

Charpentier

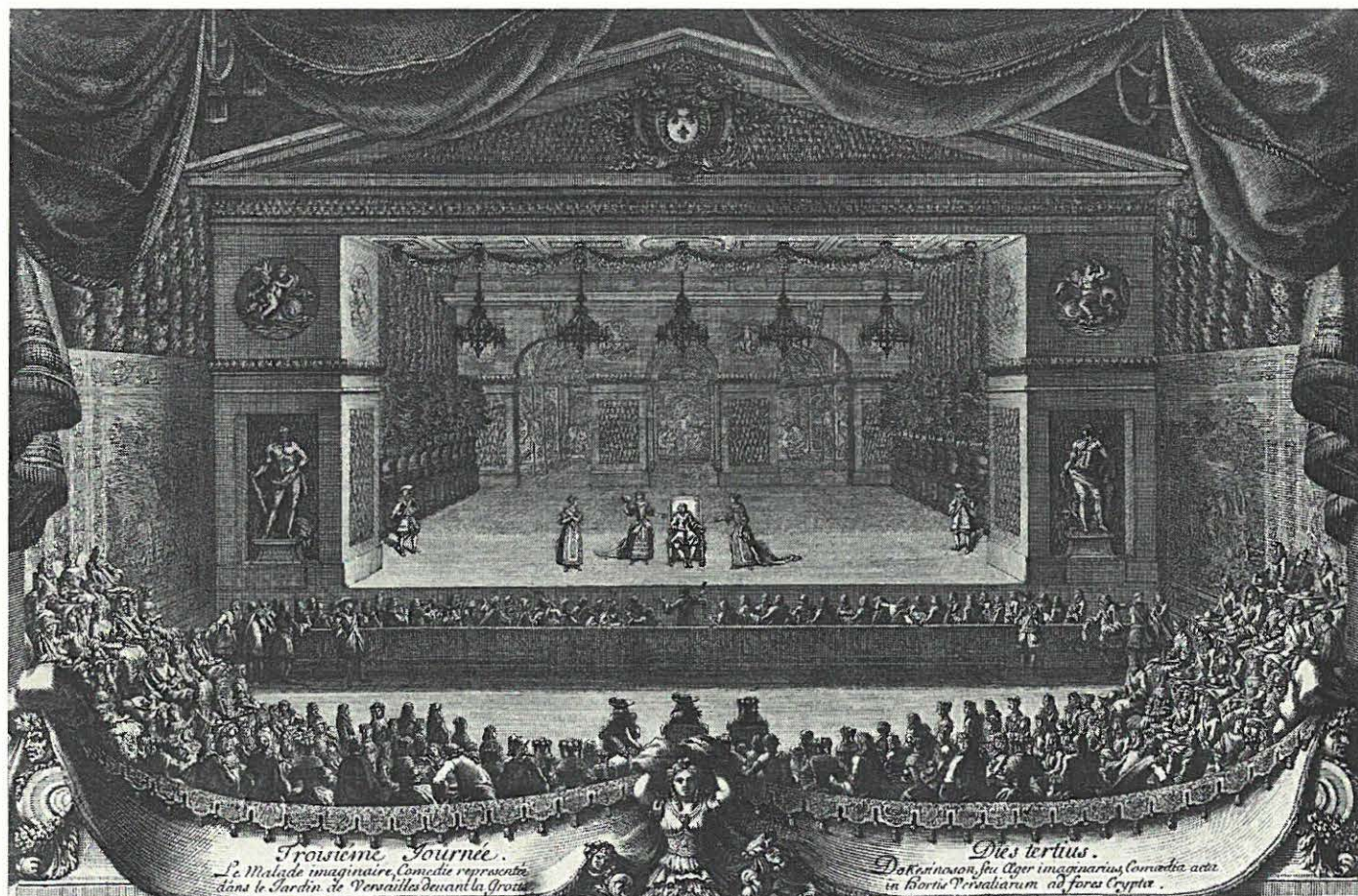
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 17

2000

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- Nathalie Berton : *L'Idyle sur le retour de la santé du Roy (H.489), livret de Madame Deshoulières*
- Shirley Thompson : *A mute question : Charpentier and the sourdines*
- Catherine Cessac : *Beate mie pene (H.475) : un problème d'attribution et quelques réflexions sur les airs italiens de Charpentier*
- L'édition musicale
- Disques
- *Élévation O amor H. 253* : édition critique

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 – 41, rue Richelieu – 75001 PARIS
Tél. & Fax : 01 40 71 66 25 - email : pimdg@wanadoo.fr

L'Idyle sur le retour de la santé du Roy (H.489),

livret de Madame Deshoulières

L'Idyle sur le retour de la santé du Roy de Charpentier¹ fut probablement composée après la guérison de Louis XIV, à la fin de l'année 1686. Wiley H. Hitchcock avait estimé, en 1982, que la copie avait été réalisée en 1686-1687² ; plus récemment, Patricia M. Ranum³ et Catherine Cessac⁴ ont proposé de dater la création de ce petit opéra au 31 janvier 1687, à l'hôtel du Luxembourg à Paris. Pour célébrer l'heureux rétablissement du monarque, de grandes réjouissances furent organisées dans la capitale, ponctuées par de nombreux feux d'artifices. M^{lle} de Guise était, ce jour-là, aux côtés de son illustre cousin et Patricia M. Ranum, s'appuyant sur le livret du petit opéra de Charpentier, estime que l'Idyle sur le retour de la santé du Roy a pu être exécutée en cette occasion. On peut, en effet, y lire :

“Que le vin coule, qu'on s'empresse
D'allumer d'innombrables feux ;
Qu'on lance dans les airs de si vives étoiles⁵”.

Aucune relation de ces réjouissances ne fait cependant allusion à cette pièce qui a peut-être été exécutée dans des circonstances plus intimes. L'effectif, relativement restreint si on le compare à celui de la *Feste de Rüel* (H.485) du même compositeur et destinée à former l'ornement musical d'une fête offerte par le duc de Richelieu à Louis XIV, tend à le faire penser⁶.

Le poème est né de la plume d'Antoinette du Ligier de la Garde, plus connue sous le nom de Madame Deshoulières (1637-1694). Dotée d'une solide éducation (la poétesse apprit notamment le latin, l'espagnol, l'italien ainsi que la musique et la danse), M^{me} Deshoulières fréquenta de nombreux beaux esprits, parmi lesquels Ménage, Conrart, Benserade, et se lia à de grands écrivains (les deux Corneille, Pellisson, Quinault, Fléchier, Mascaron) et d'importants personnages (les ducs de La Rochefoucauld, Montausier, Saint-Aignan, les maréchaux de Vivonne et Vauban). Femme d'esprit, elle tint salon en sa demeure parisienne, suscita et dirigea la cabale contre la *Phèdre* de Racine et prit notamment parti pour les “Modernes” dans la fameuse querelle qui les opposa aux partisans des “Anciens”. En tant qu'écrivain, elle compte parmi les rares femmes de son époque qui connurent une notoriété certaine : entre 1662 et 1700 (période où s'inscrit la production littéraire de M^{me} Deshoulières), seuls 71 poètes sur 674 recensés par Renate Kroll sont des femmes, les plus représentatives étant M^{lle} de Scudéry, M^{me} de La Suze, M^{me} Deshoulières et M^{lle} Desjardins⁷. Tandis que M^{lle} de Scudéry et M^{lle} Desjardins sont passées à la postérité grâce à leur œuvre narrative, M^{me} Deshoulières et M^{me} de La Suze s'illustrèrent dans des genres que l'on considérerait alors comme mineurs, l'idylle et l'épigramme pour la première, l'élégie pour la seconde et, pour toutes les deux, l'air et la chanson, destinés donc à être mis en musique. M^{me} Deshoulières brillait particulièrement par ses talents pour accorder ses “paroles” à une musique préexistante. Sa renommée fut telle que ses poésies figurent dans de nombreux recueils collectifs des XVII^e et XVIII^e siècles et qu'elle vit, de son vivant, une édition de ses *Poésies*. Sa réputation lui survécut puisque son œuvre connut trois rééditions au XVII^e siècle et seize au XVIII^e. Il convient d'ajouter à cela l'édition de la quasi totalité de son œuvre lyrique au sein de recueils collectifs ainsi que cinq éditions d'*Œuvres choisies* au XVIII^e siècle⁸. Ses

1. “Idyle sur le retour de la santé du Roy”, *Mélanges autographes*, t. VIII, f. 6^v-15 (F-Pn/ Rés Vm¹ 259, VIII).

2. Wiley H. Hitchcock, *The Works/ Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, p. 357.

3. Patricia M. Ranum, “A sweet servitude : A musician's life at the Court of Mlle de Guise”, *Early Music*, XVI/ 3, august 1987, p. 356, 360.

4. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 122.

5. *Poésies de madame Deshoulières*, Paris, Vve S. Mabre-Cramoisy, 1688, p. 133 et Marc-Antoine Charpentier, *Mélanges*, t. VIII, f. 10^v-12^v.

6. L'Idyle sur le retour de la santé du Roy est écrite pour un minimum de cinq voix solistes (deux dessus, haute-contre, taille et basse) se réunissant pour former un petit chœur et un ensemble instrumental à trois parties comprenant deux dessus (indéterminés) et la basse continue. Elle fut toutefois créée avec les huit solistes au service de M^{lle} de Guise (M^{lles} Talon, Brion, Guyot et Grand Maison ainsi que MM. Antheaume, Bossan, Beauvuy et Carlié). La *Feste de Rüel*, qui fut composée en 1685, requiert sept voix solistes, un chœur à quatre parties et un orchestre à cinq parties comprenant, outre les cordes, des flûtes allemandes et douces, des petites flûtes, des hautbois et des bassons.

7. Renate Kroll, “La chanson des femmes poètes au XVII^e siècle : M^{me} de La Suze et M^{me} Deshoulières - une contribution féminine à la poésie chantée”, *La chanson française et son histoire*, éd. Dietmar Rieger, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 28.

8. Cf. Renate Kroll, *op. cit.*, p. 29.

talents furent reconnus par ses pairs puisqu'en 1690 l'Académie Française décida de la lecture de son *Épître à Monseigneur le duc de Bourgogne, Sur la Prise de Mons* (séance du 25 août). Elle fut, en outre, membre de l'*Academia dei Ricovrati* de Padoue et de l'Académie d'Arles (1689)⁹.

L'idylle de M^{me} Deshoulières fut publiée à deux reprises en 1686, une première fois sous la forme d'un opuscule de quatre pages¹⁰, et une seconde fois dans le *Mercur Galant*¹¹, avant d'être intégrée à la première édition de ses *Poésies* (1688)¹². Lorsque le *Mercur Galant* publie cette idylle, le rédacteur prend soin de préciser que "Les Vers que vous allez lire ne sont pas nouveaux [...]. Ils ont été faits sur le rétablissement de la Santé du Roy, après le mal dont Sa Majesté a été guérie avant les accès qu'Elle a eus de Fièvre quarte.¹³". Puisque le poème fut publié en septembre 1686, avant donc la fameuse opération de la fistule du monarque (novembre de la même année), nous pouvons affirmer qu'il fut écrit pour une autre occasion que la musique de Charpentier, à condition que la datation du petit opéra évoquée plus haut soit exacte. Si, comme il est probable, l'opuscule vit le jour peu de temps après la rédaction de l'idylle, il est alors possible qu'elle ait été composée en 1686, après les premières incisions qui semblèrent soulager momentanément Louis XIV, mais qui furent rapidement suivies de rechutes (printemps 1686)¹⁴.

