en sçay rien.
 Qu'importe, chantons tous ensemble,
 Mal ou bien.

f. 42^v C Fagotons a tort et a travers de mechants
 vers,

Les uns longs come vers d'elegie,
 Les autres a jambe racourcie,
 Point de rime et point de rai-[C]-son,
 Tout est bon quoy qu'on [4/8] die.
 Tout bruit forme mélodie.
 Tic toc chic choc nic noc fric froc
 Peinte, verre, coupe, broc ab hoc et
 ab hac et ab [3/2] hoc.
 Fran fran fran pour le seigneur Gratian,
 Frin frin frin pour le seigneur Arlequin,
 Fron fron fron pour le seigneur Pentalon.

f. 43^v e¹² O le joli concert et la belle harmonie !
 3/2 O le joli concert
 C 3/2 et la belle harmonie !
 3/2 O le joli concert et la belle harmonie !
Suives vite

f. 44 3 Les grotesques [instrumental]
immédiatement après l'air

f. 44^v 3 O la belle symphonie,
 Qu'elle est douce, qu'elle a d'apas !
 Meslons y la melodie des chiens, des chats
 Et des rossignols d'Arcadie.
 Caou, miaou, oua, houpf...
 Hin han...

O le joli concert et la belle harmonie !
Suivez très viste a l'aise cy dessus
 [= reprise des grotesques]
Sur la fin de la marche

f. 45^v O le joli concert et la belle harmonie !
Suivez viste a la ritournelle
 [ritournelle]
Suivez viste
 O le joli concert et la belle harmonie !

12. On peut noter la singularité de ce signe de mesure (imparfaite à deux temps, prolation majeure c'est-à-dire avec division ternaire) que les compositeurs n'emploient plus depuis au moins un siècle. Il semble que Charpentier recourt à cette notation archaïque, par ailleurs propre à la musique d'église, avec ironie, sentiment général qui gouverne tout l'intermède (voir plus loin). Dans les papiers de Loulié (B-Br/ II 4167 (F 6668), on trouve une transcription des *Figures* de Giovanni Andrea Bontempi (1624-1705), peut-être issues de son *Historia Musica* (1695), où il est écrit (f. 87) à propos des notations proportionnelles : "Les compositeurs mettoient les signes de ces proportions dans le milieu du chant d'une partie, qu'il falloit augmenter ou diminuer, seulement dans cette partie, les notes selon la proportion marquée, ce qui estoit ridicule [...] Tous ces embarras et ces embrouillements ont fait abandonner toutes ces Regles".

Dans la première partie de l'intermède, c'est surtout Molière qui parle à Girardin et aux Comédiens italiens, et qui les accusent en bloc d'estropier la langue française. Dans la section ("O la belle symphonie"), c'est principalement Charpentier qui parle, et il s'adresse à Beauchamps. Ces deux taquineries en musique se déroulent dans un cadre qui rappelle l'ambiance que Marc Fumaroli a esquissé lors des récentes Schouler Lectures à la Johns Hopkins University. Fumaroli a insisté sur le fait que, dans la "république des lettres", on n'hésitait pas à envoyer un dard à un collègue et l'on s'attendait à ce que celui-ci renvoie une petite flèche encore plus spirituelle. Or, on modelait ces échanges selon les préceptes de l'art de la rhétorique. C'est-à-dire qu'on faisait une allusion plus ou moins voilée que le récepteur devait non seulement comprendre mais apprécier, même si la pointe était tant soit peu empoisonnée et blessait l'amour-propre de la cible.

Quand une joute verbale avait lieu devant des spectateurs, il fallait que les flèches expriment (simultanément) non seulement ce message personnel, mais aussi un message plus superficiel et qui s'appuie sur des lieux communs ou sur une iconographie plus ou moins populaire. Prenons à titre d'exemple les parodies du *Bourgeois gentilhomme* que les Italiens ont ajoutées au *sujet* du *Collier de perles*. Que les Italiens aient pris le parti de montrer un Arlequin-Sbroufadel-Monsieur Jourdain qui craint pour sa vie (il dresse sa propre épitaphe) a pu être compris par Molière et Charpentier comme un avertissement que le départ de Lully risquait d'entraîner la mort des comédies-ballets. Pour le public, en revanche, cette crainte devant la mort était une simple allusion comique.

Dans ce genre d'échange spirituel à deux niveaux, seules les personnes qui reçoivent et qui comprennent le sens profond de ces allusions voilées, peuvent juger si le dard a fait plus de mal que de plaisir. Évitions donc toute conjecture sur l'état d'esprit de Molière et de Charpentier quand ils ont décidé d'envoyer ces deux piques musicales. Penchons-nous simplement sur les allusions voilées qu'ils ont incorporées dans ces chansons et sur les allusions bien plus explicites destinées à faire rire le public.

Tout d'abord, désabusons-nous de la notion que les Comédiens italiens étaient des incultes. Lors de leur apprentissage, ils apprenaient par cœur tout un arsenal de sentences, de maximes, d'accents régionaux ; ils savaient incorporer dans leurs pièces des phrases empruntées aux pastorales ou aux traités

sur la cosmologie. En un mot, ils s'exprimaient selon une rhétorique assez particulière et qui s'appuyait surtout sur la parodie. C'est pour cette raison que Casanova put dire, à propos de l'acteur Sacco : "Pour être un tel Arlequin, il me paraît qu'il a dû lire une quantité de livres et qu'il a entendu parler mille sortes de personnes ; il devait avoir une mémoire immense, un génie unique et une pratique extrême du cœur et de l'esprit de l'homme".¹³ De la même manière, comme Gérard Defaux l'a démontré, l'ancien élève des Jésuites qui s'appelait maintenant Molière, n'était guère un auteur populaire¹⁴. Non seulement il était un maître de l'art de la rhétorique à la française, mais il avait su faire sien la rhétorique comique des Italiens. Peu importe donc si, dans ce nouvel intermède du *Mariage forcé*, Molière et Charpentier ne font que taquiner leurs confrères du Palais-Royal ou s'ils lancent une flèche empoisonnée contre Beauchamps pour avoir fait un geste déloyal. L'essentiel est que l'échange se fit non seulement en musique, mais aussi en rhétorique.

