

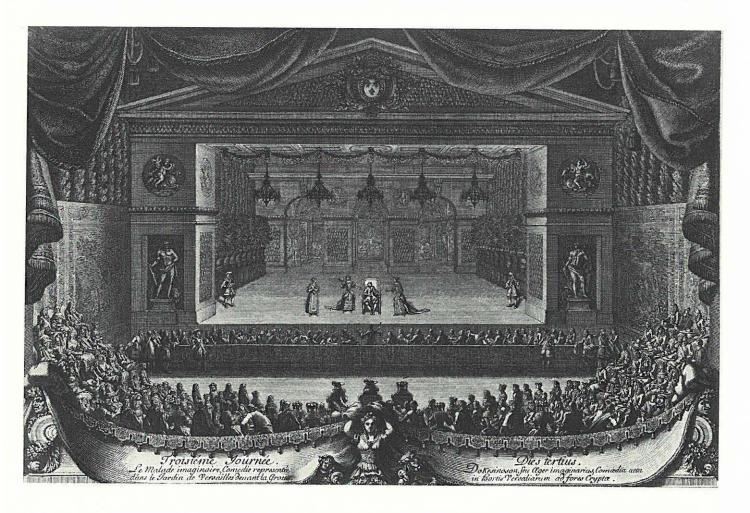
SOCIETE MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 19

2002

ISSN 1141-9822



Sommaire:

- Jean-Charles Léon : La rature et l'erreur : l'exemple des messes à quatre chœurs chez Charpentier
- Anne-Madeleine Goulet : Découverte dans un recueil de Ballard d'une source imprimée d'un air de Charpentier
- Barbara Nestola : Percezione ed elaborazione dello stile italiano in Francia alla fine del Seicento : Charpentier, Montéclair e il caso di Chi teme d'amore
- Disques
- Motet pour Saint François de Borgia H.354 : édition critique

La rature et l'erreur : l'exemple des messes à quatre chœurs chez Charpentier

Qui fol va à Rome, fol en revient 1

à Pascale

a rature procède de l'erreur. Altération de l'écrit, écran plus ou moins opaque entre l'auteur et le lecteur, elle tente de réparer, d'effacer. C'est pour le moins la vision que l'on a généralement de cet acte porteur de repentir, de regret comme disent les peintres et les moralistes.

La rature est connexe à la correction. Elle la précède, elle la rend nécessaire. Elle peut être bénigne, mais la pénitence est pesante si la faute est lourde. La rature est de toute façon un signe fort. C'est la dernière extrémité à laquelle le copiste ne viendra qu'à regret. La rature n'est pas morale : on ne doit pas gâcher. La collette, dans certains cas, pourra ré-

parer l'outrage.

Évidemment, dans l'ensemble de son œuvre manuscrite, Charpentier a souvent fait usage de la rature. Un ouvrage attire l'attention quand on traite de ce sujet. Il s'agit de la Messe à quatre chœurs référencée H.4 dans le catalogue de Hitchcock². Cette composition est particulièrement importante tant dans l'œuvre du compositeur que dans l'histoire de la musique baroque en France. Témoin de cérémonies extraordinaires dont on a de multiples témoignages non musicaux, c'est la seule de ce genre qui nous est parvenue. Toutes celles dont nous connaissons l'existence sont perdues. C'est le cas, par exemple, de la messe composée par Titelouze en 1632 pour laquelle quatre tribunes furent installées pour l'exécution d'une messe avec symphonie³.

La Messe à quatre chœurs fait usage de longues et régulières ratures qui, allant à l'encontre de la réputation d'assurance de son auteur, nous interpellent,

fâchent notre entendement.

1. Annibal Gantez, L'entretien des musiciens, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643, lettre XXIX, p. 149.

 Voir Denise Launay, "Les motets à double chœur en France dans la première moitié du XVIIème siècle", Revue de Musicologie, XL/116, décembre 1957, p. 173-195. La copie de la Missa mirabiles elationes maris sexdecim voc[um] de Francesco Beretta⁴ est souvent mise en regard de la messe H.4. Comparaison pertinente ou effet de proximité d'effectif, elle garde le mystère de son origine. On a longtemps pensé que Charpentier l'avait copiée lors de son séjour à Rome. La datation des papiers remet en cause cette hypothèse, et la rend plus complexe, comme nous le verrons plus loin.

Une rature, une rature rageuse au début du Credo attire l'attention. Elle est de celles qui nous montrent un moment de la vie de leur auteur. Elle nous instruit sur lui : il était certainement droitier et peut-être même un peu myope ; elle nous renseigne sur la façon dont Charpentier a copié cette messe.

Signes d'une erreur involontaire ou acte délibéré, ces exemples montrent combien, au-delà du geste graphique et musical, la compréhension de la fonction de la source historique est primordiale. Elle permet de fonder des hypothèses solides sur leur provenance et l'usage qui en était fait.

La *Messe à quatre chœurs* de Charpentier

L'organisation de la partition reste problématique. Il est pourtant important d'en comprendre le fonctionnement car nous nous trouvons en présence d'un cas unique dans l'œuvre du maître de musique de mademoiselle de Guise. C'est bien évidemment la présence de ces longues ratures régulières et quasi ininterrompues qui nous a fait réfléchir.

La Messe à quatre chœurs H.4 a fait l'objet de nombreuses discussions lors des réunions du séminaire organisé et animé par Catherine Cessac au Centre de Musique Baroque de Versailles⁵. Au terme de ces discussions, deux hypothèses peuvent

4. Francesco Beretta, Missa mirabiles elationes maris sexdecim voc[um], ms, 418 x 284 mm, F-Pn Rés Vm¹ 260.

^{2.} Voir Hugh Wiley Hitchcock, Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Catalogue raisonné, Paris, Picard, 1982, p. 87-88. Les renvois à l'édition moderne de cette œuvre seront faits à Marc-Antoine Charpentier, Messe à quatre chœurs [H.4], éd. Catherine Cessac, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.

^{5.} Ces discussions ont concerné, outre Catherine Cessac et moimême, Gaëtan Naulleau, Théodora Psychoyou et Sébastien Daucé. Certaines hypothèses ont été le fruit de nos débats passionnés. Que leurs acteurs trouvent là l'expression de mes remerciements les plus amicaux.

maintenant être posées ; l'une a trait à la composition de la messe, l'autre au mode d'interprétation de cette musique. Nous nous trouverons donc à deux moments bien distincts de la vie de l'œuvre : le moment de sa composition et le moment de son interprétation. Ces deux hypothèses sont en partie contradictoires et reposent sur deux analyses différentes de ces ratures. Elles montrent l'une et l'autre combien la constitution d'une source musicale est complexe.

La Messe à quatre chœurs de Charpentier nous est parvenue sous la forme d'une mise en partition qui est, pour le lecteur moderne, d'une curieuse qualité. Elle est conservée dans les Mélanges autographes, cahiers XII à XVI, tome XVI, f. 1-35. Elle comporte 705 mesures, dont 44 consacrées à un Domine, salvum fac Regem. Cette dimension est courante pour une messe de cette période. En tête de la partition figurent deux schémas qui montrent l'ordre d'entrée des chœurs lors du premier Kyrie et de sa reprise après le Christe.