Plusieurs hypothèses sont envisageables à propos d'une éventuelle collaboration entre Charpentier et M^{me} Deshoulières. Parmi ses admirateurs, la poétesse comptait notamment Jean Donneau de Visé, le créateur du *Mercur Galant*, qui publia dès le premier volume du célèbre périodique (1672) deux de ses pièces en vers. C'est peut-être dans le cercle des auteurs du *Mercur Galant* qu'il convient de chercher le lien qui unit Charpentier et M^{me} Deshoulières. En effet, entre 1672 et la mort de cette dernière en 1694, Donneau de Visé édita plusieurs

pièces des deux auteurs¹⁵, certaines dans le même volume¹⁶. Il est donc possible, bien qu'aucune preuve ne vienne corroborer cette hypothèse, que M^{me} Deshoulières et Charpentier se soient rencontrés grâce à Donneau de Visé, ce qui expliquerait leur collaboration d'un jour¹⁷. Plus simplement, on peut imaginer que Charpentier lisait régulièrement le périodique dans lequel il était publié et décida de réutiliser le poème de l'*Idylle sur le retour de la santé du Roy* pour célébrer un autre rétablissement de Louis XIV, celui qui suivit son opération de la fistule. Qu'il y ait eu collaboration directe ou non entre les deux auteurs, on remarquera néanmoins que la poétesse avait l'habitude d'écrire des pièces destinées à être chantées : elle composa entre quarante et cinquante petits poèmes (airs, chansons, sarabandes, madrigaux, rondeaux...) bâtis sur le modèle d'airs ou de chansons déjà connus. En outre, la réédition de ses *Ceuvres* de 1747 comporte le livret d'un dialogue "Composé pour être chanté devant le ROI/ au mois de Janvier 1689¹⁹". L'idylle mise en musique par Charpentier ne fait donc pas figure d'exception.

La mise en musique par Charpentier du poème de M^{me} Deshoulières s'accompagne de remaniements. Viennent en premier lieu des modifications de détail. Ainsi, le vers 6 ("Louïs n'est plus en proye à de vives douleurs") devient, dans la version de

15. Cette liste a été établie à partir du dépouillement du *Mercur Galant* réalisé par Monique Vincent : "Mercur Galant", "Extraordinaire", "Affaires du temps". *Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés. 1672-1710*, Paris, H. Champion, 1998, 1056 p. (*Champion-varia* ; 20). Dix airs de Charpentier ont été publiés dans le périodique entre 1672 et 1694 (1678.01, p. 230-231, 1678.02, p. 17-19, 1680.03 (I), p. 287-288, 1680.06, p. 209-210, 1680.10, p. 189-190, p. 333-335, 1681.01, p. 246-248, 1681.02, p. 249-251, 1681.03, p. 306-307, 1689.10, p. 297-298) tandis que quatre airs sur des paroles de M^{me} Deshoulières le furent (1678.01, p. 226-229, 1678.02, p. 163-165, 1678.03, p. 26-27, 1688.11, p. 136-138). A cette liste s'ajoute la publication de poésies de M^{me} Deshoulières, trop nombreuses pour qu'elles puissent être toutes citées ici. On notera simplement que les années 1684-1689 sont celles qui en virent le plus grand nombre.

16. Janvier et février 1678 ainsi qu'octobre 1689 (publication du *Songe d'Iris* de la poétesse).

17. A ce propos, il convient de signaler que M^{me} Deshoulières et Sébastien de Brossard, également collaborateur du *Mercur Galant*, se connaissaient. Brossard, qui mit en musique quatre pièces de la poétesse (SdB.75, 81, 175, 179), était probablement à cette époque déjà en contact avec Charpentier dont certains motets sont conservés, en *unicum*, dans sa collection (H.278, 341, 380-390, 423, 435-439).

18. Cf. Renate Kroll, *op. cit.*, p. 34.

19. *Ceuvres de Madame et de Mademoiselle Deshoulières. Nouvelle édition. Augmentée de leur Eloge Historique & de plusieurs Pièces, qui n'avoient pas encore été imprimées. Tome premier*, Paris, David l'aîné, 1747, p. 281-294.

9. Sa célébrité perdurera jusqu'à nos jours, puisque Jean-Louis Murat et Isabelle Huppert viennent de faire paraître un disque, intégralement consacré à la poétesse (*Madame Deshoulières*, Virgin France, Labels).

10. *Idylle de Madame Deshoulières Sur le retour de la santé du Roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1686.

11. "Idylle de Madame Des Houlières Sur le retour de la santé du Roy", *Mercur Galant*, septembre 1686, t. I, p. 41-46.

12. *Poésies de madame Deshoulières, op. cit.*, p. 131-135. Voir le facsimilé ci-après. Ces trois éditions ne présentent aucune différence, à l'exception de variantes de détail concernant l'orthographe et la ponctuation.

13. *Mercur Galant*, septembre 1686, t. I, p. 39-40.

14. Cf. François Bluche, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, p. 694-695.

Charpentier "Louis *s'est affranchy de ses vives douleurs*²⁰". De même, les vers 28-29 ("Mais pourquoy dans des jours destinez à la joye/ Rappeller des jours douloureux ?") deviennent dans l'idylle en musique "Mais pourquoy *rappeller des jours si douloureux/ Aux moments que le ciel remplit notre esperance ?*²¹". Une autre modification de détail affecte le vers 39 où le mot "sage" apparaît bien dans le manuscrit de Charpentier, mais surmonté du mot "juste".

Mais les remaniements les plus importants concernent, en premier lieu, les coupures pratiquées dans le texte. Le poème de M^{me} Deshoulières se présente comme une succession de soixante-deux vers mêlés (alexandrins, décasyllabes et octosyllabes), sans structure strophique fixe. La version musicale n'en comprend plus que quarante-cinq ; les vers 22-27 et les dix derniers vers (52-62) ont été supprimés, soit la 5^e et la 8^e strophes. Les vers 22-27 font partie d'une section où les protagonistes rendent hommage au monarque et se réjouissent de sa guérison ; leur suppression ne retranche rien au discours. En revanche, l'omission des dix derniers vers a une profonde influence sur la nature même de cette idylle. Dans sa volonté de transformer ce poème en dialogue chanté, Charpentier ne pouvait conserver ce passage en l'état puisqu'il comprend la seule apparition du pronom personnel de la première personne du singulier "je", signe unique de la présence auctoriale dans l'œuvre. Le musicien a sans doute préféré supprimer la difficulté plutôt que de se livrer à une réécriture plus ou moins réussie de ce passage. Il le remplace par la reprise des vers 32-38 ("Que dans nos murs") qui expriment la liesse générale, par laquelle son petit opéra s'achève. En second lieu, Charpentier renforce la potentialité dialogique du poème de M^{me} Deshoulières : bien qu'aucun nom de personnage n'apparaisse dans la partition, le compositeur prend soin d'indiquer systématiquement le nom des interprètes, ce qui permet, à l'audition, de distinguer un véritable dialogue. En attribuant savamment ses répliques, tantôt, comme le suggère le ton, à une déesse (strophes 1 et 7), tantôt à des bergers et des bergères (strophes 2-6), il insuffle à l'ensemble une extraordinaire énergie, due notamment à l'entrecroisement des différentes voix. Par la mise en musique et l'ajout de danses de "bergers et de bergères", qui inscrivent clairement l'idylle dans un univers pastoral, mais aussi par l'introduction d'une forme

dialoguée, Charpentier se livre à une théâtralisation du poème initial de M^{me} Deshoulières, dont il respecte cependant la structure, les strophes distinguées dans la mise en page correspondant à autant de sections musicales.

Les variantes relevées entre l'idylle de M^{me} Deshoulières et sa mise en musique par Charpentier entraînent quelques remarques. Dans l'hypothèse où le musicien et la poétesse auraient travaillé ensemble à cette œuvre, bien que rien ne permette d'affirmer que M^{me} Deshoulières ait eu connaissance de la mise en musique, la version transmise par Charpentier correspondrait à un second état de la pièce, que la poétesse n'aurait pas conservé lors de l'édition de ses œuvres. Si cette idylle a bien été, comme le pense Patricia M. Ranum, interprétée devant le roi, il est permis de se demander pourquoi la poétesse a choisi de conserver la première version de son idylle, dont le roi n'a peut-être pas eu connaissance. Il convient alors plutôt d'envisager l'hypothèse selon laquelle Charpentier aurait eu ce poème en main (par l'intermédiaire ou non de son auteur) et aurait décidé, de sa propre initiative ou à la demande de M^{lle} de Guise, de le mettre en musique, en pratiquant les aménagements qu'il jugeait nécessaires. Il ne s'agirait donc pas là d'une pièce représentée en grande pompe en présence de Louis XIV, mais d'une pièce destinée aux divertissements de la princesse (accompagnée ou non d'invités de marque) et interprétée, comme l'indique le nom des interprètes figurant sur la partition, par les musiciens à son service. Le fait que cette idylle, de toute évidence conçue pour être déclamée, ait été mise en musique ultérieurement montre bien, si besoin en était, que de nombreuses recherches sont à poursuivre dans les recueils de poésies des XVII^e et XVIII^e siècles, afin d'identifier les poètes, restés bien souvent anonymes dans les partitions.

Nathalie Berton

20. Les variantes apparaissent en italiques. Cf. *Mélanges, op. cit.*, f. 7^v.

21. Cf. *Mélanges, op. cit.*, f. 10.

POÉSIES
DE MADAME
DESHOULIERES.



Rose
A PARIS,

Chez la Veuve de SEBASTIEN MARRÉ-CRAMOISY,
Imprimeur du Roy, rue Saint Jacques,
aux Cicognes.

M. DC. LXXXVIII.
Avec Privilège de Sa Majesté.

131

De ténèbres pour luy tout est environné ;
La lumière qui vient du sçavoir le plus rare
N'est qu'un fatal éclair, qu'un ardent qui l'égere,
Bien plus que l'ignorance elle est à redouter.

Longues erreurs qu'elle a fait naistre
Vous ne prouvez que trop que chercher à connoître
N'est souvent qu'apprendre à douter.



I D T L E
sur le retour de la santé du Roy.

PEUPLES, qui gémissiez au pied de nos Autels,
Qui par des vœux ardents, des soupirs & des larmes,
Demandez la santé du plus grand des Mortels,
En plaisirs changez vos alarmes :
Couronnez vos testes de fleurs,
L'oùïs n'est plus en proye à de vives douleurs.
D'une santé parfaite il gouste tous les charmes.
R ij

132

Dés ses plus jeunes ans à vaincre accoutumé,
Il a dompté les maux qui luy faisoient la guerre :
Ils n'ont servi qu'à montrer à la Terre
Combien L'oùïs est grand, combien il est aimé.

Tandis que devorez par des craintes mortelles
Nous cherchions en tremblant d'agréables nouvelles ;
Tandis qu'il nous côutoit tant de pleurs, tant de cris :
Luy, dont rien ne sçauroit ébranler le courage,
Regardoit ses douleurs avec un fier mépris ;
Elles ne paroissoient que sur nostre visage.