Les dix premiers vers de "La la la la bonjour" donnent le ton, car ils imitent l'improvisé qui caractérise la comédie italienne. Surtout, ces vers permettent de supposer que les trois chanteurs se sont déguisés en comédiens italiens, dont un en Scaramouche, adoré par le public pour sa façon de chanter, danser, mimer et jouer des instruments sur scène. Sur le plan musical, les trois voix chantent ce "La la la la..." selon un mouvement mélodique descendant, émaillé d'accords de septièmes qui préfigurent les dissonances plus accusées de la "belle harmonie", et en un *decrecendo* suggéré par la succession "doux", "plus doux". Puis, "en se regardant" et dans une nuance subitement "fort", les personnages s'adressent le "bonjour" distribué à chacune des voix. "Chers *compagnons*" disent ensuite les membres de ce trio, pour ne laisser aucun doute, chez les spectateurs, qu'il font partie d'une même compagnie, d'une même troupe. Puis, avec leur "trois favoris d'ut re mi fa sol la", ils font allusion à *L'Ane amoureux*, le fameux air que

Tiberio Fiorilli, le Scaramouche du *Collier*, chantait en s'accompagnant à la guitare (illustr. 3) :

L'Asinello innamorato
Canta è raggia à tutte l'hore
Pare un Musico affannato,
Quando narra il suo dolore
E cantando d'amor va
Ut re mi fa sol la (braiment)

Quando vede l'Asinella
Canta, all'hor con voce acuta
Pare un Maestro di Capelle,
Quando batte la battuta
E cantando d'amor va
Ut re mi fa sol la (braiment)

Se tal'hor e nella stalla
Mai fatica non lo doma,
Sempre salta et sempre balla,
Quando porte anco la soma,
Et cantando d'amor va,
Ut re mi fa sol la (braiment).¹⁵



3. Scaramouche
(Tiberio Fiorelli).
D'après Bonnard.

13. Miklashevskii, pp. 126-128.

14. Pour un survol de la question, voir John Trethewey, "Stage and audience in the *commedia dell'arte* and in Molière's plays", dans George et Gossip, éditeurs, pp. 68-90 ; et Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie* (Lexington, Ky. : French Forum, 1980), par exemple : "Molière possédait de la littérature humaniste une connaissance largement supérieure à celle de la majorité de ses contemporains. Un lecture même rapide de son théâtre révèle en effet à quel point il a subi l'influence non seulement de la comédie et de la satire classiques" mais aussi de Rabelais, Montaigne, Érasme, Marguerite de Navarre, p. 76.

15. Les paroles de cet air furent publiées par A. Constantini, *La vie de Scaramouche*, 1695, cité par Miklashevskii, pp. 111-112.

Dès qu'ils entendent le "ut re mi fa sol la" des trois musiciens de Molière, quelques spectateurs enthousiastes du parterre se mettent sans doute à brailler¹⁶. En somme, sans parler explicitement de l'âne dans ces vers et sans demander aux musiciens d'imiter à ce moment-là le braiment, Molière et Charpentier suscitent dans l'imagination des spectateurs non seulement l'image de l'âne mais le son du chant. Les membres du trio vont bientôt imiter, eux aussi, ce beau braiment d'une manière extrêmement originale : alors que les cris des chiens et des chats sont entièrement mis en musique, en notes répétées, le braiment est à la fois parlé ("hin") et chanté ("han") sur une pédale de la basse.

Ayant annoncé qu'ils vont maintenant "dégainer" leurs voix (ne serait-ce pas une allusion voilée aux pointes qu'ils vont bientôt envoyer en direction des Italiens ?), avec "Fagotons..." les chanteurs lancent un premier trait – celui-ci empoisonné – contre Girardin, qui "fagotte, à tort et à travers, de méchants vers" qui n'ont "point de rime". En effet, les vers que Girardin a composés pour *Le Collier de perles*, ne sont guère lyriques. Comment un chanteur peut-il donc animer une gavotte quand il est contraint de déclamer les mots suivants, avec leurs voyelles courtes et leurs sons âpres et clinquants : "Dans ce siècle plus traitable,/ Cette mort a le crédit,/ De quelque Héroïque Fable/ Qui peut instruire l'esprit ?" (Quel contraste avec l'harmonie lyrique que Molière a donné au menuet du *Ballet des Nations* qui clôt *Le Bourgeois gentilhomme* : "Le rossignol, sous ces tendres feuillages,/ Chante aux échos son doux retour./ Ce beau séjour,/ Ces doux ramages,/ Ce beau séjour/ Nous invite à l'amour."). Bref, les vers de Girardin font du "bruit", mais ils manquent de toute "harmonie" poétique, et Molière tient à proclamer hautement cette insuffisance.

16. Un texte de 1685, cité par Gambelli, p. 219, permet d'entrevoir comment les paroles qu'un comédien chante dans un contexte, peuvent gouverner sa gestuelle dans un autre, et comment les gestes du comédien peuvent être plus puissants qu'un flot de paroles. *L'Âne amoureux* de Scaramouche parle du "bâton" qui marque la mesure et qui fait chanter l'âne. Or, voici comment Scaramouche se conduit dans *Colombine avocat pour et contre* : "On y voit Scaramouche, qui après avoir raccommodé ce qu'il y a dans la chambre, prend sa guitare, s'assied sur un fauteuil, & joue en attendant que son maître arrive. Pasquariel vient tout doucement derrière lui, & pardessus ses épaules bat la mesure ; ce qui épouvante terriblement Scaramouche. En un mot, c'est ici où cet incomparable Scaramouche, qui a été l'ornement du théâtre, & le modèle des plus illustres comédiens de son temps, qui avoient appris de lui cet art si difficile, & si nécessaire aux personnes de leur caractère, de remuer les passions, & de les savoir bien peindre sur le visage ; c'est ici, dis-je, où il faisoit pâmer de rire pendant un gros quart d'heure, dans une scène d'épouvantes, où il ne proferoit pas un seul mot. Il faut convenir aussi que cet excellent acteur possédoit à un si haut degré de perfection ce merveilleux talent, qu'il touchoit plus les cœurs par les seules simplicités d'une pure nature, que n'en touchent d'ordinaire les orateurs les plus habiles par les charmes de la rhétorique la plus persuasive."