Hitchcock date la partition du tout début des années 1670. Sur la base de l'analyse des filigranes, Patricia Ranum confirme cette hypothèse⁶. Les cahiers XII à XIV utilisent le filigrane B suivant sa classification; le cahier XIII utilise les filigranes B et C; le cahier XIV les filigranes C et ◊ à partir de la page 36. L'utilisation de ces quatre filigranes ramène à décembre 1672 qui serait par conséquent la date de la copie. Il n'y a évidemment pas de certitude concernant la date de la composition.

La partition est très soignée, le trait est nerveux, assuré. Il n'y a pas de repentir, juste des précisions de notes au-dessus de surcharges. Il est remarquable qu'il y ait aussi peu de fautes de copie. Cela montre combien l'auteur a très soigneusement établi cette partition. La pagination est très dense, toutes les portées ou presque sont employées. Comme souvent dans les papiers de Charpentier, elles sont parfois allongées dans la marge. Quelques-unes restent libres quand les effectifs sont moins importants; la page se divise alors en plusieurs systèmes que séparent ces portées non employées⁷. La gestion du papier et de l'espace est assurément très efficace. Elle entre cependant en contradiction avec un élément particulier qui concerne la basse continue dont la présentation graphique est singulière : la basse continue est copiée quatre fois quasiment à

l'identique sous chacun des chœurs8. Au regard de ce que l'on trouve dans d'autres partitions, Charpentier aurait pu se contenter de copier cette ligne une seule fois, à la manière d'une bassus generalis, en bas de page9. Ce mode opératoire est d'autant plus surprenant que Charpentier biffera les parties de basse continue quand le chœur correspondant n'intervient pas. Il s'agit de délicates ratures obliques qui, systématiques, ne cachent cependant pas ce qui est en dessous. Rien à voir avec les occultations rigoureuses que l'on trouve dans la messe de Beretta¹⁰ et qui ne figurent à aucun moment dans la messe H.4. À certains endroits, la rature elle-même sera biffée. Cela procure la curieuse sensation d'un repentir d'autant plus long que c'est sur l'ensemble de la messe que l'auteur procède ainsi. Raturée d'une façon tellement systématique, la copie, qui aurait pu être propre, apparaît comme surchargée, brouillonne.

Hypothèse 1 : La rature comme processus compositionnel

Force est de constater que la dénomination Messe à quatre chœurs est valable pour la présentation graphique, certainement aussi pour les conditions d'interprétation, mais assurément pas pour l'écriture polyphonique. La messe H.4 n'est que rarement à plus de sept voix réelles. Dans les passages à grand effectif, on peut, par le jeu des doublures vocales, réduire l'écriture contrapuntique à un double chœur à quatre voix ayant deux lignes de basses quasiment identiques. La polychoralité à quatre chœurs correspond de fait à une spatialisation, à une mise en espace élargie d'une pièce à deux chœurs. Ce processus est connu dans le cadre de messes à quatre voix. C'est ce que Jean Lionnet appelait la polychoralité à la romaine. Cela consiste à faire figurer dans un même système un chœur de concertino et un chœur de ripieno et de les distinguer par des mots comme seul ou récit et tous, comme chez Moulinié, par exemple¹¹. Cette technique se distingue véritablement des cori spezzatti

^{8.} Voir les exemples 1 et 6.

^{9.} C'est l'option qu'il prit en copiant la messe de Beretta. 10. Voir l'exemple 2.

^{11.} Voir Étienne Moulinié, Meslanges de sujets chrétiens et motet "Flores apparuerunt", Patrimoine Musical Français, édition de Jean Duron, Centre de Musique Baroque de Versailles, 1996. Jean Duron, dans la préface, émet l'hypothèse que les mots tous et récit - équivalent chez Moulinié de Seul - renvoient plutôt à des indications d'effectifs pour les chanteurs à qui il convenait d'indiquer s'ils chantaient "en dehors" ou en groupe. Cela est contredit par certains passages où le mot tous est employé alors que toutes les voix ne chantent pas. Voir la préface page XXXIV et les Litanies à la Vierge Marie, p. 21, m. 151, par exemple.

^{6.} Patricia M. Ranum, Pour une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier, les papiers employés pour l'étude de sa production et de sa vie, Baltimore, auteur, 1994, p. 30.

^{7.} Voir par exemple, le Benedictus.

vénitiens pour lesquels la polychoralité se retrouve dans l'écriture. Dans les éditions, des procédés typographiques simples – caractères italiques ou romains dans le texte mis en musique – permettent aussi de distinguer les passages en solistes et tutti. C'est la technique utilisée pour l'édition des messes de Léonard Gontier¹² ou de Jean-Baptiste Geoffroy¹³.

L'hypothèse qui ressort du procédé d'écriture employé par Charpentier est la suivante : peut-être a-t-il voulu répartir en quatre chœurs une messe préexistant à deux chœurs. Il se serait servi d'un matériau compositionnel antérieur et l'aurait adapté à de nouvelles conditions socio-musicales, à de nouvelles modalités d'interprétation¹⁴. D'un point de vue méthodologique, la difficulté du travail de réécriture polychorale réside dans le fait d'avoir à gérer une source première et de la transférer dans un autre format comportant un nombre de lignes conséquent et différent de l'original. Le risque d'oublier une mesure et de faire des décalages entre les chœurs est réel. Charpentier a nécessairement cherché à se donner des repères graphiques et musicaux, harmoniques. Copier la basse continue quatre fois en laissant l'espace nécessaire à chaque chœur pouvait avoir cette fonction. La page était alors repérée tant verticalement qu'horizontalement par les chiffrages harmoniques, par la division en quatre espaces superposés et par les barres de mesures. Dans cette hypothèse, la répétition de la basse continue donnait un cadre dans lequel Charpentier allait ensuite travailler. La division et la répartition des chœurs primordiaux pouvaient se faire avec un moindre risque d'erreur et d'oubli. La basse continue servait de repère et de moyen de vérification.

Les ratures interviennent ensuite. Indiquant aux copistes ce qu'il fallait reporter sur les parties séparées destinées aux instrumentistes, Charpentier a raturé les parties de continuo quand celles-ci n'étaient pas nécessaires. Chaque fois qu'un chœur se tait, la partie de basse continue correspondante se tait aussi. Il faut donc supposer que les copistes ne reportaient sur les parties séparées que ce qui n'était pas biffé.

12. Léonard Gontier, Missa Aude et Vide, Paris, Robert Ballard, 1686,

La rature, dans cette première hypothèse, serait le témoin d'un procédé méthodologique et d'une technique de copie.

Il est néanmoins notable que quelques passages ne cadrent pas parfaitement avec l'hypothèse. Il convient alors de savoir si ces hiatus entre la théorie et le constat sont le fait d'erreurs de la part de Charpentier, ou s'ils remettent en cause l'ensemble de l'hypothèse. Ces endroits sont fort peu nombreux. Ils sont de deux ordres : certains passages devraient, dans la logique générale, être raturés mais ne le sont pas ; à un autre endroit, la basse continue n'est pas recopiée pendant quatre mesures alors que là encore cela aurait dû être le cas.

Considérons d'abord l'absence de rature. Ne sont concernés que de courts passages pendant lesquels les chœurs se répondent rapidement sans que les quatre basses continues ne soient raturées lorsque les chœurs correspondants ne chantent pas. Nous nous trouvons toujours dans des passages masqués soit par la densité graphique de la page, soit par l'alternance rapide entre les chœurs. On peut donc envisager que Charpentier, revenant sur son travail après avoir terminé sa copie, a raturé la basse continue en omettant de rayer ces passages¹⁵. Cette hypothèse est confortée par le fait qu'il indique de façon explicite les endroits où il veut que les quatre basses continues jouent toujours. Il ne

peut donc pas y avoir de confusion.