Au milieu des plaisirs qu'enfante un doux repos,
Eût-il jamais l'esprit plus libre ?
Vous le sçavez Tamise, Elbe, Rhim, Tage, Tibre ;
Vous le sçavez aussi, Mers, dont il joint les flots !

Ces soins qu'on voit toujourns renaistre,
Et dont, hors le Heros que nous avons pour Maître.

133

Nul Roy n'a porté seul le penible fardeau,
Les a-t-on veû cesser dans ses douleurs cruelles,
Quoy-qu'en des mains sages, fidelles,
Il eust pu confier le timon du vaisseau ?

Mais pourquoy dans des jours destinez à la joye
Rappeller des jours douloureux ?
Jouïssons du bonheur que le Ciel nous envoie,
L'oùïs ne souffre plus, nous sommes trop heureux,
Que dans nos murs le travail cesse,
Que le vin coule, qu'on s'empresse
D'allumer d'innombrables feux ;
Qu'on lance dans les airs de si vives étoiles,
Que leur éclat fasse pâler
Celles de qui pour s'embellir
La nuit seme ses sombres voiles.

Et vous qui par un sage choix
Préferez vos rustiques toits
A ces lambris dorez, sous qui la temperance,
R iij

134

La tranquillité, l'innocence,
 Logent rarement avec nous :
 Bergers, pour qui la vie a si peu de dégoûts ;
 Bergers, plus heureux qu'on ne pense,
 Quittez le foin de vos troupeaux,
 De guirlandes parez vos têtes,
 Foulez l'herbe naissante au son des chalumeaux.
 Que des jeux innocens, que d'agréables festes
 Ramenant les plaisirs que vous aviez bannis :
 Loûis ne souffre plus, nos malheurs sont finis.

Les Bergeres jeunes & belles,
 Qui font regner l'amour, & qui regnent par luy,
 Sont seules à plaindre aujourd'huy.
 Je fremis des malheurs que je prévooy pour elles :
 Ils sont plus grands cent & cent fois,
 Que si dans le plus sombre bois,
 Sans chiens, leurs moutons alloient paistre.
 Que sur leurs foibles cœurs elles veillent toûjours,
 S'il est vray que la joye est mere des Amours :

135

La fanté de Loûis en va plus faire naître
 Que le doux retour des beaux jours.



O D E

HELAS, Seigneur, quel est l'effet
 Des remedes cruels où je me suis livrée !
 Ont-ils de mes tourmens accourci la durée ?
 Non, ton juste courroux n'estoit pas satisfait.
 Tant que tu voudras prendre une pleine vengeance
 De mon ingratitude & de mon indolence,
 A quoy me servira tout le secours humain ?
 Ah ! Seigneur fais-moy grace, & que d'heureuses larmes
 Puissent faire tomber les armes
 Que mes égaremens t'ont mises à la main.



Seigneur, ne m'abandonne pas,
 Daigne te souvenir que je suis ton ouvrage,
 Et que pour me sauver d'un affeûré naufrage

Poësies de madame Deshoulières, Paris, Veuve Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688, F-Pn/ Ye 8157

A mute question : Charpentier and the *sourdines*

Just as in his approach to composition “la seule diversité en fait toute la perfection”, so too in Charpentier’s notational habits¹. Part and parcel of this composer’s adventurous approach is his use of often rather idiosyncratic performance indications. These range from details about the number of performers on a given line to annotations connected with dynamics and articulation. One of his most interesting markings is “sourdines”². This term (or a derivative) occurs in 27 of his autograph scores³. It is also found in the non-autograph scores of the operas *David et Jonathas* and *Médée*⁴. At first sight there would seem little to discuss : mutes are, after all, mutes. However, while Charpentier did undoubtedly use the term “sourdines” to indicate the physical muting of instruments on some occasions, in others he may have had an alternative interpretation in mind, as the present article will demonstrate.

The mute, first described by Mersenne⁵, but mentioned before him by Monteverdi⁶, is specified in Lully’s ballet *Le triomphe de l’Amour* (1681) and his tragédie *Armide* (1686). Both works were performed at the Académie Royale de Musique ;

though premiered at the court at Saint-Germain-en-Laye, the former was subsequently moved to the Paris Opéra. In the full score of this work, overseen by the composer and published by Christophe Ballard in 1681, we find the following annotation : “Tous les Instruments doivent avoir des sourdines & joüer doucement, particulièrement quand les voix chantent, & ne point oster les sourdines que l’on ne l’ait marqué⁷”. This information occurs at the “Prelude pour la Nuit”, which comes at the beginning of a long sequence of “nocturnal” airs and ensembles for various singers. Later, during a continuo Prelude which precedes the “Entrée des Songes”, we find the instruction : “Il faut oster les Sourdines⁸”. In this score, the phrases “avoir des sourdines” and “oster les Sourdines” seem incontrovertible evidence that “sourdines” indicates actual mutes. We can be fairly certain that mutes were used in *Armide* too. Here, the prelude which opens Act II, scene 3 (a *sommeil*), is marked “il faut joüer cecy avec des sourdines⁹”. Players are also instructed to use mutes on three occasions in the following scene¹⁰.

That mutes were in use in Lully’s day is confirmed by Cahusac’s sardonic remark in the following century : “It is well known that in Lully’s lifetime the violinists needed to resort to mutes in order to play softly enough in certain passages¹¹”. Yet the careful and detailed wording of the annotation in *Le triomphe de l’Amour* may be taken to imply that they were not routinely used in France at that date. And certainly, by Rameau’s time they were regarded as obsolete¹². Neither, it

1. *Règles de composition de M^r Charpentier*, F-Pn Ms. nouv. acq. fr. 6355, f. 1-15, f. 13 ; transcribed in Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, 1988, p. 456.
2. As will emerge, Charpentier uses a number of variant spellings. However, “sourdines” is used throughout this article when referring to the term in general.
3. A complete list of these instances may be found in Shirley Thompson, *The Autograph Manuscripts of Marc-Antoine Charpentier : Clues to Performance*, 4 vols (doctoral thesis, University of Hull, 1997), ii, p. 472. On some occasions where a work contains more than one “sourdines” passage, the instance in question is identified in the present article by its precise location in the *Meslanges*.
4. The sole surviving source of the sacred opera *David et Jonathas* is an incomplete score made by Philidor l’aîné in 1690, F-Pc Rés. F. 924 ; the tragédie en musique *Médée* was published in Paris by Christophe Ballard in 1694.
5. Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636, Livre Cinquiesme des Instrumens à vent, p. 259 (trumpet mute) ; Livre Quatriesme des Instrumens à cordes, p. 189 (violin mute).
6. Claudio Monteverdi indicated that the trumpet should be muted in the opening toccata of *Orfeo* (1607) when it was performed a tone higher, since the mute raised the pitch of the instrument by a tone. Cited in Janet K. Page, “To soften the sound of the hoboy” : The muted oboe in the eighteenth and early nineteenth centuries”, *Early Music*, 21, 1993, p. 66, 78.

7. Jean-Baptiste Lully, *Le triomphe de l’Amour*, Paris, 1681, p. 86. Both Jürgen Eppelsheim (*Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961, p. 64 and Jérôme de La Gorce (ed., *Lully, un âge d’or de l’opéra français*, Exhibition Catalogue, Paris, 1991, p. 38-9) draw attention to this annotation, the latter in relation to a surviving *haute-contre de violon* part.
8. Lully, *Le triomphe de l’Amour*, p. 114.
9. Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, 1686, p. 80. The appearance of “sourdines” in *Armide* is noted in Lois Ann Rosow, *Lully’s Armide at the Paris Opéra : A Performance History : 1686-1766*, 2 vols (doctoral dissertation, Brandeis University, 1981), i, p. 289.
10. Lully, *Armide*, p. 89 (Prelude), 91 (Premier Air), 93 (Second Air).
11. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Denis Diderot, Paris, 1751-2, “Exécution”. Attention is drawn to this passage in Graham Sadler, “Rameau and the Orchestra”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 1981-2, p. 54.
12. *Ibidem*.

appears, were they used extensively elsewhere in the seventeenth century ; Schmelzer specifies “con sordini” in his dramatic work *Le memorie dolorose* of 1678, and Purcell calls for them in one passage of *The Fairy Queen* (1692), but otherwise I know of no further seventeenth-century instances¹³.

Scholars agree that all but two of Charpentier's works which contain the indication date from the mid-1680s onwards, and thus after Lully's *Le triomphe de l'Amour*. While the chronologies of Hitchcock, Cessac and Ranum suggest that the remaining two (the *Te Deum à 8 voix avec fl[ûtes] et violons*, H.145, and *Psalmus David vigesimus primus post centesimum*, H.161) were composed in the early 1670s, Jane Lowe has proposed that the surviving autographs of these works were prepared much later - after 1685¹⁴. While there is no reason to question the date of composition agreed by the former three scholars, Lowe's hypothesis that Charpentier sometimes recopied folios and even whole *cahiers* of the *Meslanges* some time after composition is entirely convincing ; furthermore, numerous pieces of evidence support the notion that, in the process of recopying, the composer adapted his scores to reflect his current notational and performance practices¹⁵. It is certainly conceivable that, having begun using the indication “sourdines” quite late in life, Charpentier added it retrospectively to two early works in the course of preparing new scores, presumably for new, updated performances.

Nearly all the works in which we find the term “sourdines” can be associated in some way with the Jesuits, one of Charpentier's main patrons. The composer received commissions from this organization from the early 1680s, and by the end of the decade was employed as musical director at the principal Jesuit church in Paris, St Louis, and at the Jesuit Collège Louis-le-Grand. In many cases the scores in question are written on paper bearing a watermark which Ranum links with the Jesuits¹⁶,

and in some instances they contain the names of singers associated with the church of St Louis¹⁷. The sacred opera *David et Jonathas* was performed at Louis-le-Grand on 25 February 1688, interspersed between the five acts of the spoken tragedy, *Saül*. Yet there are a handful of instances where the term appears in works which can definitely be linked with certain of Charpentier's other employers. The chamber opera *La descente d'Orphée aux enfers* (H.488) was written for the musical establishment of Mademoiselle de Guise. The dramatic motet *Judicium Salomonis* (H.422) was performed in November 1702 as part of the *Messe Rouge*, celebrated annually to mark the opening of the French *Parlement* ; annotations in Charpentier's score identify singers from the Sainte-Chapelle where he was currently *maître de musique*. His opera *Médée* was written for the Académie Royale de Musique where, as we have seen, mutes were already in use.

There is nothing surprising about the contexts in which Charpentier tends to employ the term. Like Lully (and for that matter, Purcell), he sometimes uses it to evoke “night music”. In the dramatic motets *In nativitatem D[omi]ni canticum* (H.416) and *Dialogus inter angelos et pastores Judææ in nativitatem Domini* (H.420) it appears in instrumental passages labelled “Nuit”. And though not labelled as such, the instrumental passage involving “sourdines” which opens the second half of *Judicium Salomonis* (H.422) also belongs to this genre. In the *P[remi]ère leçon de ténèbres du Mercredi s[ain]t pour une basse* (H.120) it is marked in instrumental parts accompanying the following text : “She weepeth sore in the night...”. Charpentier does, however, use the term in a wider range of contexts, often where the drama or emotions are highly charged. For example, in *Médée* it appears in connection with the main character's dramatic spell-

paper-types which, by the physical design of their watermarks, may be linked with three of Charpentier's employers : the Jesuits, the Dauphin and the Sainte-Chapelle. Thus when one of these paper-types appears, a connection with the relevant patron may be suggested or confirmed.