Abruptement, avec "Tic toc chic choc...", Molière se met à parodier la déclamation des comédiens de la troupe italienne. "Peinte, verre, coupe, broc ab hoc et ab hac", c'est l'imitation des tirades que le prétentieux Docteur Gratian débite à n'en plus finir. Avec "Fran fran fran pour le seigneur Gratian", Molière rend plus explicite cette évocation du Docteur. Par ce "Fran fran fran" et les "Frin frin frin" et "Fron fron fron" qui suivent, il donne aux trois chanteurs l'occasion de mimer le jeu de la guitare ou du luth, et ce faisant, de créer un tableau vivant où les spectateurs peuvent contempler un des trios de comédiens italiens qui font partie de l'iconographie populaire¹⁷, iconographie à laquelle il se serait référé dans le passé quand il fit chanter et danser deux Scaramouches, deux Pantalons et deux Docteurs dans *Monsieur de Pourceaugnac* et a fait virevolter des Scaramouches, des Trivelins et Arlequin dans le *Ballet des Nations du Bourgeois gentilhomme*¹⁸.

L'intermède du *Mariage forcé* nomme trois personnages italiens : Gratian, Arlequin et Pantalon. Mentionner Gratian et Arlequin c'est, bien entendu, évoquer explicitement le Docteur et le marquis de Sbroufadel, les principaux personnages du *Collier de perles*. Même les spectateurs les moins spirituels comprennent maintenant que les trois chanteurs parodient *Le Collier de perles* qui se joue au Palais-Royal en alternance avec *Le Mariage forcé*. Les spectateurs plus éclairés comprennent-ils que "Frin frin frin pour le seigneur Arlequin" est une imitation de la voix de Dominique Biancolelli, aussi rauque que celle d'un perroquet, et que "Fron fron fron pour le seigneur Pantalon" évoque l'essoufflement asthmatique de ce vieillard ?

Mais pourquoi cette allusion à Pantalon, dont le nom n'est mentionné ni dans le *sogetto* du *Collier* que Gueullette a conservé, ni dans le *livre de sujet* de Girardin ? Grâce à V. Scott (pp. 188-189), on sait qu'un Pantalon est venu à Paris vers 1670 et qu'il est reparti vers 1674. Il est donc possible qu'un des valets porte le pantalon rouge, la robe de chambre, le bonnet de laine et les pantoufles turques de ce ridicule bourgeois vénitien. Ou bien, quand Arlequin

17. Quelques-unes des illustrations produites ici font partie du *Recueil Fossard*, assemblé par François Fossard, un violon du roi, au cours des années 1680 et 1690, en annexe du projet Philidor. Agne Beijer, *Le Recueil Fossard : la commedia dell'arte au XVII^e siècle* (Paris : Librairie Théâtrale, 1981). Les autres sont des gravures de Bonnart où l'on voit les acteurs qui ont joué dans *Le Collier de perles*.

18. Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets* (Paris : Klincksieck, 1993), pp. 99, 107 – et *passim* pour les différentes facettes de la comédie-ballet.

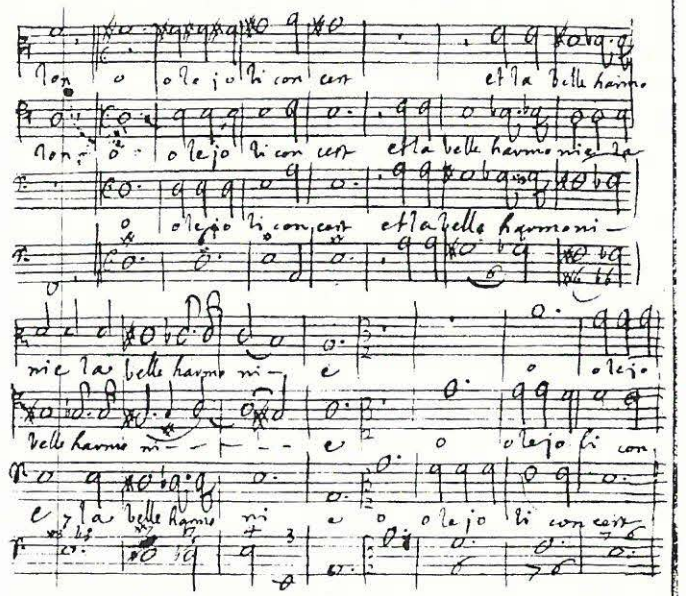
paraît pour la première fois dans cette pièce, habillé en “robe de chambre et bonnet de nuit”, porte-t-il les habits caractéristiques de Pantaleone ? C'est fort plausible, car V. Scott (p. 170) démontre que Biancolelli aimait se travestir : il se métamorphosait en Jupiter, en Bacchus, en horloge, en basse de viole, en fauteuil, en singe – et même en Gratian ! Il est aussi possible que l'évocation de Pantalon s'explique par sa présence dans une gravure populaire d'un trio du musiciens (illustr. 4).