Si l'on peut considérer que l'oubli de rature ne met pas en cause l'hypothèse globale, les endroits où Charpentier n'a pas copié la basse continue sont bien plus ennuyeux. L'emplacement réellement problématique est celui qui concerne la première page du Gloria¹⁶. Chaque chœur l'un après l'autre y prononce le mot "Pax" en valeurs longues. Les interventions durent une mesure. La basse continue ne figure que sur le chœur qui intervient, pas aux autres chœurs. Elles ne sont pas rayées, des pauses y figurent.

Voici un passage qui, a mon sens, remet en cause l'hypothèse de la copie multiple comme aide méthodologique. En effet, copier quatre fois la basse continue aurait dû être le préalable à tout travail. Charpentier avait d'abord besoin de baliser sa page. Il la préparait suivant la méthode décrite puis effectuait la répartition polychorale, recomposait d'autres passages. À la fin du travail, il rayait les passages inutiles à l'établissement des parties séparées. On aurait pu admettre l'erreur, l'oubli si ces quatre

F-PSg Rés V Fol 197.

13. Jean-Baptiste Geoffroy, Musica Sacra, Paris, Robert Ballard, 1661.

Au sujet de Geoffroy, voir Gaëtan Naulleau, La pratique de la basse continue en France au regard de la musica sacra de Jean-Baptiste Geoffroy, Ballard 1659-1661, Mémoire de maîtrise, Paris IV, 1997.

^{14.} Pour le problème de l'adaptabilité de la source musicale, voir mon article "L'Art du maître de musique, Essai sur la fonction des sources musicales de la messe polyphonique en France aux XVIII et XVIII es siècles", Revue de musicologie, 86, 2000/2, p. 193-216.

^{15.} Voir l'exemple 1.

Marc-Antoine Charpentier, Mélanges, tome XVI, f. 5°. Voir l'exemple 3.

mesures avaient concerné le début d'une page. Commençant une nouvelle séance de copie – nous nous trouvons au début d'une page et d'une partie de l'Ordinaire de la messe, le *Gloria* –, Charpentier aurait alors oublié de reporter les basses, ne mettant pas tout de suite en pratique la méthode pourtant adoptée depuis le début de l'établissement de la partition. On serait alors dans le cadre d'une erreur méthodologique importante.

Cependant, on s'aperçoit bien que cela ne s'est pas passé ainsi. Charpentier a effectivement commis une erreur en omettant de reporter cette basse quatre fois, mais cela ne lui a pas posé de problème puisqu'il a pu copier une page complète sans "point de repère". Ceux-ci n'étaient pas nécessaires. À mon sens, la fonction de ces lignes raturées était autre.

Ce qui me paraît le plus improbable, dans cette première hypothèse, réside dans le statut que l'on donne à la source qui nous est parvenue. En considérant la copie multiple de ces basses continues comme aide méthodologique, on se place au niveau de la source de composition; en considérant la rature comme une indication aux copistes, la partition devient une "belle copie" 17, une mise au propre destinée à un copiste qui s'en servira pour établir les parties séparées nécessaires à l'interprétation. Ces deux sources n'ont pas la même fonction. On peut même dire que l'une n'existe qu'en conséquence de l'autre.

La source de la messe H.4 n'est pas une source de composition car c'est une belle copie¹⁸. En conséquence, la rature ne peut pas être une aide méthodologique. Une partie de l'hypothèse reste toutefois d'actualité. Il y eut certainement une œuvre antérieure à la messe H.4 qui en serait alors pour partie une mise en espace, et pour partie un arrangement. Nous ne la connaissons pas, et malheureusement rien, dans la partition qui nous est parvenue, ne nous permet de dire comment elle pouvait se présenter et quels apports, quelles transformations Charpentier y a faits.

Hypothèse 2 : la belle copie

La partition, telle qu'elle nous est parvenue, est assurément une belle copie. Il est souvent difficile de distinguer la belle copie de la copie d'archive ou encore de celle que l'on offre et qui participe à la diffusion manuscrite de la musique. Il peut aussi y avoir confusion entre la belle copie, celle que les italiens appellent "l'original", et la mise au propre du compositeur qui rejoindra ses archives personnelles. Comment distinguer la belle copie ? Certainement par la qualité des ajouts nécessaires aux copistes. La copie de la messe H.4 abonde de ce type d'indications.

Si l'on se tient rigoureusement à cette définition, peu de messes nous sont parvenues sous cette forme. Pourtant, comprendre si nous sommes en présence d'une belle copie ou d'un autre type de mise en partition est très important. Ces sources, proches dans leur présentation, n'ont pas les mêmes fonctions. Elles sont produites par des processus distincts, elles induisent des gestes musicaux différents.

Après la composition, la belle copie est le premier acte lié directement à l'interprétation. Celle-ci deviendra en conséquence un guide précieux à la compréhension du mode de constitution de la belle copie.

À Rome, Charpentier a certainement été témoin de ces grandes cérémonies mettant en œuvre ces musiques exigeantes en moyens humains¹⁹. Lors de ce séjour formateur pour un jeune compositeur, on peut l'imaginer courant les offices solennels pour s'instruire de la musique qui se faisait.

"Il ne se passe guere de jour de la semaine qu'il ne soit feste en quelque Église, et où l'on ne fasse quelque bonne Musique; de sorte qu'on est asseuré d'entendre tous les jours de la composition nouvelle. C'est là le plus agréable divertissement que j'aye dans Rome²⁰".

Les effectifs mis en œuvre étaient très variables. Il pouvait s'agir de cérémonies polychorales demandant de très grands effectifs; les Quarante heures à la chapelle Borghese réunissaient un effectif restreint de quatre ou cinq très bons chanteurs et quelques instrumentistes pour interpréter des motets.

^{17.} Pour le problème de la belle copie, voir plus loin.

^{18.}La belle copie et la source de composition peuvent éventuellement se rejoindre, mais dans des cas bien plus simples. Ici, l'organisation complexe de la partition me fait grandement douter que cela puisse être le cas. Voir Jean Lionnet, "Les copies de musique italienne", Le concert des muses, Promenade musicale dans le baroque français, textes réunis par Jean Lionnet, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Paris, Éditions Klincksieck, 1997, p. 83 et suivantes, "Les autographes".

^{19.} Voir Catherine Cessac, Marc-Antoine Charpentier, Paris, Fayard, 1988, p. 29 et suivantes, et Jean Lionnet, "Charpentier à Rome", Bulletin de la société Marc-Antoine Charpentier, 10, janvier 1994, p. 2 et suivantes.

^{20.} André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, Rome, 1/10/1639, Cahiers du GKC: la musique éloquente, vol. 1, Paris, 1991, p. 16. Voir aussi Jean Lionnet, "Les musiques polychorales romaines: problèmes d'interprétation", Attit del Convegno di studi su la Policoralita romana des Sei-Settecento – Trento, 4-6 ottobre 1996, a cura di Francesco Luigi, Danilo Curti, Marco Gozzi, Provincia Autonoma di Trento, 1997, p. 104.