13. Both these examples are cited in David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, 1965 ; paperback repr. Oxford, 1990, p. 205, n. 19.

14. Hitchcock, *Catalogue raisonné*, p. 23-36 ; Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 463-525 ; C. Jane Lowe, *The Psalm Settings of Marc-Antoine Charpentier*, 3 vols (doctoral thesis, Cambridge University, 1991), i, p. 2-17 ; Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, 1994, especially p. 30-3.

15. Thompson, *The Autograph Manuscripts*, i, p. 23-35.

16. Ranum, *Vers une chronologie*, p. 22. The author identifies three

17. Certainly, contemporary reports refer to famous musicians singing at St Louis ; it was particularly renowned for the appearance of singers from the Paris Opéra. According to Lecerf de la Viéville, “cette Eglise est si bien l'Eglise de l'Opéra, que ceux qui ne vont point à l'un, s'en consolent en allant à Vêpres en l'autre” ; Jean-Laurent Lecerf de la Viéville, sieur de Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3 vols, Brussels, 1704-6, repr. as vols ii-iv of Pierre Bourdelot and Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets*, 2nd ed., 4 vols, Amsterdam, 1725 ; repr. Graz, 1966, iv, p. 163.

making (3, v-vii), her vow to kill her children (5, i) and the death of Creuse (5, vi), as well as the poignant airs "Que me peut demander la gloire" (1, iii) and "Quel prix de mon amour ?" (3, iii). In *David et Jonathas* it occurs in the Prologue where the ghost of Samuel is summoned, in Act 1, iii where David begs God to spare his son's life, and in the emotion-laden monologues sung by Saül and Jonathas in 3, ii and 4, iii respectively.

On four occasions the direction appears alongside another device which the composer employs to enhance dramatic effect - the slurred tremolo : slurred repeated notes (crotchets or quavers) to be played in one bow¹⁸. Two of these instances occur where there is a reference in the text to an earth tremor (*David et Jonathas*, Prologue, i ; *Second répons après la seconde leçon du p[remie]r noct[urne] du Jeudi saint*, H.128) ; a third is found in the Prologue of *Médée* where the main character threatens her actions if her husband is unfaithful ; the fourth instance accompanies the reference to gnashing teeth in *Psalmus undecimus Davidis post centesimum [:] Beatus vir qui timet Dominum 4 vocib[us] cum symph[onia]* (H.208).

Most often Charpentier simply writes the word "sourduines", and occasionally "sourdu" and "sourduine" ; the fact that these variants are sometimes used simultaneously suggests that they were interchangeable¹⁹. Fuller labelling on a number of other occasions in the autographs supports the supposition that Charpentier's use of "sourduines" was the same as Lully's. In three autograph scores (*P[remie]re leçon de ténèbres du Mercredi*, H.120 ; *Psalmus David*, H.161 ; *Dixit D[omi]nus [:] Psalm[us] David 109^{us}*, H.202) and one passage in the non-autograph score of *David et Jonathas*²⁰ we find "avec sourduines". On a further occasion - in *Troisième leçon de ténèbres du Jeudi saint* (H.136) - Charpentier specifies "sourduines aux vi[ol]ons..."²¹. Such terminology would seem to confirm the use of actual mutes.

Further evidence is provided by the scoring of "sourduines" passages in Charpentier's works : the indication is often accompanied by instructions for non-string instruments to stop playing²². And, as we might expect, in numerous instances the instruction is placed where string players would have sufficient opportunity to put mutes into place²³. Furthermore, the indication "fort", which Charpentier uses to cancel "sourduines", is usually accompanied by indications for wind instruments to join in²⁴, and is placed where players would have had time to remove mutes²⁵. In short, there are numerous passages in Charpentier's music where there is no reason to question the assumption that "sourduines" indicates the use of physical mutes.

*

22. See, for instance, *In honorem Sancti Ludovici regis Galliae canticum* (H.365), where Charpentier indicates that the "sourduines" passage should be performed "sans fl ny hautbois" and "sans bassons". See also H.66, H.78, H.120, H.122, H.128, H.129, H.131, H.145, H.161, H.355, H.365a, H.416 and H.422.

23. In two cases, for instance, it occurs at the start of a piece : *Second répons après la seconde leçon du second nocturne du Jeudi s[ain]t* (H.129) and *Troisième répons après la 3^e leçon du s[econ]d noct[urne] du Vendredi s[ain]t* (H.131). In the Masses H.6 and H.9 it occurs at the beginning of the Gloria, and in the dramatic motets H.420 and H.422 at the opening of the "Seconde Partie". In *In nativitate* (H.416) "sourduines" first appears at the start of a section following the indication "Passez a la suite apres un peu de silence". Since the strings were playing in the previous section, this short break gives them the opportunity to put on mutes. Further examples of this can be found in H.355a (X, 68^v) and H.136 (see note 27). In other cases, such as in *Beatus vir* H.208 (X, 55^v), there is no such annotation, though a brief pause before the strings begin the new section is conceivable ; see also H.120 (XXIII, 1), H.122, H.355 (IX, 47^v). Indeed, in the latter instance, a verbal instruction at the equivalent point in the variant work H.355a (X, 68^v) actually indicates a pause. On a few occasions when "sourduines" is marked in the course of a section where the music is continuous, instruments other than the continuo rest in the immediately preceding passage, as in two instances in the hymn H.66. Other examples occur in H.78, H.128 (X, 14), H.202, H.208 (X, 60^v), H.372.

24. This is the case in *In honorem Sancti Ludovici* (H.365) ; other examples are found in H.6, H.10, H.78, H.128, H.355, H.365a, H.416, H.422. In H.208 (X, 61) and H.66, the appearance of "tous" beside "fort" implies the reinstatement of these instruments.

25. "Fort" may appear, for instance, at the beginning of a new section, perhaps preceded by a verbal instruction for a silent pause, as in *Troisième leçon de ténèbres du Jeudi saint* (H.136) ("faites icy un grand silence"), or by a rest written in all the parts, as in the "Suite de la Nuit" passage in *In nativitate* (H.416). Other such examples can be found in H.6, H.9, H.355 (IX, 49^v), H.365a and H.420. In H.66 (XXIII, 12^v) and H.355a (X, 70^v) "fort" occurs where a break is not indicated, but possible. In a few cases where it is placed in the course of a section, it follows a few bars' rest in all parts except the continuo ; this is the case at "jucundus homo" in *Beatus vir* (H.208), and can also be seen in H.128, H.161, H.355 (IX, 48) and H.355a (X, 68^v).

18. See Stewart Carter, "The string tremolo in the seventeenth century", *Early Music*, 19, 1991, p. 42-59. For a discussion of the slurred tremolo in Charpentier's music, see Thompson, *The Autograph Manuscripts*, ii, p. 487-507. This reaches different conclusions from those of Lionel Sawkins in "Trembleurs and Cold People : How Should They Shiver?" in *Performing the Music of Henry Purcell*, ed. Michael Burden, Oxford, 1996, p. 243-64.

19. See, for instance, the simultaneous use of "sourduines", "sourduine" and "sourdu" in the eighth bar of "Or nous dites Marie", one of the instrumental *noëls* in the set H.534.

20. F Pc Rés. F. 924, p. 14.

21. The remainder of this instruction is discussed below.

Yet other evidence suggests that an alternative interpretation of the term might have been intended in at least some instances. In fact, a number of commentators have already alluded to this possibility. That Hitchcock is aware of this is suggested when he comments that one particular instance of the term “[...] indeed means “mutes” and not just “softly” (as it can be interpreted elsewhere)²⁶”. More recently, Jane Lowe has suggested the same dual meaning : “The precise meaning of these terms is unclear. They may simply indicate a quieter volume or may call for the players to use mutes²⁷”. The nature of the evidence has never been fully discussed, however.

The first suspicion that something other than “apply mutes” was intended on occasion is raised by the number of instances where “sourdines” occurs, yet where there does not seem to be sufficient time to apply them. Furthermore, instances of “fort” appear where there is no time to remove them. Jean Duron has already drawn attention to four examples of this, three of them from *David et Jonathas* and *Médée*²⁸. However, there are a considerable number of other instances in the *Meslanges* where “sourdines” and/or “fort” occur in a continuous line, or where there is only a very short rest with no possibility of a pause. Ex.1 from the *Messe des morts à 4 voix et symphonie* (H.10), is a particularly good example ; here there is no break either before “sourdines” or “fort”. Other works in which one or both terms occur where there is little or no break in the music are as follows : *Magnificat* (H.78), *Second répons après la seconde leçon du p[remie]r noct[urne] du Jeudi saint* (H.128), *Beatus vir* (H.208),

Confitebor (H.225), *In honorem Sancti Xaverij* (H.355), *Canticum de Sto Xaverio* (H.355a), *In honorem Sancti Ludovici* (H.365), *Pour la seconde fois* (H.372), *Noëls sur les instruments* (H.534). In all these instances we can only conclude that players either staggered the process of putting on and/or taking off mutes, or (more plausibly) that “sourdines” has some alternative meaning.

In two passages in the autographs - both in psalm settings - the nature of Charpentier's annotations fuels this suspicion. In H.161 (*Psalmus David vicesimus primus post centesimum* “Laetatus sum”) “sourdines” and “tous avec sourdines” are followed by “plus sourd” in all the instrumental parts at a new passage of text (Ex.2). And at the text “Exortum est in tenebris” in H.208 (*Psalmus undecimus Davidis post centesimum [:] Beatus vir*), the marking “sourdines” in the string parts is followed by “tres sourd” above the stave when a solo bass joins the ensemble (Ex.3). “Plus sourd” and “tres sourd” clearly make no sense if “sourd” is taken to indicate proper mutes. Instead we are forced to consider that Charpentier uses such terminology to indicate dynamic level. Furthermore, the fact that “plus sourd” in H.161 follows the phrase “avec sourdines” suggests that we may not even be able to take the latter terminology to mean “with mutes” after all. This conclusion gains credibility in the light of the following wider examination of Charpentier's dynamic markings.

*

26.Hitchcock, *Catalogue raisonné*, p. 159.

27.SLowe, *The Psalm Settings*, i, 105.

28.Jean Duron, “L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier”, *Revue de Musicologie*, 72, 1986, p. 33-4). Duron cites two from *Médée* (1, i ; 1, iii) and one from *David et Jonathas* (3, ii). Additional places in the former where there is no break in the music to allow the putting-on or removal of mutes occur as follows : 3, v-vi ; 4, v ; 5, i. There are two further occasions in *David et Jonathas* (Prologue, i and iii) where time is very short. The single example Duron gives from the autographs is unfortunately misleading. He describes how the instruction for “sourdines” in H.136 is preceded by the directive “Suivez a laize” (i.e. “à l'aise”). He writes that “le temps manque, d'autant plus que Charpentier désire un enchaînement sans interruption : suivez a l'aise”. This is puzzling, since it would seem that “à l'aise” already had its modern meaning ; if we accept the definition in Antoine Furetière's *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences et des arts*, 3 vols in 1, Rotterdam, 1690, Charpentier intended his players to start the next section “sans estre pressé”, allowing them plenty of time to apply mutes.