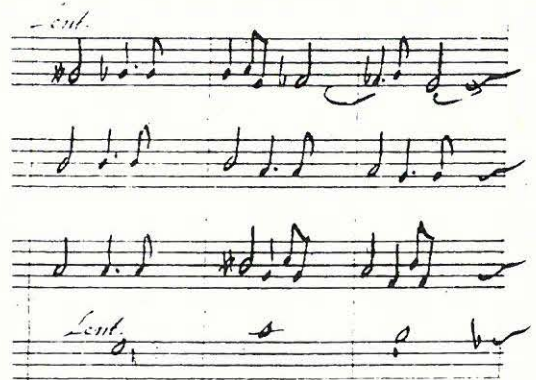
4. Un trio de comédiens italiens (Arlequin, un zany et Pantalon) qui font le “museau de chien”, c'est-à-dire qui donnent la sérénade à une belle.

Gravure conservée par Fossard vers 1685.

Dans la section “O la belle simphonie”, Molière continue à lancer des flèches plutôt plaisantes en direction de ses confrères italiens. En même temps, Charpentier parodie son confrère français Beauchamps, avec beaucoup d'esprit et pas mal de poison. Ici, Charpentier surpasse tous les procédés comiques qu'il a utilisés dans la première partie de l'intermède. Il pratique même une parodie à deux niveaux : d'abord de la musique italienne “sérieuse” et de traits d'écriture auxquels il aura lui-même recours dans son œuvre religieuse, en particulier l'enchaînement d'accords de dominante, les glissements chromatiques et les marches de septièmes que l'on retrouve dans ses deux *Salve regina* [H.23 et 24] composés quelques années plus tard. À un second niveau, ces enchaînements harmoniques apparaissent être l'écho de ceux que l'on trouve dans *Le Collier de perles*.



Ex. 1 *Le Mariage forcé*,
F-Pn/ Rés. Vm¹ 259, f. 43^v

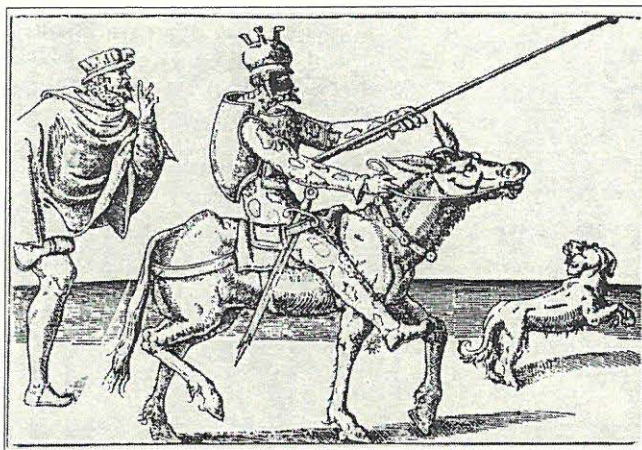


Ex. 2 *Le Collier de perles*,
F-Pc/ Rés. F. 516, p. 158

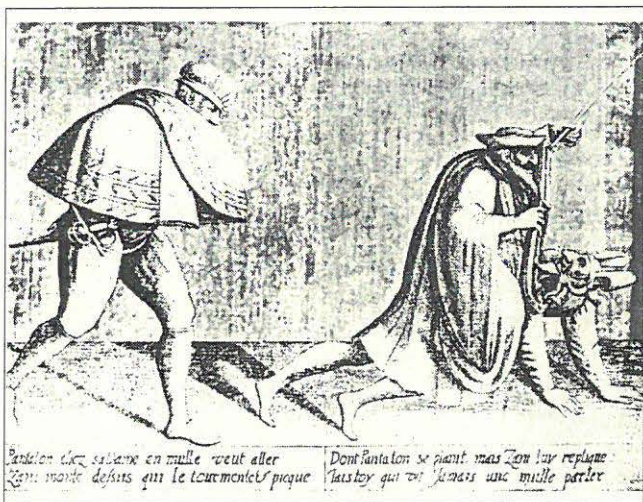
Charpentier ajoute à ces plaisanteries d'interminables (et ridicules) vocalises sur la dernière syllabe de la “simphonie” ! Enfin, la tierce picarde employée dans *Les Fâcheux* du *Collier de perles*, qualifiée de “majesté” par J. de La Gorce, conclut aussi l'intermède de Charpentier avec ce même sentiment, ici encore non dénué d'ironie.

Quant à la “mélodie des chiens, des chats et des rossignols d'Arcadie,” les “miaou”, les “houpf”, et surtout les “hin han”, ce sont, bien entendu, des allusions au braiment qui faisait partie intégrante de l’“Ut re mi fa sol la” de Scaramouche, au bégaiement de Tartaglia, et aux fréquentes allusions à l'âne (illustr. 5 et 6) – qui s'appelait, comme par hasard,

Arcadie !¹⁹ Le tout s'insère, selon Miklashevskii, dans une tradition de la *commedia dell'arte*, où "on avait volontiers recours aux onomatopées et à l'imitation du cri des animaux, ainsi que le faisait Fiorilli [Scaramouche] dans son *Ane amoureux*", dont les paroles sont citées ci-dessus. En effet, poursuit cet historien de la comédie italienne, "Perrucci fait mention d'un sonnet qu'il n'était convenable ni d'écrire, ni de lire, mais qu'il fallait déclamer en imitant l'alouette, le chat, le chien, le bœuf, l'âne, le corbeau, la cigale, la pie, le hibou, le porc français, le coq d'Inde, le grillon, le loup, un homme éternuant, le rat, le bélier et le crapaud".²⁰



6. Arlequin en chevalier errant, monté sur "son anesse".
Gravure conservée par Fossard vers 1685.



5. Pantalon chez sa Dame en mulle veut aller/Zani monte dessus
qui le tourmente & picque/Dont Pantalon se plaint. mais Zani
luy réplique/"Tais-toy : qui vit jamais une mulle parler".

Gravure d'environ 1575.