L'une de ces cérémonies polychorales est décrite

par André Maugars:

"[l'église de Santa Maria sopra la Minerva 21] est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevez des deux costez du maistre Autel, où l'on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef, il y avait huit autres chœurs, quatre d'un costé et quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut, éloignez de pareille distance les uns des autres, et se regardans tous. A chaque chœur il y avoit un Orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne faut pas s'en estonner puisqu'on en peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçauroit on trouver deux de mesme ton. Le maistre Compositeur battoit la principale mesure dans le premier chœur, accompagné des plus belles voix. À chacun des autres il y avoit un homme qui ne faisoit autre que jetter les yeux sur cette mesure primitive, afin d'y conformer la sienne; de sorte que tous les chœurs chantoient d'une mesme mesure, sans traisner. Le contrepoint de la Musique estoit figuré, remply de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du premier chœur faisoit un récit, puis celui du 3me, du 4me et du 10me respondoit. Quelquefois il chantoient deux, trois, quatre et cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitoient chacun à leur tour à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battoient l'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. Une autre fois, il chantoient trois, quatre et cinq chœurs ensemble, puis une, deux, trois, quatre et cinq voix seules; et au Gloria Patri, tous les dix chœurs reprenoient ensemble. Il faut que je vous avoue, que je n'eus jamais un tel ravissement²²".

À la différence de ce qui apparaît dans la messe H.4, André Maugars ne fait pas mention d'instrumentistes autres que les continuistes. Cependant, de nombreux éléments me font penser que, à l'exclusion du nombre de chœurs, la description de Maugars est proche de ce que dut être l'interprétation de la messe H.4. Chaque chœur fut

certainement accompagné d'un continuo. En tout cas, il y eut au moins deux orgues, comme le montrent les indications "les deux orgues jouent toujours²³", mais plus sûrement quatre, comme le laissent penser des indications comme "Les quatre bc accompagnent²⁴" ou encore "les quatre bc accompagnent le confiteor25". Dans l'hypothèse probable à mon sens d'une interprétation qui séparait géographiquement les quatre chœurs comme cela fut le cas dans l'église de la Minerve, l'éloignement des interprètes rendait nécessaire la présence de trois batteurs de mesure supplémentaires. Ce fait me semble d'une très grande importance. On n'y prête pas suffisamment attention alors qu'il interfère sur les conditions d'exécution de l'œuvre et, par voie de conséquence, de constitution des sources musicales. On peut d'ailleurs légitimement envisager que Charpentier dirigeait le premier chœur, les trois assistants le regardaient à partir des autres tribunes²⁶.

La présence de ces assistants est rendue nécessaire pour plusieurs raisons. La distance avec le maître de musique principal entraînait obligatoirement des décalages importants dans la perception du son. Il n'était pas possible de se fier uniquement à une vision aléatoire et à une ouïe qui avait de fortes chances d'être trompeuse. Un relais permettait de pallier à un maximum d'inconvénients. Une autre raison peut être avancée : le manque ou l'absence de répétition. Ce fait est avéré en Italie par de nombreux témoignages.

Jean Lionnet donne quelques exemples romains très spectaculaires de cette pratique. En 1658, Abbatini doit organiser un *Te Deum* solennel pour être chanté le 15 août à Saint-Louis-des-Français, afin de rendre grâce de la guérison du roi Louis XIV.

"Cette décision est prise au dernier moment et Abbatini est donc contrait d'aller en personne trouver les chanteurs qu'il avait décidé d'inviter à participer à cette musique extraordinaire. Il mettra en compte les dépenses de voiture dues à cette urgence. Ce petit détail est à souligner parce que ces invitations sont faites "du jour au lendemain", ce qui montre bien, une fois de plus, que ces grandes musiques n'avaient jamais de répétitions. Ce fait avait déjà étonné André

^{21.}Il s'agit de la dernière église gothique de Rome. Sa conception est donc bien différente des églises palatines à l'architecture posttridentine romaine.

^{22.}André Maugars, op. cit., p. 14-15.

^{23.} Christe, édition de C. Cessac, op. cit., p. 153.

Domine Deus, Rex calestis, édition de C. Cessac, op. cit., p. 162.
 Qui sedes ad dexteram Patris, édition de C. Cessac, op. cit., p. 164.
 Confiteor unum baptisma, édition de C. Cessac, op. cit., p. 199.

^{26.} Rappelons que nous ne savons pas à quelle occasion cette messe fut chantée avec cet effectif. Nous ne connaissons pas non plus le lieu.

Maugars, en 1639, et il faut croire que cette pratique persistait à Rome; elle suppose une remarquable capacité de déchiffrage de la part des musiciens²⁷".

L'effectif réuni par Abbatini comprend six chœurs d'instrumentistes et de chanteurs, répartis autour de quatre orgues. On comprend alors que des musiciens surnuméraires soient nécessaires pour "tenir les chœurs", comme l'écrivait Ercole Bernabei qui succéda à Abbatini²⁸. André Maugars laisse entendre que les musiciens du royaume n'auraient pas été aussi à l'aise dans l'exercice²⁹.

Il me semble que nous n'avons pas beaucoup de voix pour les exécuter à l'heure mesme, il leur faudroit un long temps pour les concerter ensemble, là où ces Musiciens Italiens ne concertent jamais, mais chantent toutes leurs parties à l'improviste; et ce que je trouve de plus admirable, c'est qu'ils ne manquent jamais, quoyque la Musique soit très difficile, et qu'une voix d'un chœur chante souvent avec celle d'un autre chœur, qu'elle n'aura peut-estre jamais vuê ny ouye.

Malgré ce témoignage, plusieurs arguments me font penser qu'une telle pratique fut également d'actualité en France. Il faut comprendre que la messe de Charpentier devait réunir un nombre considérable d'interprètes. Il fallait quatre chœurs de huit chanteurs au moins³⁰. Chaque voix devait être doublée par un instrument à archet voire plus. Les continuos devaient être constitués d'au moins un orgue, une basse d'archet ou à vent et une basse à cordes pincées. Enfin, trois assistants "tenaient" trois des chœurs. On peut donc raisonnablement penser que l'ensemble devait concerner entre 56 et 64 personnes. Il ne serait cependant pas surprenant qu'une œuvre d'une telle ampleur ait accompagné une cérémonie fastueuse ; elle aurait alors réuni des moyens considérables, un nombre de musiciens plus important encore.

Un effectif aussi considérable ne correspond à aucune institution musicale religieuse connue. Il ne pouvait être réuni qu'en empruntant les interprètes à plusieurs endroits différents, qu'ils fussent

religieux ou laïcs. Leur mobilisation ne pouvait être longue car, musiciens d'église pour certains, ils devaient assurer leurs propres services au quotidien. L'interprétation de la *Messe à quatre chœurs*, qui devait entrer dans le cadre d'une cérémonie extraordinaire³¹, s'ajoutait à ceux-ci. Par conséquent, il est envisageable que très peu de répétitions aient eu lieu, essentiellement pour vérifier que les parties séparées ne comportaient pas d'erreurs³².

Envisageons maintenant le matériel nécessaire à l'exécution. Chaque chanteur et chaque instrumentiste devait lire sur une partie individuelle qu'il pouvait éventuellement partager avec un autre. Ainsi, les continuistes jouaient certainement sur les parties d'orgue, mais ils pouvaient également avoir leur propre matériel. Les deux pratiques étaient possibles. Sur chaque partie ne figurait que la musique qui concernait l'interprète. Cela veut dire que, quand un chœur n'intervenait pas, les parties séparées qui correspondaient faisaient toutes figurer des mesures de silence.