Sans Pules

Flute

auct ff

fort

primaria absoluiti et latrone exaudisti mihi quoque peccata mea non sunt digna sed tu
 us qui maria absoluiti et latrone exaudisti mihi quoque peccata mea non sunt digna sed tu
 us qui maria absoluiti et latrone exaudisti mihi quoque peccata mea non sunt digna sed tu

Ex.1

Mélanges, XXVI, f. 13-14

tous avec Sourdines sans flûtes

Sourdines

off. Organ

tendit nomini domini in Beate Marie de Basse lute M. Dum

quia illic se demit sedes in qua dicit o sedes

tous avec Sourdines sans baton

Lute

plus Sourd

plus Sourd

plus Sourd

off. Organ

rogate rogate que ad pacem sunt in omni

super domum domini rogate rogate que ad pacem sunt in omni

plus Sourd

Ex.2
Mélanges, XV, f. 59

Sourdines
tous sans flûtes
Sourdines
Sourdines
manet in saeculum sae - cu - li
net in saecula in saeculum sae cu li
manet in saeculum in saecula sae cu li
manet in saeculum sae - cu - li
Sourdines
tous sans basson

tous Sourd
cautum est in te - nebris
cautum est in te nebris hu - manu

Ex.3
Mélanges, X, f. 55^v-56

Charpentier's use of dynamics tends to follow contemporary practice : they seldom appear at the start of a section, but rather occur later on to indicate either a departure from or return to the prevailing dynamic²⁹. As with many of his contemporaries, and with few exceptions, "fort" in the autographs follows a phrase or section marked at a softer level, there having been no earlier dynamic marking. And in *Médée*, too, it seems likely that Charpentier's practice conformed with the usual convention at the Paris Opéra - that is, the use of "fort" and "doux" respectively in performing parts to distinguish between passages for full and reduced scoring³⁰.

Where Charpentier's practice with regard to dynamics is less conventional is in the range and nature of terms he employs. In addition to "fort", the autographs contain the following "tres fort", "plus fort", "doux", "plus dou", "tres doux", "echo", "a demy voix", "a voix basses", "doucement", "piano", "subrecot".

Predictably, "doux" and "echo" are the most frequently occurring of these markings. Charpentier used both throughout his career ; surprisingly, the latter occurs more often than the former. Both terms were in contemporary use and, according to Brossard, were identical in meaning³¹. In Charpentier's case, though, there is some evidence that he preferred one term to the other in a particular context. For instance, when using rubrics to indicate that a given passage should be repeated at a quieter dynamic level (i.e. one which is not written out in full), Charpentier always uses

"echo" - usually "par echo". In *Canticum pro pace* (H.392), for example, we find the rubric : "et apres avoir fait la derniere notte entiere les viollons jouent par echo la simphonie qui suyt [:] voyes cy dessus³²". And although the use of one term to the exclusion of the other occurs in no other context, "echo" is used more frequently than "doux" to indicate that a written-out repeat should be played quietly, and also where a quiet dynamic level is purely inspired by the text. Meanwhile, "doux" is used slightly more often than "echo" where Charpentier wishes a dynamic contrast for its own sake. But the fact that there are numerous instances where he uses the "other" term in each of these contexts suggests that they were essentially interchangeable³³.

The other terms listed above occur much less frequently. "Tres doux", "plus fort", and "tres fort" each appear just once (in that order) in the "Seconde Partie" of the *Pastorale sur la naissance de n[otre] S[eigneur] J[ésus] C[hrist]* (H.483), where they are used for dramatic effect : to suggest the increasing proximity of a group of characters. "Plus doux" occurs in three works ; in the *Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas [et] Intermèdes nouveaux du Mariage forcé* (H.494) and *Dialogus inter angelos et pastores* (H.420) it follows "doux", while in *Judicium Salomonis* (H.422) it comes after "echo". "Piano" appears in *St François* (H.310), a Latin-texted work written in the early 1670s, not that long after the composer's return from his three-year apprenticeship in Italy with Giacomo Carissimi³⁴. It is used to indicate a quieter near-repeat of a phrase, just as "doux" and "echo" are used elsewhere. "Doucement", also synonymous with "doux" according to Brossard, occurs in *Les plaisirs de Versailles* (H.480)³⁵.

29. The establishment of dynamic markings and their use in the Baroque period are discussed in the following : Robert Donington, "Dynamics" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v, p. 795-6 ; Richard Rastall, *The Notation of Western Music : An Introduction*, second, revised ed., Leeds, 1997, p. 196-8, 203-7 ; [unsigned entry], "Performance Marks" in *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel, Cambridge, Mass., 1986, p. 622-4 ; Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, new rev. ed., London, 1989 ; repr. 1990, p. 482-90.

30. Lois Ann Rosow, "Paris Opéra Orchestration, 1686-1713 : Deciphering the Code in the Orchestral Parts" in *Dance & Music in French Baroque Theatre : Sources and Interpretations*, Institute of Advanced Musical Studies : Study Texts, Number 3, London, 1998. See also Rosow, "Lully's *Armide*", i, p. 281-6. We find a similar use of "doux" and "fort" in the continuo partbooks of Charpentier's *Mass Assumpta est Maria* (F-Pn, Vm¹ 942), where they appear among other annotations indicating to continuo players the scale of the forces being accompanied.

31. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François, les plus usitez dans la Musique*, 2nd ed., Paris, 1705 ; repr., Hilversum, 1965, p. 23, 257.

32. Further examples are found in H.83, H.188, H.481, H.483.

33. For example, in a passage in H.483a "echo" is used at a repeat (not an exact musical repeat) of the word "echos". The next phrase is marked "fort". It too is then repeated (again not exactly), but this time Charpentier uses "doux". Two subsequent phrases marked "fort" are followed by near-repeats marked "doux", one of them a further setting of the word "echos".

34. Curiously, "piano" does not occur in any of the works which have an Italian text and/or Italian tempo markings or other labellings ; indeed, in *Serenata a tre voci e sinfonia* (H.472) - the only such work containing any dynamic marking - we find "echo".

35. See note 31. Its placement suggests that it is used here as a dynamic, not a tempo marking. As Lionel Sawkins rightly points out ("*Doucement* and *légèrement* : tempo in French Baroque music", *Early music*, 21, 1993, p. 368, terms such as *doucement* "were commonly understood as tempo indications at the time".

“Subrecot” appears only in *Le malade imaginaire* (first version, H.495). Here, choral repetitions of the name “Louis” (together with the instrumental accompaniment) are marked in turn “fort” - “echo” - “subrecot”. Charpentier apparently uses the latter to indicate an even quieter repetition of the previous phrase. With some imagination it is possible to see how he arrived at “subrecot” as a dynamic marking from the definition given by Furetière : “Ce qu’on paye au delà du prix ordinaire ou convenu pour un repas³⁶”. In other words, the composer uses the word to indicate an echo beyond (i.e. “au delà”) the first one. Alternatively, he may have simply misconstrued the etymology, taking the word to mean “sur-écho³⁷”. I have found no other incidence of or reference to “subrecot” as a dynamic marking in any other contemporary source ; it appears to be an instance of labelling unique to Charpentier.

“A demy voix” and “a voix basses” are further non-standard quiet dynamic markings employed by Charpentier. Although by Rameau’s day “à demi” may be taken to indicate *mezzo forte*³⁸, there is no doubt that in the seven passages where Charpentier uses it (in H.106, H.108, H.212, H.355, H.355a, H.482 and H.483), the term “a demy voix” indicates a quiet dynamic³⁹. As the phrase suggests, it is always applied to vocal parts. However, that “ademi voix” could have a subtly different meaning from the more common terms “doux” and “echo” is suggested by its use on three occasions where it appears at the start of distinct new sections rather than in the course of them. One possibility is that the former indicates a different “style” of singing during the whole passage in question rather than a temporary change in dynamic - *sotto voce*, perhaps. Indeed, this was one of the definitions of “a demi” given by Rousseau in 1769⁴⁰. This may also be what is intended by “a voix basses”. In both works where it occurs (the Mass H.3 and *répons* H.109) it appears in vocal parts at the beginning of sections.

Thus Charpentier uses a whole range of non-standard terms for dynamics. In view of the problems we have noted in accepting the term “sourdines” at face value, it is surely conceivable that, on occasion,

he used it in string parts to indicate a particular type of soft playing. Indeed, in places where we find “sourdines” but where the use of a physical mute seems impractical, as well as in those instances of “tres sourd” and “plus sourd” described earlier, the intended effect may have been something like that described in another annotation in the printed score of Lully’s *Le triomphe de l’Amour*. Following the *Ouverture* we find a Ritournelle marked “Pour l’Air suivant, qu’il faut joüer doucement sans presque toucher les cordes⁴¹”. That Charpentier may have used the term “sourdines” to indicate such a manner of playing - perhaps “as if muted” rather than “actually muted” - seems entirely plausible given his use elsewhere of non-standard dynamic markings. Its appearance alongside other dynamic markings in four passages - “a demie voix” in the dramatic motets H.355 and H.355a, and “echo” in the Masses H.6 and H.9 - may also support this argument : on occasion, “sourdines” in instrumental parts may simply be the equivalent of such terms in vocal parts.

It remains to consider two other matters of interest which arise from a study of Charpentier’s use of the marking “sourdines”.

Muting of *flûtes* ?

As noted, woodwind do not normally feature in sections marked “sourdines”. In two works, however, instruments described as “flûtes” are clearly intended to share *dessus de violon* lines during “sourdines” passages. It has come to be accepted that in French scores of this period “flûtes” indicates recorders rather than transverse flutes, and in the case of *Troisième leçon de ténèbres du Jeudi saint* (H.136) there is certainly nothing to suggest any different⁴². Here, the two obbligato lines are labelled “fl[ûte] et vi[ol]on”, and the marginal annotation reads “sourdines aux vi[ol]ons seulement” (Ex.4)⁴³. If we assume that in this instance “sourdines” means actual mutes, does the indication that *only* the violins should be muted suggest that it must also have been possible to mute the “flûtes” ?

36. Furetière, *Dictionnaire universel*, “Subrecot”.

37. Cessac, *Charpentier*, p. 70, writes that “subrecot” signifies “sur-écho” or “second écho”.

38. Paul-Marie Masson, *L’opéra de Rameau*, Paris, 1930, p. 509.

39. Charpentier also spells this term “a demie voix” and “a demi voix”.

40. Cited in Thomas Richard Green, *Early Rameau sources : Studies in the origins and dating of the operas and other musical works*, 3 vols (doctoral dissertation, Brandeis University, 1992), i, p. 196-7.

41. Lully, *Le triomphe de l’Amour*, p. 7. This instruction is cited in La Gorce, ed., *Lully, un âge d’or de l’opéra français*, p. 39 (again in connection with a manuscript *haute-contre de violon* part).

42. There are, however, a small number of instances elsewhere in Charpentier’s manuscripts where the range of the lines labelled “flute” suggest that an instrument other than the standard treble recorder was sometimes intended. See Thompson, *The Autograph Manuscripts*, i, p. 116-19.