19. Diverses comédies italiennes montrent Arlequin sur cet âne, qui vraisemblablement était joué par deux êtres humains. Par exemple, dans la comédie intitulée *Le Mercure galant*, Pan voit l'âne sur lequel se trouve Arlequin et lui demande à qui il appartient. Arlequin répond : "C'est un âne virtuoso, qui sçait faire le manège, qui corbette, qui jöie fort bien du clavessin". Pan monte sur l'âne, lequel, après avoir fait quelques pas, se sépare en deux, laissant Pan par terre. Duchartre, pp. 38-39, 40, 53 ; et Scott, pp. 166, 172. Voir aussi l'éloge en latin offerte à Scaramouche, cité par Duchartre, p. 244, où l'âne est lié à Gratian : "*Has theses tueri conabitur ASINUS ASINONIUS de monte ASINORIO. Die... Arbiter erit Doctor Gratianus Campaniccius de Budrio*". L'âne et son braiment fait aussi partie intégrante de la comédie française, comme en témoigne le poème de Montfleury cité par Gambelli, pp. 338-339, où il parle du "langage asinique" de Arlequin.

20. Miklashevskii, p. 112.

Ce serait à partir de la première ou la seconde représentation du *Collier de perles* et jusqu'à la dernière représentation du *Mariage forcé*, le 7 août 1672, que Molière et Charpentier font chanter le nouvel intermède. Quatre fois en tout. Et toujours en présence de Beauchamps, qui, en bonne cible de pointe spirituelle, doit afficher un sourire complice quand le trio se met à chanter "O la belle symphonie".

En somme, le "La la la la bonjour" est plus qu'une chanson pour amuser le public. Il faut le lire à plusieurs niveaux comme l'épave d'une joute spirituelle entre plusieurs artistes qui appartiennent à ce qu'on pourrait appeler la "république des arts théâtraux". Ces pièces laissent entrevoir le rôle que l'art de la rhétorique pouvait jouer dans l'invention de vers, la composition de la musique et l'élaboration de toute une pièce de théâtre/comédie-ballet. Faisant preuve d'un esprit des plus fins et fort digne de la république des lettres, Molière et Charpentier envoient trois messages à ceux qui savent décrypter leurs allusions voilées. Premièrement, ils affirment leur conviction que Girardin a fait preuve d'un manque de compétence par rapport aux exigences de la poésie lyrique. Deuxièmement, ils suggèrent que l'harmonie de Beauchamps est trop recherchée. Et finalement, ils jettent des bouquets à Fiorilli, à Biancolelli et à leurs confrères qui, tout en s'exprimant d'une manière décousue, improvisée, estropiée, grotesque, font des merveilles !

Si la création de ces intermèdes avait pour but d'attirer les spectateurs, la tentative a échoué. Les archives de la Comédie française permettent de calculer le nombre approximatif de spectateurs à

chaque séance. Lors de la première représentation de la reprise du *Mariage forcé* (le vendredi 8 juillet), 291 spectateurs payent une place qui coûte le double du billet normal, afin de voir et se faire voir. À partir du 17 juillet (un dimanche), les prix baissent, et 679 personnes se ruent au Palais-Royal. Jusqu'à la fin du mois, le nombre de spectateurs reste plus ou moins stable : 388, 462, 608 (un dimanche), 270, 247, 329 (encore un dimanche). Avec la première représentation du *Collier de perles* chez les Comédiens français, la recette fait chute libre : 188, 151, 223 (c'est le dimanche, jour de la dernière représentation). Bref, il est possible de voir les intermèdes de Charpentier comme autant de cris du cœur où le compositeur et l'acteur se plaignent ouvertement du succès remporté par Le *Collier de perles*, et cela en dépit de ce qu'ils jugent être des insuffisances artistiques. Puis, tout juste une semaine après l'arrêt des représentations du *Mariage forcé*, Lully – qui vise sans doute non seulement la troupe de Molière mais aussi celle des Italiens, et qui veut entraver la liberté des deux compagnies sans tout à fait les empêcher d'incorporer un peu de musique à leurs pièces de théâtre – parvient à obtenir, le 12 août 1672, les “deffenses” dont *Le Malade imaginaire* sera la première victime.

Épilogue

Dans son numéro d'été 1726 de ses *Meslanges de Musique Latine, Françoise et Italienne*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard publie un *Trio* pour deux dessus et une basse reprenant, avec seulement quelques légères variantes, le texte de la première partie de l'intermède “La la la la bonjour” du *Mariage forcé*, ce qui montre son retentissement plus de cinquante ans après sa création. Le compositeur, anonyme, recourt, dans l'ensemble, aux mêmes procédés que ceux utilisés par Charpentier : “Bonjour” en imitation aux trois voix, notes répétées et verticalisme de l'essentiel de la pièce. La section “O le joli concert et la belle harmonie !” n'occupe que quelques mesures et conclut le trio. Malgré ces similitudes à mettre sur le compte d'une rhétorique musicale commune, la composition de 1726, moins développée et moins inventive que celle de Charpentier, est surtout loin d'en atteindre la force comique.

Patricia M. Ranum et Catherine Cessac

DISQUES

Divertissements, airs et concerts (La Pierre Philosophale H.501, "Tristes déserts, sombre retraite" H.469, "Rentrez, trop indiscrets soupirs" H.464, "Quoi ! Je ne verrai plus" H.461, "Ah ! Qu'ils sont courts les beaux jours" H.442, "Charmant fleurs, naissez" H.449b, "Quoi ! Rien ne peut vous arrêter ?" H.462, "En vains rivaux assidus" H.452, "Ah ! Qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs" H.443, "Ah ! Laissez-moi rêver" H.441, "Non, non, je ne l'aime plus" H.455, "Sans frayer dans ce bois" H.467, "Auprès du feu l'on fait l'amour" H.446, "Ayant bu du vin clair" H.447, "Fenchon, la gentille Fenchon" H.454, *Il faut rire et chanter : Dispute de bergers* H.484, *Concert pour quatre parties de violes* H.545.