On comprend mieux les schémas mis en exergue de la partition si l'on envisage le problème de l'établissement des parties séparées par le ou les copistes³³. Ces deux dessins leur indiquaient la répartition des voix dans les cahiers destinés aux interprètes.

1	2
3	4

2	1
4	3

Ceci est nécessaire car le Kyrie introductif est repris à l'identique après le Christe. Charpentier, soucieux d'éviter une redite, fait tourner les chœurs de façon à ce que le chœur 1 devienne le chœur 2, le chœur 3 le chœur 4 et vice versa. Il était hors de

^{27.} Voir Jean Lionnet, "La musique à Saint-Louis-des-Français de Rome au 17e siècle", Supplément à *Note d'Archivio, nuova serie,* 1985, 1985-1986, Venezia, fondazione Levi, 1985 et 86, p. 108.

^{28.}J. Lionnet, op. cit., p. 111. 29.A. Maugars, op. cit., p. 15-16.

^{30.}On peut cependant envisager, à la lecture des indications d'effectifs contenues dans la partition, que deux des chœurs ne comportaient que quatre chanteurs.

^{31.} Jean Lionnet définissait ainsi les musiques extraordinaires: "Au 17° siècle, on appelle musique extraordinaire, par rapport à la musique ordinaire qui se fait toute l'année dans une église, toute musique qui exige que le maître de chapelle fasse appel à des musiciens de l'extérieur", J. Lionnet, Note d'archivo, op. cit., p. 34. Il ajoute aussi: "Le terme "extraordinaire" peut sembler paradoxal étant donné que l'événement se reproduit tous les ans, dans des conditions très semblables, mais il se justifie par le fait que les musiciens qui étaient payés pour ces services ne faisaient pas partie de l'Ordinaire de l'église; cette idée s'exprime aussi dans la comptabilité, puisqu'on inscrit les dépenses faites pour ces musiques au chapitre des dépenses extraordinaires", J. Lionnet, "Les musiques polychorales romaines", op. cit., p. 103.

^{32.}Les erreurs que l'on peut trouver sur certaines parties séparées montrent que cette lecture préventive n'avait pas toujours lieu ou qu'elle ne suffisait pas pour les percevoir toutes.

^{33.} Évidemment, il pouvait y avoir une équipe de copistes.

question de faire déplacer les interprètes, ce sont donc les parties séparées qui furent copiées différemment. Les cahiers séparés du premier chœur comprenaient les parties du *Kyrie* I du premier chœur, et, après le *Christe*, les parties du deuxième chœur, et ainsi de suite. Les copistes savaient comment reprendre le *Gloria* grâce à l'indication de Charpentier: "Le gloria suivant se chante dans l'ordre de la premiere figure du kyrie ³⁴".

Parties individuelles	Kyrie I	Christe	Kyrie II	Gloria
Chœur 1	1	1	2	1
Chœur 2	2	2	1	2
Chœur 3	3	3	4	3
Chœur 4	4	4	3	4

Ce schéma me paraît renforcer l'idée que les chœurs étaient relativement éloignés les uns des autres. Charpentier n'aurait eu aucun intérêt à effectuer ces rotations d'effectif dans les parties séparées si les chœurs avaient été regroupés. Substituer un chœur à un autre lui sert à transformer la géographie sonore, ce qui n'est intéressant que pour des chœurs séparés les uns des autres, pas

pour des chœurs groupés.

Le ou les copistes préparaient ensuite les parties séparées sur la base des indications de Charpentier. Cependant, ce nous oublions de lire sur la belle copie, ce qui fait partie du hors texte, du non dit que nous avons si souvent tant de mal à déchiffrer et même quelquefois à imaginer, c'est que le batteur de mesure secondaire de chaque chœur devait aussi avoir sa partie. À mon avis, il n'est pas possible qu'une œuvre comportant des changements de mesure relativement nombreux, d'une telle complexité d'écriture polychorale, puisse être dirigée sans une aide visuelle. L'assistant n'avait pas besoin de connaître l'ensemble de la partition pour pouvoir suivre aisément la battue du maître de musique principal. Une bassus generalis qui comportait les changements rythmiques suffisait.

La rature des parties de basse continue prend alors tout son sens. Il est probable que chaque assistant, chaque batteur de mesure lisait sur la partie de continuo du chœur qu'il dirigeait³⁵. En

conséquence, deux types d'informations devaient nécessairement y figurer. Les continuistes devaient pouvoir y lire ce qu'ils avaient à jouer, c'est-à-dire la basse continue à proprement parler. Le batteur de mesure devait y trouver une basse générale qui lui permettait de connaître le déroulement global de la partition. Or, les deux informations sont contradictoires si elles figurent sur la même source. Cela revient à donner au continuiste une bassus generalis sur laquelle il ne peut pas repérer les moments qu'il doit jouer. C'est là, à mon avis, que les ratures entrent en jeu. En copiant une basse générale intégrale, il donnait aux batteurs de mesure l'ensemble des informations dont ils avaient besoin; en raturant délicatement, sans rien occulter, les passages qui ne concernaient pas les continuistes, ceux-ci savaient où ils devaient arrêter de jouer. La source donnait donc en même temps et sur la même feuille les informations nécessaires aux continuistes et aux batteurs de mesure. Les passages hachurés étaient battus dans tous les chœurs, mais joués uniquement par une partie de l'effectif. Les passages non hachurés étaient joués par ceux qui les lisaient, et très certainement aussi battus. Chaque partie de continuo donnait donc l'ensemble des informations dont le musicien et l'assistant avaient besoin. Le procédé était d'une grande efficacité.

Il convient de savoir maintenant si l'hypothèse de la belle copie est remise en cause par les omissions de ratures déjà évoquées. À mon avis, non. La rature oubliée le fut aussi sur la partie séparée. On peut par conséquent envisager qu'une correction ultérieure fut faite directement sur les parties séparées par les interprètes lors de la première lecture. Celle-ci fut faite en dehors de la présence de la belle copie car, son office terminé, elle avait été rangée par l'auteur dans ses papiers personnels. Elle n'a certainement pas servi à l'interprétation. Envisageons le cas où il n'y aurait pas eu de répétition, alors, il y a eu des fautes lors de l'exécution!

Ainsi, la partition de Charpentier prend une signification nouvelle. Sa fonction éclaire sa forme. Érigée en système, la rature n'est pas erreur. Son sens était masqué car il bouleversait notre mode de pensée habituel. La rature devient source d'informations précieuses qui permettront la bonne exécution. La partition de la Messe à quatre chœurs s'avère, in fine, très astucieuse. Elle nous donne des renseignements très importants sur les modes d'interprétation de ces grandes musiques polychorales.

34. Charpentier, Mélanges, tome XVI, f. 4°.

^{35.} Dans l'Épitre au lecteur des Meslanges, Henri Du Mont écrit: "Je prie celuy qui battra la Mesure de regarder toujours la Partie de Basse-continuë, ayant marqué les endroits où il faut battre la dicte Mesure plus gaiement, ou plus lentement selon les paroles", dans Henri Du Mont, Meslanges, Paris, R. Ballard, 1657, Avis au lecteur.