43. An examination of the original manuscript confirms that Charpentier wrote the annotation in two separate stages, first “sourdines aux vi[ol]ons seulement”, then “durant tout ce couplet”.

sourdines
aux violons
decemment
devant
tout ce
compact

ff ch'vion

ff ch'vion

in tene bris - ff collo ca-wit me

in tene bris - ff collo ca-wi quasi mor-tu' or

in tene bris - ff collo ca-wit me quasi mor-tu'

Ex.4
Mélanges, XXIII, f. 47^v

The *Dialogus inter angelos et pastores* (H.420) perhaps provides a clue. In the passage titled "Nuit", Charpentier marks his score "sourdines" at the outset (Ex.5); he repeats the labelling "tous sourdines" later on where the violins re-enter after a few bars for "flûtes" and continuo alone. At the start of the section he describes the "flûtes" as "flutes adoucies", a term which does not appear anywhere else in the autographs. It has been suggested that this is a simple variant of "flutes douces" (in other words, "recorders")⁴⁴. Yet it seems unlikely that the composer would have gone to the trouble of inventing "new" terminology for such a mundane purpose, especially half-way through a piece. "Adoucies" could, of course, be yet another non-standard dynamic marking⁴⁵. But given the nature of the instrument - whether some kind of recorder or even transverse flute - the dynamic range is clearly limited⁴⁶. Again, if we assume that "sourdines" on this occasion indicates muted strings, is it possible that Charpentier had muted "flûtes" in mind? Although it was possible to mute

hautbois - at least from the following century onwards⁴⁷ - I have found no evidence that this was ever the case with either recorders or transverse flutes⁴⁸. Nevertheless, we cannot entirely dismiss the possibility that Charpentier was once again experimenting (though, if so, the nature of the muting process remains to be established).

Muting of viols ?

In *La descente d'Orphée aux enfers* (H.488) the marking "avec sourdines" is placed at the start of a passage scored for three bass viols and harpsichord (Ex.6)⁴⁹. Despite its positioning above the system rather than against each individual line, the direction surely applies to all three parts; it seems unlikely that the top part in such a closely-knit ensemble would be singled out for special treatment. As suggested earlier, we cannot assume that the preposition "avec" indicates the use of a physical device. And indeed, I have been unable to find any other viol music which requires mutes, or any evidence that the muting of

44. Duron, "L'orchestre", p. 45.

45. This is implied in the English translation of the introduction of Marc-Antoine Charpentier, *Messe à 4 voix et orchestre*, ed. Catherine Cessac, Monumentales I.2.2, Messes, 2, Versailles, 1997, p. xxxiii, n. 45. "Adoucies" is translated here (by Mary Criswick) as "softly".

46. Rameau is known to have avoided adding dynamics to transverse flute parts, acknowledging the limited dynamic range of the instrument; see Green, *Early Rameau sources*, i, p. 195.

47. Page, "To soften the sound of the hoboy", *passim*.

48. David Boyden, "Mute", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xii, p. 876, comments that "among woodwind instruments, the flute is virtually never muted", though he does not elaborate on this statement.

49. While some commentators have noted Charpentier's use of "sourdines" in this passage - see, for instance, Nathalie Berton, "Le petit opéra chez Marc-Antoine Charpentier", *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 11, 1994, p. 20 - no-one has yet discussed the unusual nature of this request.

viols was ever practised. We might possibly conclude, then, that this was a further instance where (despite the preposition) Charpentier intended “avec sourdines” as an indication of soft playing. On the other hand, it is surely feasible that the musicians at the Hôtel de Guise (for whom this work was intended) used a unique, homemade device ; presumably a *basse de violon* mute could have been adapted for a *basse de viole*.

*

It seems without doubt, then, that more than one interpretation of the term “sourdines” is possible in Charpentier’s music. We certainly cannot conclude that “sourdines” never means mutes in seventeenth-century France ; the evidence of the Lully sources and Cahusac’s comment confirms that they were used at the Paris Opéra and Louis XIV’s court towards the end of the century. However, there are numerous instances in Charpentier’s scores where the context or

terminology undermines the idea that actual muting was always intended. Even in *Médée*, which we might assume to continue in the tradition of *Le triomphe de l’Amour* and *Armide* and therefore make use of actual mutes, we are made to think again because of instances where there does not seem to be the opportunity to apply or remove them. That the use of mutes was not widespread in the composer’s day (either in France or elsewhere) would further support the argument that this may not always have been what he had in mind when he used the term “sourdines”. The possibility that Charpentier sometimes used the term as a dynamic marking, perhaps to signal a manner of playing which mimicked the effect of mutes, gains credibility given his already extensive vocabulary of dynamic markings, including a number of terms which seem to be uniquely his. In short, it seems yet another example of the diversity which he so espoused.

Shirley Thompson

Sourdines *Seconde Partie*
nuit

Ex.5

Mélanges, XXVIII, f. 28

avec sourdines

Aria

Cessez cessez faroux compadres de remplir ces tristes lieux de cris reire res

Ex.6
Mélanges, XIII, f. 49

Beate mie pene (H.475) : un problème d'attribution et quelques réflexions sur les airs italiens de Charpentier

Dans son *Catalogue raisonné des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Hugh Wiley Hitchcock donne le numéro H.475 à une pièce italienne commençant par les mots "Beate mie pene" pour deux voix de dessus et basse continue. Cette œuvre est en effet attribuée à Charpentier dans deux sources manuscrites conservées à la Bibliothèque nationale de France¹.

Le premier recueil est un manuscrit autographe de Brossard² de 88 folios, en parties séparées contenant des airs italiens³ et qui ne porte pas de date de copie⁴. À côté d'un grand nombre d'anonymes, on trouve les noms de cinq compositeurs italiens : Carissimi, Cazzati, Melani, Stradella, Petrobelli. Le seul nom français est celui de Charpentier avec l'air *Beate mie Penél Duo. A doi canti del Sign./ Charpentier* qui occupe les f. 17 à 20 :

- . page de titre, f. 17
- . "Canto I°", f. 18-18^v
- . "Canto 2°", f. 19-19^v
- . "Basso continüo", f. 17^v-20⁵

Une des particularités de ce recueil est l'orthographe phonétique des mots italiens ("felitchi", "laschiate", "piou", "croudel", "ki") ce dont Brossard s'explique : "Remarquez que les paroles italiennes, pour la plus part, sont escrites ou orthographiées comme on les doit prononcer, et comme on les prononce en Italie⁶".

Le second recueil, en partition et intitulé *Duetti e Cantate*, est de la main du copiste "Z". Dans ce grand volume de format oblong de 218 pages, les compositeurs pour la plupart italiens, à l'exception

de Lully⁷, Charpentier, Joseph Chabanceau de La Barre⁸ et de quatre pièces anonymes, sont (par ordre de fréquence) Stefani, Ziani, Rossi, Torri, Aldovrandini, Carissimi, Scarlatti, Pistochi, Bononcini, S.^{ra} Isabella (Isabelle Ronchi), Legnani, Legrenzi, Pasquini et Stradella⁹. Selon Edward Corp, la copie de ce recueil pourrait dater des premières années du XVIII^e siècle et serait donc postérieure à celui de Brossard.

L'air de Charpentier (p. 74-77) porte comme titre *a 2^e Del S.^r Charpentier*. Les variantes entre les deux sources sont mineures, affectant les chiffres (plus nombreux dans la copie de Brossard), l'ajout dans cette dernière d'ornements (+) et de la nuance "Piano" sur la reprise de "non gode in amor" trois mesures avant la fin dans la partie de "Canto 2°".

Cette double attribution ne semble donc faire de doute sur l'auteur de cette petite pièce italienne. Or, au hasard de nos recherches, nous avons rencontré d'autres sources de cette pièce, mais cette fois attribuée à Alessandro Scarlatti¹⁰ sous le titre *Air italien Del Signor Scarlatti*. Publié par Ballard, cet air se trouve dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs* de juin 1701¹¹ et repris ensuite dans le *Recueil des meilleurs airs italiens qui ont été publics depuis quelques années* de 1703¹² sans

1. F Pn Vm⁷ 8, f. 17-20, F Pn Vm⁷ 53, p. 74-77.

2. Excepté un air de Lorenzani "E che porti nei begh'occhi" d'une autre main non identifiée au f. 83-83^v.

3. Brossard appelle certaines pièces "Cantata ove Aria".

4. Jean Duron a daté les manuscrits du même format (210 x 170 mm) des années 1686-1689. Cf. *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730)*, *Catalogue thématique*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles ; Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. CX-CXI.

5. Cette foliotation vient de ce que la partie de basse continue servait d'enveloppe aux deux autres.

6. *La Collection Sébastien de Brossard 1655-1730*, Catalogue édité et présenté par Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 489.

7. L'air attribué à Lully commence par les mots "Bel tempo che vola".

8. Les deux airs de Chabanceau de La Barre ("Dolorosi pensieri" et "Due labbra di rose") sont faussement attribués à Carissimi et à Rossi dans le recueil. Voir Denis Herlin sur "Fossard et la musique italienne en France au XVII^e siècle", *Recherches sur la musique française classique*, XXIX, 1998, p. 42.

9. Les noms d'auteurs figurent à la table en fin de volume et semblent avoir été ajoutés postérieurement à la copie du volume. Pour une description détaillée du recueil, voir Edward Corp, "The Musical Manuscripts of 'Copiste Z' : David Nairne, François Couperin, and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye", *Revue de musicologie*, 84/1, 1998, p. 37-62.

10. On ne trouve pas cet air dans Roberto Pagano et Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti : Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla*, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1972.

11. Paris, C. Ballard, p. 114-120, F Pn Vm⁷ 534, que l'on trouve encore dans un recueil facitice (F Pc Y 250).

12. Paris, C. Ballard, F Pn Vm⁷ 26, p. 185.

nom d'auteur cette fois¹³. L'imprimé est semblable aux sources manuscrites attribuées à Charpentier par Brossard et le copiste "Z", excepté la mesure - 3/2 au lieu de ♩ 3/2-, la notation en noires au lieu des croches blanches, et quelques chiffres supplémentaires par rapport à la partition manuscrite.

On possède enfin une autre copie de cet air conservée à la bibliothèque municipale de Lyon (F LYm Fonds musical ms 133 951, f. 97-101^v) et ayant appartenu au fonds de l'Académie des beaux-arts aux armes de laquelle le recueil est relié. L'air s'intitule *Duetto del sign Scarlatti*¹⁴.

Deux mois après la publication du "Beate mie pene" en 1701, Ballard édite un *Air sérieux, de Monsieur Couprain* "Doux liens de mon cœur" sur la *Traduction de Beate mie pene*, mais avec une musique nouvelle, ce qui montre la faveur du texte.

À qui attribuer l'air italien ? Sur le plan stylistique, il est difficile de trancher car lorsque les Français écrivent des airs italiens, ils n'empruntent pas non seulement la langue mais parfois aussi la manière de composer, ce qui est ici le cas : notes longuement tenues, grandes vocalises... On remarque également la présence de clefs d'ut 1 pour les voix de dessus que l'on trouve plus naturellement dans la musique italienne que française. L'attribution à Charpentier apparaît donc très douteuse.