Sophie Daneman, Patricia Petibon, Adèle Eikenes (s), Paul Agnew, Andrew Sinclair (hc), François Piolino (t), David Le Monnier (bt), Alan Ewing (b), Les Arts Florissants, William Christie, enregistré en 1998.

Fidèle à son affection pour la musique de Charpentier, William Christie s'attache régulièrement à exhumers petites et grandes pièces du compositeur. Cette fois, ce sont deux œuvres pour le théâtre qui encadrent pas moins de quatorze airs sérieux et à boire pour la plupart inédits avec, en guise d'intermèdes, les différents mouvements du *Concert pour quatre parties de violes* qui trouve ici sa plus belle exécution. Les pièces vocales bénéficient, quant à elles, d'une excellente distribution. Cette couronne de louanges sera seule entachée d'une petite réserve en ce qui concerne "Auprès du feu l'on fait l'amour" dont le parti pris paillard nous paraît contestable. Au demeurant, un disque très bien conçu qui nous fait découvrir un Charpentier tantôt léger, tantôt grave, mais qui ne nous laisse jamais indifférents.

Trois leçons de ténèbres pour basse-taille (sommeil du Jugement de Salomon H.422, *Troisième leçon du Mercredi Saint* H.123, *Troisième leçon du Jeudi Saint* H.124, *Troisième*

leçon du Vendredi Saint H.125, improvisation pour l'orgue sur le thème de la lettre "Aleph" de la troisième leçon du Jeudi Saint).

Jean-Claude Sarragosse (bt), Ensemble Suonare e Cantare. Pierre Verany PV 798101 (+ Du Mont), enregistré en 1998.

Les trois leçons de ténèbres pour basse-taille accompagnées par deux flûtes et deux violons constituent, en ce qui concerne ces pièces liturgiques si souvent traitées par le compositeur, l'exemple de la "seconde manière" de Charpentier : abandon du style mélismatique au profit d'une écriture se rapprochant de celle du petit motet contemporain. L'interprétation de cet enregistrement sacrifie plus à un souci esthétique qu'à un véritable geste spirituel malgré les belles possibilités vocales de Jean-Claude Sarragosse.

Saints & Sinners (In honorem Caeciliae, Valeriani et Tiburtii Canticum H.394). Cappella Figuralis, The Netherlands Bach Society, Jos van Veldhoven. Channel Classics CCS 12498 (+ Grossi, Pflieger, Koninck, Hacquart), 1998.

In honorem Caeciliae, Valeriani et Tiburtii Canticum H.394 est le premier, chronologiquement, des quatre oratorios de Charpentier sur ce thème. Cette version (l'œuvre était jusque-là inédite au disque) nous offre une écoute claire, pleine de sensibilité et de recueillement, respectant le ton intimiste et de bonheur céleste qui gouvernent la pièce. Les trois chanteurs (les sopranos Anne Grimm et Johannette Zomer, la basse Bas Ramselaar) sont à cet égard parfaits de justesse.

REPORT

Grâce et grandeurs de la Vierge

Les Demoiselles de Saint-Cyr, Emmanuel Mandrin. Virgin veritas 5 61527 2, 1998.

Voir Bulletin n° 13, p.13.

L'ÉDITION MUSICALE

Motets à 4, 5 ou 6 parties et basse continue, Tome II : Nisi Dominus (H.160), Exaudiat pour le Roy (H.180), Credidi propter (H.209), Éditions des Abbesses, Collection "Résurgences", 1998, XXVIII-57 p.

Responsable des Éditions des Abbesses, Fannie Vernaz avait déjà publié en 1991 les motets *Beatus vir qui timet* H.221, *Confitebor tibi... in concilio* H.220 et *Transfige dulcissime Jesu* H.251 dans le cadre de son intégrale des motets pour 4, 5 et 6 voix et basse continue. L'introduction (bilingue) du second volume a été confiée à Catherine Massip qui présente une étude détaillée des sources, notamment des préludes instrumentaux ajoutés par Charpentier, des indications d'effectifs relevées sur les manuscrits, ainsi qu'une appréciation stylistique des œuvres. Le volume contient aussi des fac-similés, les textes latins avec leur traduction en français et en anglais. La gravure est de belle qualité, les notes critiques sont placées en bas de page ce qui permet une lecture immédiate pour le musicien.

Éditions des Abbesses
21270 Marandeuil

*

*Premier Magnificat à 4 voix sans instr.
Canticum B.V.M. H.76
Pro omnibus festis B.V.M. H.333*

Éditions Dominique Montel
4 Place des Lavoirs
30350 Lédignan
e-mail : dmontel@berlioz.tm.fr

*

Leçon de ténèbres H.93
Répons "Tristis est anima mea" H.112
Répons "O vos omnes" H.134

Éditions de La Petite Chapelle
(responsable : Michel Séné)
10 rue Pasteur
75011 Paris

*

De profundis H.156
Ecce panis voce sola H.242
Panis angelicus voce sola H.243
Salve Regina à trois voix pareilles H.23
Sancti Dei H.361

Éditions Duo Seraphin, S.L.
(responsable : Bernard Arrieta)
Paseo de Otxoki, 151 bajo
20015 Donostia - San Sebastian
GUIPUZCOA - ESPAGNE
e-mail : duoseraphin@mail.sendanet.es

*

La publication des *Œuvres complètes de Marc-Antoine Charpentier* en fac-similé aux éditions Minkoff-France, entamée au début de l'année 1991, est en bonne voie. Avec la parution des tomes 12, 13 et 14, nous voici arrivés exactement à mi-parcours des *Mélanges*. Si, à l'occasion de la célébration du tricentenaire de la mort de Charpentier en 2004, l'ensemble de ce corpus pouvait être édité, la fête serait complète !

PUBLICATIONS

Annick Fiaschi, "Rhétorique et musique dans la seconde moitié du XVII^e siècle : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier", *Ostinato Rigore*, 8/9, 1997, pp. 215-236.

- "Marc-Antoine Charpentier ou l'art de composer avec le silence", *id.*, pp. 273-281.