La messe de Beretta, de la gestion des erreurs de copie

La présence dans les papiers de Charpentier de la Messe à quatre chœurs H.4 et de la Missa mirabiles elationes maris de Francesco Beretta a longtemps et naturellement favorisé leur rapprochement. Leur datation, l'analyse des techniques polychorales et la compréhension du statut de chacune des sources éloignent maintenant ces partitions de façon considérable. Leur ressemblance n'est qu'une affaire de similitude d'effectif et de présentation graphique.

Le premier problème à régler concerne la datation de la copie. La présence à Rome de Beretta lors du séjour de Charpentier est certaine. De mai 1657 à octobre 1664, il est maître de chapelle de l'église du San Spirito in Sassia. Il est ensuite sur la liste des maîtres de chapelle de l'église de San Marcello le 2 avril 1677. L'année suivante, il devient maître de chapelle de la Cappella Giulia, à Saint-Pierre de Rome, poste qu'il occupe jusqu'à sa

mort le 6 juillet 1694^{36} .

Beaucoup d'éléments éloignent les messes de Beretta et de Charpentier tant dans leur écriture que dans leur présentation. Alors que la messe H.4 n'est pas à plus de sept voix, la messe de Beretta est à seize voix réelles ; chacune des basses chantantes a sa propre ligne mélodique. Cette écriture contrapuntique très serrée, qui fait usages de licences dues à la complexité de l'écriture à seize relevées par Charpentier, permet un emploi spectaculaire de la doublure entre les chœurs. C'est le cas, par exemple, lors des marches harmoniques. Celle qui figure à la fin du Kyrie III37 voit les quatre dessus se rejoindre dans de longues notes qu'accompagne chaque chœur dans un contrepoint individualisé. L'effet de cette soudaine répartition géographique d'une même mélodie mêlée à quatre contrepoints différents devait être saisissant.

D'un point de vue graphique, les deux messes utilisent le même type de mise en page. Les quatre chœurs se répartissent sur un nombre de lignes identique. Cependant, à l'encontre de ce qu'il avait fait dans sa propre messe, Charpentier ne fait pas figurer la basse continue au bas de chaque chœur. Une basse générale est copiée sur la dernière ligne de la page38. Elle double la partie la plus grave du moment. Elle n'est pas une basse continue. Chaque chœur est séparé des autres par une portée libre. On peut envisager que Charpentier laissa ces lignes intercalaires dans le but de compléter ensuite les basses continues manquantes, projet qui ne fut pas réalisé. Toutefois, ce fait est contredit car Charpentier emploie tout de suite ces lignes pour faire figurer le nom de chaque chœur et les corrections occasionnées par ses fautes de copie. Il s'est trompé, par exemple, au folio 21^{v39}. S'apercevant de son erreur avant qu'il n'ait atteint la fin de la ligne, il a raturé cinq mesures, puis utilisé la ligne figurant entre le deuxième et troisième chœur pour copier la correction. A la suite, au lieu de reprendre la ligne normale, ce qu'il a fait dans plusieurs autres cas, Charpentier a terminé la copie de la partie de bassus sur cette ligne intercalaire, négligeant la ligne normalement employée et interdisant de facto l'établissement tardif d'une basse continue. La correction fut donc faite lors de la copie. Elle n'est pas due à une relecture postérieure.

On trouve plusieurs erreurs qui nécessitent des ratures occultantes dans la messe de Beretta. Cela n'est jamais le cas dans la messe H.4. Les deux messes diffèrent donc par la gestion des erreurs. Elles sont quasiment absentes quand Charpentier prépare une belle copie; son ouvrage est alors particulièrement soigné. En revanche, il ne prend pas la peine de les cacher dans la messe Mirabilis elationes maris. Assurément, les copies des deux œuvres ne procèdent pas de la même logique. La partition de la messe de Beretta est une copie privée destinée aux archives de Charpentier. Nous ne sommes pas en présence d'une belle copie qui sera employée par un autre, mais bien d'une partition d'étude. Elle participe au processus de diffusion privée d'œuvres

non éditées⁴⁰.

Le papier, encore une fois, donne de précieuses indications. L'emploi d'un papier au filigrane F permet d'avancer que Charpentier a établi sa copie de la messe de Beretta entre 1675 et 1680⁴¹. Plusieurs

39. Idem.

41. Voir P. Ranum, op. cit.

^{36.} Pour la biographie de Francesco Beretta, voir John Harper, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New-York, Macmillan Publishers, 1980, vol. 2, p. 523. L'article ne donne pas de bibliographie musicale.

^{37.} La messe de Beretta comprend trois Kyrie. Cette première partie de l'Ordinaire est organisée ainsi : Kyrie I, Kyrie II, Christe, Kyrie III.

^{38.} Voir l'exemple 2.

^{40.} La copie de la messe de Beretta peut cependant, par certains aspects, donner l'impression d'avoir eu une fonction secondaire de belle copie. On trouve quelques indications d'enchaînement entre les pièces. Elles sont fort rares: "Suivez" très surprenant au milieu du Christe, puis "Suivez a laize", entre le Christe et le troisième Kyrie, enfin "apres une petite pause, suivez a l'Amen", précédant le magnifique Amen de la fin du Credo. Leur rareté me fait cependant douter que la partition ait réellement servi de belle copie. Il m'apparaît plutôt que Charpentier a reporté sur son travail quelques indications figurant sur la source qu'il avait à sa disposition.

années la séparent donc de la composition de la messe H.4 dont l'antériorité paraît maintenant évidente. On avait pourtant tendance à présenter la messe de Beretta comme un modèle dont se serait servi Charpentier. La constitution de la source, qui comporte à la fin les Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie, rendait crédible l'hypothèse d'une copie "d'étudiant", sur le modèle de l'apprenti compositeur "partissant" les livres de chœurs comme l'écrivait Marin Mersenne⁴². La présence de nombreux commentaires sur les licences d'écriture dans une composition à seize parties réelles renforçait cette illusion. Charpentier aurait étudié une Messe à quatre chœurs avant d'entreprendre une composition similaire. Il semble maintenant que cela puisse être mis en doute.

Charpentier n'était donc pas à Rome quand il a établi sa copie sur le papier F. Il est par conséquent nécessaire qu'un état intermédiaire de la partition ait existé, celui qui a voyagé de Rome jusqu'à chez lui. C'est cette source qu'il a copiée. Quelle étaitelle ? Comment se l'est-il procurée ? Encore une fois, les ratures et le type de fautes de copie nous permettront de comprendre ce qui s'est passé.

En effet, il est évident, pour celui qui a beaucoup transcrit, que les sources génèrent, par leur constitution propre, des fautes différentes. La main du copiste, comme écrit Jean Duron dans la préface du Caleste convivium de Daniélis⁴³, apporte beaucoup d'informations sur "L'art de copier", mais j'ajouterai aussi sur ce qui est copié. La copie d'une mise en partition montrant la superposition des parties permet d'éviter les fautes d'harmonie et de repérer celles qui figurent éventuellement dans la source. La copie de parties séparées provoque plutôt des erreurs de clés, des oublis de mesures dont on peut ne pas s'apercevoir tout de suite car ce type de sources ne révèle pas l'harmonie. Le livre de chœur engendrera des décalages rythmiques de durée inférieure à la mesure car l'absence habituelle de barres de mesure sur ce type de source enlève un point de repère précieux.