Nous ignorons l'auteur des paroles de "Beate mie pene". En revanche, nous avons découvert celui des deux airs de Charpentier "Superbo amore" (à deux dessus et basse continue) et "Il mondo così vâ" (à un dessus et basse continue) conservés en manuscrit¹⁵, le premier portant comme auteur "di Charpentiero", le second "di Char.". Ces airs copiés par la même main, à la suite l'un de l'autre¹⁶, ont ceci en commun que leurs textes appartiennent au livret d'*Oronthea* de Pietro Cesti (respectivement dans la scène 1 de l'acte I et dans la scène 6 de l'acte III), opéra créé à Venise en 1649, revu pour une nouvelle création à Innsbruck en 1656 et qui sera joué jusqu'en 1683¹⁷.

13. Sur la présence croissante des airs italiens dans les recueils de Ballard, voir Catherine Massip, "Airs français et italiens dans l'édition française 1643-1710", *Revue de musicologie*, 77, 1991/2, p. 179-185.

14. Et non Stradella comme l'indique Pierre Guillot dans son ouvrage *Bibliothèque Musicale de Lyon, Catalogue des manuscrits musicaux*, Lyon, dactylographié, 1981, p. 96.

15. F Pn Vm⁷ 18, p. 70-72.

16. En fait, le premier air a d'abord été copié, et comme il restait sur chaque page deux portées vides, le copiste a couché sur ces dernières le second air.

17. Voir l'édition de William Holmes, *The Wellesley Edition* n° 11, Wellesley College, 1973.

Le poète est Giacinto Andrea Cicognini (1606-av. 1651). On observe une seule variante à la fin de "Superbo amore" où dans l'opéra de Cesti, le dernier vers "Non trionferà libertà" est augmenté de "Miei spirti reali, miei spirti immortali". La musique des deux airs est bien entendu différente de celle attribuée à Charpentier.

En 1688, lors de la grande fête donnée à Chantilly par Monsieur le Prince (fils du Grand Condé récemment disparu) pour le Dauphin est créée la tragédie en musique de Paolo Lorenzani *Oronthea*. André Tessier a signalé les similitudes entre les livrets de Cicognini et de Michel Le Clerc, ce dernier ayant fidèlement adapté le texte de son confrère italien¹⁸. La musique d'*Oronthea* étant perdue, on ne peut aller plus loin dans la comparaison des sources. Cela n'empêche toutefois pas de se poser la question des liens entre les airs attribués à Charpentier et *Oronthea*. Et même, au vu des doutes soulevés par le "Beate mie pene", en avoir également au sujet de "Superbo amore" et "Il mondo così vâ".

Nous signalerons enfin le réemploi du texte de l'air italien de *Médée* (acte II, scène 7) "Chi teme d'amore" par Montéclair dans sa cantate dans sa cantate *Godimento e pena in amore*¹⁹.

Nul doute qu'en menant des recherches plus étendues, d'autres surprises pourraient nous attendre pour ce qui est du répertoire italien de Charpentier, notamment les pièces qui ne se trouvent pas dans les *Mélanges*, comme celles que nous venons d'évoquer ou encore les deux pastorales "All'armi, all'armi" H.492 et "Cupido perfido" H.493 dont l'attribution par Brossard doit être désormais soumise à la plus grande circonspection.

Catherine Cessac

18. André Tessier, "L'Oronthea de Lorenzani et l'Oronthea du Padre Cesti", *La Revue musicale*, IX/8, 1^{er} juin 1928, p. 169-186. Tessier donne d'ailleurs comme exemple (p. 181) le "Superbo amore" devenu dans la pièce française "Amour, tyrannique puissance...". Voir aussi le livret d'*Oronthea* conservé au Département de la Musique de la BnF (ThB 1860).

19. *Cantates à voix seule et avec symphonie, Premier livre*, Auteur, Foucault, s.d. [privilege de 1709], p. 44-51.

Beate mie pene

Beate mie pene,
 Felici catene,
 Legami del cor.
 Deh, non mi lasciate,
 A me diventate
 Più crudeli ogn'hor ;
 Chi non v'ha provate
 Non gode in amor.

Doux liens de mon cœur

Doux liens de mon cœur,
 Aimables peines,
 Charmantes chaînes,
 De moment en moment
 Redoublez mon tourment.

Un cœur exempt de nos tendres allarmes,
 Ne retentit jamais que de foibles douceurs,
 C'est dans l'excès de ses rigueurs,
 Que l'Amour a caché ses plus doux charmes.

Superbo amore

Superbo amore,
 Al mondo imperi,
 Ma nel mio core
 Regnar non speri ;
 Un nume infante
 D'alma regnante
 Non trionferà libertà !

Il mondo cosí v`a

Il mondo cosí v`a,
 Dianzi gradito,
 Hora schernito,
 Provo strali e crudeltà.
 Chi semina il gioir
 Racoglie i pianti,
 Imparate a mie spese,
 O folli amanti !
 Della femina al sí
 Pazzò è chi crede,
 Costanza e fede
 Dal suo cor donna sbandì.
 Più non vi credo, no,
 Donne incostanti,
 Imparate a mie spese,
 O folli amanti !

Chi teme d'amore

Chi teme d'amore
 Il grato martire,
 O non vuol gioire,
 O cuore non ha !

Son gusti i dolori,
 Le spine son fiori
 Ch'amore ne da.
 Ma solo penando,
 Ardendo, sperando,
 Un'alma legata,
 Fra ceppi beata
 Per prova lo sa.

Chi teme d'amore
 Il grato martire,
 O non vuol gioire,
 O cuore non ha !

L'ÉDITION MUSICALE

Messe à quatre chœurs H.4, *Domine salvum fac Regem* H.285, transcription de Christophe Corp, Tours, Éditions La Sinfonie d'Orphée, 2000.

Éditions La Sinfonie d'Orphée
155, rue de la Fuye
37000 Tours

*

Meslanges, fac-similés : les volumes XVIII à XX sont parus.

Minkoff France Éditeur
23, rue de Fleurus
75006 Paris

*

Noëls sur les instruments, H. 531 et 534, éd. T. Van Essen et M. Séné, Paris, Éditions de la Petite Chapelle, [2000].

Éditions de La Petite Chapelle
10 rue Pasteur
75011 Paris

*

Outre les volumes déjà parus (*Missa "Assumpta est Maria"* H.11, *Messes à 4 voix et orchestre* H.6, H.9, H.10), l'intégralité des messes vocales de Charpentier est disponible en tirés-à-part.

Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
22, avenue de Paris
78000 Versailles

*

DISQUES

Quatre antiennes à la Vierge (Alma redemptoris H.44, Ave regina calorum H.45, Regina celi H.46, Salve regina H.47), Prière à la Vierge du Père Bernard H.367, Litanies à la Vierge H.83, Magnificat H.76, Pro omnibus festis B.V.M. H.333, Motet de la Vierge H.390, Chant joyeux du temps de Pâques H.339. Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Naxos 8.554453, enregistré en 1998.

C'est sans doute l'enregistrement le plus satisfaisant d'Hervé Niquet consacré à Charpentier. Il nous semble que le chef du Concert Spirituel soit enfin entré dans l'univers du compositeur qui ne doit sa magnificence qu'à l'ardeur intérieure qui l'anime. Aussi les *Litanies à la Vierge* ou le *Chant joyeux pour le temps de Pâques* bénéficient-elles de cette approche dans lesquelles H. Niquet et ses solistes trouvent les élans, les retenues qui donnent vie à ces œuvres sublimes. Dans les autres pièces demeurent certains défauts récurrents comme des tempi trop rapides (*Regina celi*), les parties de solistes chantées par plusieurs voix (*Magnificat*) sans aucune justification, les accents parfois trop marqués sur les temps forts par un théorbe agressif. Cet enregistrement a encore l'avantage d'offrir plusieurs pièces inédites au disque : les quatre antiennes à la Vierge, la *Prière à la Vierge du Père Bernard*, *Pro omnibus festis B.V.M.* H.333 et un très touchant *Motet de la Vierge* sur le texte "Omni die dic Maria" (une erreur sur le disque : H.30 qu'il faut lire H.390) conservé par Sébastien de Brossard et qui en dit long, une fois de plus, sur la sûreté de goût de ce dernier.

Té Deum H.146 et *Motets pour le Roy Louis (Notus in Judea H.206, In honorem Sancti Ludovici H.418 et H.365)*. Salomé Haller, Brigitte Chevigné (d), François-Nicolas Geslot (hc), Stephan Van Dyck (t), Arnaud Marzorati (b), Maîtrise de Bretagne, Le Parlement de Musique, Martin Gester. Opus 111 CD OPS 30-297, enregistré en 2000.

Pour cette nouvelle contribution du Parlement de Musique à la discographie de Charpentier, Martin Gester s'explique sur la vision qu'il a d'une œuvre aujourd'hui aussi célèbre que le *Té Deum* H.146, en fondant son approche, d'une manière globale, sur "l'interaction de la danse, de l'art déclamatoire et de la polyphonie vocale et instrumentale comme mode de projection du sens". Le geste est abouti et donne une interprétation dont le naturel rend compte de la rhétorique en action, totalement cohérente dans tous ses instants, retrouvant derrière le célèbre prélude un rythme de bourrée ou dans la partie finale la mesure d'une gavotte, restituant à l'œuvre son faste sans pesanteur, son sens dramatique dans sa profondeur intrinsèque. Avec des solistes remarquables, une Maîtrise de Bretagne qui atteint ce qu'on rêve d'idéal dans ce répertoire, un orchestre parfait, ce disque, dans son entier, avec deux beaux inédits, *Notus in Judea* H.206 et *In honorem Sancti Ludovici* H.418, est une totale réussite, une version désormais de référence.

Trois histoires sacrées (Mors Saülis et Jonathæ H.403, Sacrificium Abrahæ H.402, In Circumcisione Domini/ Dialogus inter angelum et pastores H.406). Marie-Louise Duthoit, Jaël Azzaretti (d), Gérard Lesne, Benjamin Klee (hc), Jean-François Novelli, Nicolas Bauchau (t), Ronan Nédélec, Raimonds Spogis (b), Il Seminario Musicale, Gérard Lesne. Astrée Naïve E 8821, enregistré en 2000.

Après ses enregistrements remarquables des leçons de ténèbres, Gérard Lesne aborde la grande forme de l'histoire sacrée, notamment avec l'étonnant *Mors Saülis et Jonathæ* déjà gravé par Louis Devos en 1982 et Ton Koopman en 1992. Les deux autres œuvres sont inédites au disque. La lecture de Gérard Lesne éclaire ces histoires sacrées d'une exceptionnelle intensité dramatique et d'un lyrisme plutôt inhabituel dans l'interprétation de Charpentier, mais extrêmement convaincant, et qui constituent

les points forts de ce disque. Fort sans doute du souvenir du rôle titre qu'il avait jadis tenu dans l'opéra *David et Jonathas* dirigé par William Christie, cette fois c'est dans ceux de la magicienne et du soldat qui rapporte les derniers moments de Saül que G. Lesne met toute l'expressivité de son talent. Jean-François Novelli en David et en Abraham (notamment dans la scène entre ce dernier et Isaac) est également remarquable au milieu d'un ensemble de chanteurs fort homogène et efficacement soutenu par un groupe d'instrumentistes en tous points excellent.