Alice Tacaille, "Inviolata : parcours et sens d'une fidélité musicale, d'Eustache Du Caurroy à Marc-Antoine Charpentier", *id.*, pp. 189-214.

Thomas Van Essen, "La forme ouverture à la française dans la musique instrumentale sacrée de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)", *id.*, pp. 311-328.

John S. Powell, "Appropriation, parody, and the birth of french opera : Lully's *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* and Molière's *Le Malade imaginaire*", *Recherches sur la musique française classique*, XXIX, 1996-1998, pp. 3-26.

Graham Sadler and Shirley Thompson, "Marc-Antoine Charpentier and the basse continue", *Basler-Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XVIII, 1994, pp. 9-30.

Ana Stefanovic, "Médée de Charpentier : l'interprétation du passé comme pas vers le futur", *XVII^e Siècle : Le Théâtre lyrique en France après Lully*, 198, janvier-mars 1998, pp. 63-89.

BONE PASTOR H.439

Source :

Celeste Convivium Del Signor Danielis
manuscrit autographe de Sébastien de Brossard

4 parties séparées, 255 x 195 mm

· Alto seu I.^a Pars. Vox [1^{er} dessus] :

Cantio XII., p. 43-46

· Tenore seu 2.^a Pars. Vox [2^d dessus] :

Cantio XII./ 2.^a Vox., p. 41-43

· Basso seu 3.^a Vox : *Cantio XII.*, p. 37-39

· Basso continuo/ organo :

Cantio XII.^a a 3 Voc. CCB. Basso Viola, p. 30-32

F-Pn Vm¹ 1272

A la fin de chaque partie séparée, Brossard a marqué : "Authore D.^{no} Charpentier" et ajouté dans celle de basse continue : "Parisiensi".

Ainsi que l'indique son titre, ce recueil est consacré à des motets (au nombre de 11) de Daniel Danielis. Mais Brossard a terminé ce recueil en copiant le *Bone pastor* de Charpentier (n° XII) et deux pièces (*O Domine quia refugium* n° XIII, *Nisi Dominus* n° XIV) de sa propre composition. Ces deux dernières sont toutefois incomplètes.

Le manuscrit n'est pas daté ; seule la partie de basse du *Cantio XIII* porte la date de mai 1698. Par ailleurs, la mention de la mort de Danielis (en 1696) à la fin de la partie de basse continue du *Cantio II* indique que la copie est postérieure à cette date. On peut donc estimer la copie du manuscrit à l'intérieur de la fourchette 1696-1698. Quant à la date de composition du *Bone pastor*, elle est très difficile à estimer plus exactement. À moins que la belle et très caractéristique formule ornementale des mesures 4 et 8 que l'on trouve quasiment à l'identique dans le *Luctus de morte augustissimæ Mariæ Theresiæ Reginae Galliae* H.331 (*Meslanges*, tome 6, f. 4^v), composé pour la mort de la reine Marie-Thérèse, survenue le 30 juillet 1683, ne soit un indice de datation.

Le motet de Charpentier n'est connu que par cette seule source. L'auteur du texte latin n'a pas été identifié. Il s'agit d'un dialogue entre les hommes, interprétés par les deux dessus, et Dieu (basse).

Bone pastor

H. 439

Marc-Antoine Charpentier

[1er dessus]

[2d dessus]

[Basse continue]

— "Bo - ne pas - tor, aman - tis - si - me Je - - - - - su,

pas - tor, aman - tis - si - me Je - - - - - su, aman - tis - si - me Je -

aman - tis - si - me, aman - tis - si - me Je -

- su, in hujus mundi peregrinati - o - ne am - bu - lan - tes in te - ne -

- su, in hujus mundi peregrinati - o - ne am - bu - lan - - tes in te - -

- bris, in te - ne - bris, et a rec - to de - cli - nan - - - - - tes i - ti - ne - re,

- nebris, in te - ne - bris, et a rec - to, et a rec - to de - cli - nan - - - - - tes i -

o - ves tu - as di - ri - ge, o - ves tu - as di - ri - ge ne pe - re -

- ti - nere, o - ves tu - as di - ri - ge, di - ri - ge ne pe - - - - - re

23

- ant, et a rec-to, et a rec-to de-cli-nan - - - - - tes i-ti-nere,
- ant, et a rec-to de-cli-nan - - - - - tes i-ti-nere, o-ves tu-as di-ri-

27

o-ves tu-as di-ri-ge, di-ri-ge ne pe - - - - re-ant."
- ge, o-ves tu-as di-ri-ge ne pe - - re-ant."

[Basse]

31

solo

[B. c.]

- "Au-di-te, au-di-te vocem meam, o-ves me-æ, o-ves me-æ di-lec-tæ."
- "Au-di-te, au-di-te vocem meam, o-ves me-æ, o-ves me-æ di-lec-tæ."

35

E-go sum vi - - - a, e-go sum vi - - a ve-ri-tas et

40

vi - - ta, ve - - ri-tas, ve - - ri-tas et vi - - - ta.

(1) ms : C

(2) ms : $\frac{3}{2}$

45

Qui-cum-que sequetur me, et au-di-erit vocem meam, am-bu-la - - - - bit in lu -

49

- cem, am - bu - la - - - - bit, am - bu - la - - - - bit in lu - - -

52 Adagio

- "Ah! ah! Do - - mi - ne, te - cum i - - bi - mus,
- "Ah! ah! Do - mi - ne, te - cum i - - bi - mus, non
- cem."

58

non er - ra - - bi - mus, non, non, non, non er - ra -
er - ra - bi - mus, non er - ra - bi - mus, non er - ra - bi - mus, non,

64

- bi - mus, non er - ra - bi - mus, non er - ra - bi - mus."
non, non, non, non er - ra - - bi - mus."

(1) ms: si

70

— "Ah ! _____ ah ! _____ Do - mi -

— "Ah ! ah ! Do - - mi -

— "Quicumque cre-di - derit mi-hi, sal-vus e - - rit."