Les techniques et les conditions habituelles de copie entrent également en jeu pour comprendre comment sont produites certaines fautes. On en trouve une description dans un texte de Paillasson, expert-écrivain juré, dans l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers éditée en 1762⁴⁴:

"Se placer le corps : les maîtres veulent que le côté gauche soit le plus près de la table que le côté droit ; que les coudes tombent mollement sur la table ; que le poids du corps soit soutenu par le bras gauche ; que la main gauche fixe et dirige le papier ; que la main droite porte légèrement sur la table".

La position décrite par Paillasson n'est pas idéalisée. Elle correspond à la nécessité technique de tenir une feuille à laquelle la plume s'accroche de façon bien plus conséquente que nos stylographes actuels. La place de la main gauche est importante. C'est normalement celle qui sert de repère visuel au transcripteur moderne droitier dans les transcriptions compliquées. Le copiste devait être par conséquent d'autant plus attentif à l'endroit où se posait son regard. Évidemment, la barre de mesure était un point visuel important. C'est d'ailleurs l'une de ses fonctions.

Par chance, si je peux dire, Charpentier a fait une grossière erreur, de celle que l'on fait lorsque, après un long travail de copie, notre attention est émoussée, et que l'on a voulu aller au-delà de la fatigue, un peu présomptueux de nos forces et curieux de lire de la belle musique. Elle nous permet de déduire avec une grande assurance comment il a opéré et, peut-être aussi, la forme sous laquelle la messe de Beretta lui était parvenue.

Gardons bien à l'esprit que Charpentier utilisait la totalité de la page dans les passages *tutti*. Si une erreur s'y glissait et qu'elle était trop importante et gâchait trop de lignes, c'était un travail considérable qui pouvait être perdu. Ce fut ce qui arriva au début du *Credo*⁴⁵. L'erreur était pourtant bénigne, les conséquences furent importantes. Charpentier dut recommencer son travail après avoir raturé et abandonné l'ensemble de la page.

Charpentier avait alors copié le superius et le Contra du premier chœur, installé les clés et les barres de mesure des deux voix graves du même chœur et la clé du superius du chœur 2. L'erreur était malheureusement arrivée très tôt dans la page ce qui la rend plus difficile à percevoir. L'expérience de la transcription montre que l'on se trompe

^{42.}Cité par D. Launay, "L'art du compositeur de musique, essai sur la composition musicale en France au temps de Henri IV et Louis XIII", Bydgoskie Towarzystwo Haukowe, 1973, p. 210-246. "Partisser", c'est pour Mersenne, mettre en partition, superposer des parties qui sont originellement séparées, soit en parties individuelles, soit en livre de chœur. Il me paraît intéressant de mettre à nouveau cette expression en usage.

^{43.} Voir Daniel Daniélis, Caleste convivium, éd. Jean Duron, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2001, p. XXXV et suivantes.

^{44.} Cité par Gabriel Audisio et Isabelle Bonnot-Rambaud, Lire le français d'hier, manuel de paléographie moderne, xv e-xviii esiècles Paris, Armand Colin, 1991, p. 48.
45. Voir les exemples 4 et 5.

souvent sur le début de la page, quand l'attention du copiste a été troublée par les manipulations nécessaires à cet endroit : tourne de page, mise en place de la source pour qu'elle soit placée idéalement par rapport à son propre travail, préparation de la plume⁴⁶. Ces fautes sont alors de celles dont on ne s'aperçoit pas tout de suite, de celles qui nous font persévérer dans l'erreur. Le troisième temps de la partie de *superius* manque dans la première copie. Charpentier ne s'en aperçoit pas et continue son

travail jusqu'au bout de la ligne. Copiant page par page, il interrompt la copie de cette première partie vocale et passe à la suivante, le contra du premier chœur. Il s'aperçoit tout de suite que quelque chose ne va pas. Lisant par anticipation comme on le fait souvent les quelques premières mesures de la partie qu'il avait sous les yeux, il a repéré que le mouvement de tierces parallèles de la fin de la deuxième mesure ainsi que la cadence en sol n'apparaît pas s'il reporte ce qu'il voit tel quel. Imputant l'erreur à la source primaire et à son copiste ou à la source intermédiaire, il supprime la demi-pause introductive à la partie de contra - vouant certainement aux gémonies le dit copiste -, rétablissant ainsi le mouvement de tierces parallèles et la cadence ; le tactus oublié dans la première ligne était rattrapé rythmiquement, il pouvait avancer son travail, satisfait d'avoir réparé l'erreur d'un graphiste indélicat.

Il est amusant de constater que sa réaction est courante chez le transcripteur, qu'il soit du XVII^e siècle ou contemporain⁴⁷. Il est psychologiquement plus admissible d'attribuer la faute, dans un premier temps, non pas à son propre travail, mais à celui que l'on copie. Souvent, le premier doute est pour l'autre, cela fait persister dans l'erreur; le petit personnel a d'abord tort. Pour Charpentier, la source dont il se servait comportait un signe en trop: la première 1/2 pause de la ligne de *contra*. D'ores et déjà, les conséquences de son erreur sur l'écriture du rythme permettent d'envisager que la partition originale ne comportait pas de barres de mesure.



46.La faute se place également très souvent sur le dernier accord, quand la satisfaction du travail accompli détourne l'attention un peu trop tôt.

47. Je m'appuie évidemment sur ma propre expérience!



Beretta, f. 28', détails.

On peut entrevoir que l'erreur, l'oubli du tactus, fut faite lors du transfert de la source primaire sur la source intermédiaire. Elle n'a pas pu être commise par Charpentier lorsqu'il reporte cette messe dans ses cahiers. Il aurait alors pu facilement la corriger. Au lieu de cela, il choisit d'abord une solution qui s'avérera fautive elle aussi. En effet, la source que Charpentier établit est une mise en partition. Il peut s'apercevoir tout de suite des décalages rythmiques par la place des barres de mesure. Il est donc évident que la source qu'il copie avait ces barres de mesure, mais que leur présence n'avait pas permis de détecter l'erreur. On peut par conséquent en déduire avec une relative assurance que la source primaire, celle qui fut copiée à Rome, n'en possédait pas. En effet, le déplacement d'un tactus, ici une blanche, entraîne le monnayage de certaines valeurs quand elles sont à cheval sur une barre de mesure. La première blanche du contra figure comme deux noires liées sur la version fautive. Elle est corrigée sur la seconde version. D'autres valeurs deviennent des valeurs pleines, comme la blanche de la fin de la partie de superius. De tels changements graphiques sont des signes évidents de décalages rythmiques. Ils sont de ceux dont on s'aperçoit aisément, et qui ne passent pas inaperçus. Il n'y avait donc pas de valeur monnayée dans la partition originale : elle ne comportait pas de barres de

Ce constat est très surprenant car il implique quasi naturellement que la source copiée était un livre de chœur. Les autres sources historiques, mises en partition, parties séparées, faisaient usage à cette période de barres de mesures, alors que le livre de chœur n'en comportait pas. Ces livres présentaient la musique en parties séparées sur deux folios en vis-à-vis. Constatons tout de suite qu'il n'y a pas de trace de livre de chœur contenant une messe à seize voix, le nombre de parties de Beretta. Faire tenir ces seize parties dans un unique livre de chœur n'était guère possible. Cela aurait même été absurde. La messe la plus conséquente à nous être parvenue sous cette

forme en France est la messe à deux chœurs de Jean Richard⁴⁸. La transcription de cette œuvre montre clairement une polychoralité de type vénitienne. La page de gauche du livre correspond au premier chœur, celle de droite au second.

a (ut 2)
a (ut 3)
t 4)
a 4)

Il existe aussi une messe à dix parties de Jean Solon⁴⁹ copiée elle aussi en livre de chœur. Cependant, le nombre de voix empêcha le copiste d'établir un seul et unique ouvrage pour l'ensemble de l'œuvre. Il choisit de copier chaque chœur dans un livre différent. Le second fut malheureusement perdu.