Te Deum H.146. Elisabetta Scano, Cinzia Forte (s), Cristina Sogmaister (ms), Declan Kelly (t), Riccardo Novaro (b), Coro e Orchestra dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia, dir. Myung-Whun Chung. Deutsche Grammophon CD 469 076-2, enregistré en 2000 (+ *Te Deum* de Mozart, Verdi, Pärt).

Serait-ce la consécration pour notre compositeur que de figurer aux côtés de Mozart, Verdi et Pärt sur l'"Official CD of the Vatican City to celebrate the holy year 2000"? Sur le plan musical, il s'agit plus d'une curiosité que d'autre chose, Myung-Whun Chung étant visiblement plus à l'aise dans les pièces de Verdi et d'Arvo Pärt.

Danse Royale, Music of the French Baroque Court & Theatre. Trio de Monsieur Charpentier. Chatham Baroque. Dorian Recordings DOR-90272, enregistré en 1999 (+ Lully, Lalande, Brassac, Philidor, Mouret, anonymes).

Fine interprétation d'une petite pièce instrumentale (H.548^{bis}) conservée dans deux recueils manuscrits, l'un à la bibliothèque municipale de Versailles (F-V Ms mus 139), l'autre à la British Library de Londres (GB-Lbl Add 31425).

L'Orgue "Renaissance" (1557) de Saint-Savin-en-Lavedan. Noël "O créateur" H.531 (1). Jean-Paul Lécot. Forlane CD 6809, enregistré en 2000 (+ Arauxo, Bermudo, Alvarado, Aguilera de Heredia, Peraza, Isaac, Farnaby, Byrd, Bull, Gabrieli, Sweelinck, Frescobaldi, Cima, Du Caurroy, Titelouze, Lully, Kerll, anonymes).

Transcription du Noël "O créateur" par Jean-Paul Lécot qui avait, il y a quelques années, consacré entièrement au compositeur un fort beau disque à la tribune du Micot de Saint-Pons de Thomières.

ÉLÉVATION O AMOR H.253

Source :

O Amor / Elevation a 2 dessus et une basse chant./ ou pour une haute C. haute T. et basse chant en le transposant un ton plus haut

dans

Mélanges autographes, cahier 39, tome VI

partition, f. 34^v-f. 35^v [= p. 36]

F-Pn Rés Vm¹ 259 (6)

À côté du titre, Charpentier a noté : “Son prélude est au cahyer LVIII a 2”. Ce prélude est effectivement présent (*Prelude pour O amor a 3 vions* H.253a) dans le tome XXIII (f. 28) des *Mélanges* et composé dans le ton de *la* mineur correspondant à la version pour voix d’hommes. L’indication “a 2” signifie une formation de deux dessus et basse continue, le troisième violon mentionné dans le titre du prélude correspondant à la basse de violon appartenant à la basse continue.

La copie du motet date des années 1683-1684 et celle du prélude du début des années 1690. Il est probable que la mention “ou pour une haute C. haute T. et basse chant en le transposant un ton plus haut” ainsi que celles (“haute contre”, “haute Taille” et “Basse Taille”) placées devant chaque voix au début de l’œuvre ont été probablement ajoutées à la date de la copie du prélude.


Le texte est d’origine inconnue.

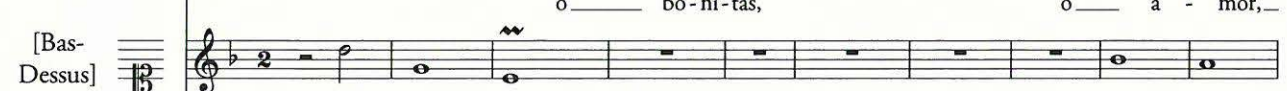
O Amor


Elevation a 2 dessus et une basse chant[ante]

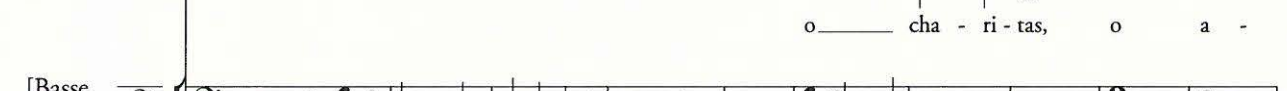
H. 253

Marc-Antoine Charpentier

[Dessus] 

[Bas-Dessus] 

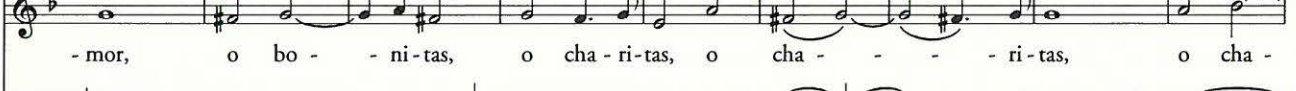
[Basse] 

[Basse continue] 

6 5 b 5 b6 7 6
4 4 3


11 




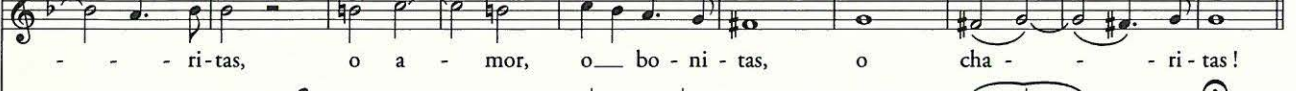





7 6 7 6 5 9 8 7 7 5 5 b6 7 6
#3 4 # 5 4 3 5 b6 3 4
5 6 b

20 





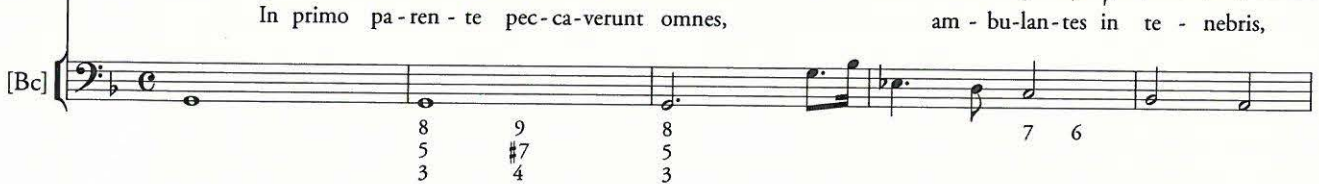


5 7 b6 b 5 6 # 5 6 7 7 5 b
4 3 #3 4 6 5 6 5 b6 # 5 4 3 b

30

[B] 

In primo pa-ren - te pec-ca-verunt omnes, am - bu-lan-tes in te - nebris,

[Bc] 

8 9 8 7 6
5 #7 5
3 4 3

35



et in umbra mor-tis se-den-tes in ama-ri-tu-di-ne a-nimæ su-æ cla-ma-bant di-cen-



5 4 7 6 #b7 b5 3 6 7 6
3 2

40




-tes: Quan-do, quan-do ve-ni-et qui nos li-be-ra-bit,



7 6 #6 7 6

46



quan-do ve-ni-et, quan-do, quan-do, quan-do ve-ni-et



6 #

52



qui nos li-be-ra-bit.



7 6 #6 6 5 4 4 3 # 6 5 # 6 4 3 5

59

[D] Vo-cem no-stram au - di - vit Christus, a - ma - tor

[BD] Vo-cem no-stram au - di - vit, - vo-cem no-stram au - di - vit Christus, a - ma - tor

[Bc]

67

nos - - - ter, et fac - tus ho - mo, et fac - tus ho - mo,

nos - - - ter, et fac - tus ho - mo, for-mam ser - vi et

75

for - mam ser - vi et pec - - ca - to - ris ac - ce - - - - -

pec - - ca - to - ris ac - ce -

81

- pit, ut nos a pec - ca - - ti ser - vi - tu - te li -

- pit, ut nos a pec - ca - - ti ser - vi - tu - - te, ser - vi - tu - te

88

[D] - - be - ra - - ret. O a - - mor, o a - - mor,
 [BD] li - be - ra - - ret. O a - - mor, a - - mor,
 [B] O a - - mor, o a - -
 [Bc] 7 6 7 6 # # 9 8 7 6 5 7 6 5 4 3 7 6 5 4 3

97

a - - mor, o bo - ni - tas, o cha - - ri - tas, o a - - mor, o
 a - - mor, o bo - ni - tas, o chari - tas, o a - - mor, o
 - mor, o bo - ni - tas, o cha - - ri - tas, o a - - mor, o
 7 6 5 4 3 6 5 6 5 4 3 5 6 5 6 5 4 6 5 6

106

bo - - ni - tas, o bo - ni - tas, o, o cha - - ri - tas!
 bo - ni - tas, o, o bo - ni - tas, o cha - - - - ri - tas!
 bo - ni - tas, o bo - ni - tas, o cha - - ri - tas!
 5 4 3 5 6 5 # b6 5 4 5 5 6 7 7 5 4 3 b

114

Nonsolum mo-ritur et si non re - us,
 Non solum nas - citur ho - mo qui De - us,
 Sed hujus hos - ti - æ

124

ut tan-tæ gra - ti - æ ju - gis me - mo - ri - a cunctis re -
 ut tan-tæ gra - ti - æ ju - gis me - mo - ri - a cunctis re -
 strictus an - gus - ti - a nobiscum ha - bi - tat,

6 5 6 5 6 5 9 8 #6 6 7 # b b b
 5 4 3 7 6 5

134

- ma - ne - at, ut tan - tæ gra - ti - æ
 - ma - ne - at, ut tan - tæ gra - ti - æ
 sed hu - jus hos - ti - æ strictus an - gus - ti - a no - bis - cum ha - bi - tat.

6 6 5 9 8
 5 4 3 7 6

144

ju - gis me - mo - ri - a cunc - tis re - ma - neat. O a - - mor, o bo - ni -

ju - gis me - mo - ri - a cunc - tis re - ma - neat. O a - - mor, o bo -

O a - - mor, o

#6 6 7 # 5 # # # # # b 5 b6 7 6 7 6 7 6 #3 4

153

- tas, o, o, o cha - ri - tas, o, o cha - - ri -

- ni - tas, o cha - ri - tas, o cha - - - - ri - tas, o cha - - - ri -

bo - - ni - tas, o cha - - - - ri - tas, o cha - - - - ri -

5 # 9 8 7 7 5 4 3 5 b6 7 6 5 3 5 6 # 5 b6 5 6 7 7 5 3 b

161

- tas, o a - mor, o bo - - ni - tas, o, o, o cha - ri - tas!

- tas, o a - - mor, o bo - ni - tas, o cha - - - - ri - tas!

- tas, o a - - mor, o bo - - ni - tas, o cha - - - - ri - tas!

7 b6 b # 5 6 7 7 5 3 b #3 4 6 5 5 6 # 5 b6 5 6 7 7 5 3 b

Prelude pour O Amor a 3 vi[ol]ons
H. 253a

[Violon 1]
[Violon 2]
[Basse de violon
et
basse continue]

7 6 # 4 #

9 6 6 #6

13 7 #5 6 7 # 7 5 #3 # # 7 # 6 #3 5

19 6 4 3 5

25 4 # #4 #6 # 9 # 5 7 6 #3 5

Cotisations pour 2001 :

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

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

Responsable de la publication : Jean-Jacques Allain.

Rédaction : Catherine Cessac.

Composition : Laurence Ardouin.

Impression numérique : Rafal, Montigny-le-Bretonneux.