76

ne, in te cre - di - mus, non de - ci - pi - e - mur, non, non, non, non de - ci - pi - e - -

[illegible]

87

— "Quicumque mundo et si - bimet ip - si, et si - bimet ip-si mori - e - tur quicumque mundo et si - bimet

The image shows measures 87, 88, and 89 of a musical score. Measure 87 is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics for measure 87 are: "— "Quicumque mundo et si - bimet ip - si, et si - bimet ip-si mori - e - tur quicumque mundo et si - bimet". Measures 88 and 89 are basso continuo lines, also in bass clef with one flat and common time. Measure 88 contains a whole note chord (B-flat, D, F, A) and a whole note chord (B-flat, D, F, A). Measure 89 contains a whole note chord (B-flat, D, F, A).

(1) ms : pas de $\curvearrowright$

90

ip - si, et si - bimet ip-si mori - e - tur, vi - vet in æ - ter - - - - - num."

94

- "Ah! ah! Do - - mi - ne, mun - dum et nos - met ip - sos ab - ne -

100

- ga - - mus, non _____ mo - ri - e - - - - - mur, non,

106

non, non, non mo - ri - e - - - - - mur, non _____ non mo - ri -

(1) ms : pas de

111

- e - - - - - mur sed vi - ve - mus in æ - ter - num, non, non, non,
 - mo - ri - e - - - - mur, non mo - ri - e - mur sed vi - ve - mus in æ -

117

non mo - ri - e - - - - - mur sed vi - ve - mus in æ - ter - - - - -
 - ter - - - - - - - - - - num, non, non, non, non mo - ri -

122

allegro

- - - - - num, non, non, non, non, non mo - ri - e - mur sed vi -
 - e - - - - - mur, non mo - ri - e - mur, non, non, non, non,

128

- ve - - - - - mus in æ - - ter - - - - - num."
 sed vi - ve - - - - - mus in æ - ter - - - - - num."

133 solo

— "Be - a - tus il - le, be - a - - tus il - le qui se - qui-tur me, qui

139

cre - dit et vi - vit in me, quo - ni - am

145

e - go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - ta, quo - ni - am e - go sum

151

vi - - a, ve - ri - tas et vi - ta, ve - ri - tas, ve - ri - tas et vi - - -

157

Trio

— "Be - a - - - - ti, be - - - - ti, be - a - ti qui se - - ta." — "Be - a - - - -

162

- a - ti qui sequun - tur te, Do - mi - ne, non am - bu - la -

quun - tur te, Do - mi - ne, Do - - mi - ne, non am - bu - la - - bunt in te - - - ne -

- - - - - ti qui se - quun - tur te, Do - - - mi - ne,

- - - - -

- - - - -

- - - - -

168

- - bunt in te - - - - ne - bris, non am - bu - la - bunt, non am - bu - la -

- bris, be - a - - - - - ti qui se - quun - tur te, Do - - - mi -

be - a - - - - - - - - - - - ti qui se - quun - tur te,

- - - - -

- - - - -

173

- - bunt in te - - - - ne - bris, in te - - - ne - bris, non

- ne, be - a - - - - - - - - - - - ti qui se - quun - tur te,

Do - mi - ne, non am - bu - la - - - - - bunt in te - - - ne - bris, in

- - - - -

- - - - -

178

am - bu - la - - - - bunt in te - - - ne - bris, be - a - ti qui cre - dunt in

Do - - - mi - ne, be - a - - - - - - - - - - - ti qui cre - dunt, qui cre - dunt in

te - - - ne - bris, be - a - - - - - - - - - - - ti qui cre - dunt in

- - - - -

- - - - -

184

te, a rec-to non de- cli-na- - - - - bunt i-ti-ne-re, be-

189

- a-ti, be-a- - ti qui vi-vunt in te, Do-mi-ne, in te Do -
 - - - bunt i-ti-ne-re, be-a- - ti qui vi-vunt in
 (1) - ti - - - ne-re, be-a- - ti, be-a- - ti qui vi-vunt in te,

195

- - - mi-ne, non mo-ri-en- - - - tur in æ-ter- - - num,
 te, Do-mi-ne, non mo-ri-en-tur in æ-ter- - - num, be-
 Do - - mi-ne, non mo-ri-en-tur in æ-ter- - - num,

201

be-a- - ti, be-a- - ti qui vi-vunt in te, Do - - mi-
 - a - ti qui vi-vunt in te, Do-mi-ne, Do - - mi-ne, non
 be-a- - ti qui vi-vunt in te, Do-mi-ne, Do-mi-

(1) ms : in tenebris

(2) ms : *mi*

(3) ms :

- ne non, non, non, non, mo - ri - en - tur in æ -
mo - ri - en - tur in æ - ter - - - - num, non, mo - ri -
- ne non, non, mo - ri - en - tur in æ - ter - - - - num,

- ter-num, in æ - ter - - - - num, non mo - ri - en - tur, non mo - ri - en - - - - tur in æ -
- en - tur, non, mo - ri - en - tur in æ - ter - num, non mo - ri - en - tur in æ -
in æ - ter - - - - num, non mo - ri - en - tur in æ -

- ter - - - - - num, non mo - ri - en - - - - -
- ternum, non mo - ri - en - tur in æ - ter - - - - - num, non mo - ri -
- ternum, non mo - ri - en - tur in æ - ter - - - - - num, non mo - ri -

- - - - - tur in æ - ter - - - - - num."
- en - tur in æ - ter - - - - - num, in æ - ter - num, in æ - ter - - - - - num."
- en - tur in æ - ter - - - - - num, in æ - ter - - - - - num."
(1)

(1) ms : pas de ♪

Cotisations pour 1999 :

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

Bulletin semestriel 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.

Composition : Laurence Ardouin.

Impression numérique : Rafal, Saint-Cyr l'École.