À partir de ces deux exemples, on peut percevoir que l'unique façon qui aurait permis de faire tenir la messe de Beretta en livre de chœur était de la copier dans deux volumes différents, le premier contenant, suivant le modèle de la messe de Richard, les deux premiers chœurs, le second les deux autres. Un autre détail renforce cette hypothèse. En plusieurs endroits, Charpentier fait usage de ligature C.O.P.⁵⁰, archaïsme d'écriture que l'on ne trouve normalement pas chez lui mais qui, en revanche, reste courant dans les livres de chœur non barrés. Il a très certainement recopié ce qu'il voyait. Il faut ajouter que le livre de chœur ne comportait pas de basse continue.

Il convient de rappeler que ce mode de conservation de la musique était toujours en usage à la Chapelle pontificale, ceci très tardivement. Prenons par exemple la messe *Philippus Rex Hispaniæ* de Bartolomeo de Escobedo⁵¹. Celle-ci

fut copiée en livre de chœur en 1556 dans le fond de la Capella Sixtina de la bibliothèque apostolique du Vatican par Johannes Parvi. Une date de restauration figure sur la source : 1723. Elle montre combien ces partitions anciennes furent longtemps en usage. Elle montre aussi que le support, le livre de chœur, gardait, comme en France, une réelle actualité.

Celui qui a établi la source intermédiaire, celle qui voyagea, aura donc facilement oublié un tactus, erreur que recopia Charpentier par la suite.

Nous connaissons donc maintenant avec une relative assurance la source d'origine : un double livre de chœur. La source qui est en notre possession est une mise en partition. Nous savons aussi que la source intermédiaire, perdue, n'a pas révélé à Charpentier l'erreur commise. Elle ne pouvait donc pas être une mise en partition qui permet de prévenir ce genre de problème. Il me paraît fort peu probable qu'elle ait été un livre de chœur, car l'établissement d'une telle source est complexe, longue. Une seule solution semble alors crédible. Cette source intermédiaire fut copiée en parties séparées. Ce sont elles qui ont voyagé et que Charpentier a reportées dans ses papiers. On comprend alors le cheminement complet de la messe de Beretta.

Charpentier, à Rome, copia certainement beaucoup de musique. Le copie était le moyen principal pour s'en procurer. C'était le seul dans le cas des grandes musiques polychorales qui n'ont pas été éditées. Ayant eu accès à la messe de Beretta, il a choisi d'en faire une copie en parties séparées, solution la plus rapide sur l'instant, la plus économe en papier. Il différa le moment où il retranscrirait ce matériel en partition. Les caractéristiques de présentation de la source copiée, un livre de chœur, lui font commettre une erreur qu'il ne peut déceler car il ne superpose pas encore les parties et ne peut pas voir les fautes d'harmonie. De retour à Paris, il établit quelques années plus tard une partition sur laquelle il reporte les parties séparées ramenées de Rome. Etudiant l'écriture de Beretta, il commente la composition en relevant les licences d'écriture dues à l'écriture à 16 parties. Après avoir copié la partie fautive, il lit par anticipation la partie de contra du premier chœur et se doute qu'une erreur s'est glissée dans l'un des états antérieurs. Il la corrige alors, réduisant le décalage rythmique en supprimant une demi-pause. Cela lui permet de rétablir la cadence en sol et le mouvement de tierces parallèles. Cependant, un doute doit subsister dans son esprit car il interrompt la copie du premier chœur et veut mettre en place les entrées des autres chœurs. C'est

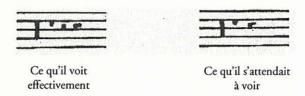
^{48.} Jean Richard, *Missa octo vocum*, [Recueil de messes et motets], ms, livre de chœur, f. 55°-76, F-C Ms C 16. La date de 1623 apparaît à la fin de l'Agnus Dei.

^{49.} Jean Solon, Missa Decem Vocum, primi chori qua in Reverendis ad modum Domini D. Preposito Decano et Canonicis Eccl^{*} Metrop^{*} Cameracensis, Dicat consecratque, D. J. Solon S. Autberti Can. Reg., 1647, [Recueil de messes et motets], ms, livre de chœur, 439 x 308 mm, f. 77-89, F-C Ms C 16.

^{50.} Cum opposition proprietate, par exemple, f. 31'.

^{51.} Voir Bartolomeo de Escobedo, *Missa Philippus Rex Hispania*, ms, livre de chœur, 675 x 480 mm, I-RVat C S 39.

pour cela qu'il réserve les lignes de ténors et de basse, place la ligne intercalaire, et la clé du *superius* du chœur 2. Charpentier s'aperçoit d'un autre problème généré par sa première erreur. Le nombre de mesures de silence que comportait cette nouvelle partie était trop important. Pour qu'il n'y ait pas d'interruption non justifiée du discours musical entre le chœur finissant et le chœur entrant, ce *superius* du deuxième chœur aurait du comporter cinq mesures et un temps (d'une valeur d'une noire) de silence. La correction qu'il a notée ensuite nous montre qu'il vit cinq mesures et trois temps de silence. Cela était totalement illogique musicalement.



Vérifiant l'adage commun au copiste et au transcripteur: "Deux erreurs gâchent du papier!", il comprit alors sa faute initiale, constata qu'il n'avait plus de place pour la rectifier, et, assurément très ennuyé du travail perdu, hachura la page de bas en haut et de gauche à droite, il était certainement droitier. Recommençant son travail sur une nouvelle page, Charpentier put d'abord corriger sa faute initiale. Il convenait, manifestement, d'ajouter la valeur d'une blanche au début du superius du chœur 1. Il comprit ce qu'il avait fait quelques années auparavant ; il avait omis le rythme noire pointée - croche, rythme énoncé deux fois de suite dans la composition : les répétitions sont toujours dangereuses. Elles donnent la sensation du travail déjà fait. Il corrigea alors cette faute en copiant d'abord les entrées fuguées sur la partie de basse générale en bas de page comme le montre l'exemple 2. Rassuré sur la qualité de la correction, il reprit le transfert des parties séparées sur la page.

Tous ces détails nous renseignent sur les précautions que devaient prendre les copistes pour éviter autant que possible les erreurs. Une lecture préalable de la partie copiée devait permettre de repérer la faute, de l'anticiper. Ils devaient être d'autant plus attentifs qu'ils écrivaient directement à la plume. Le risque d'erreur était important, la gomme simplifie tout.

On reste confondu devant le nombre d'exemplaires différents qui pouvaient circuler pour une même œuvre. Pour la messe de Beretta, on peut envisager qu'il existait un brouillon, une belle copie, certainement aussi un livre de chœur, un jeu de parties séparées pour l'interprétation, la copie qu'en fit Charpentier et enfin sa mise au propre qui, seule, nous est parvenue.

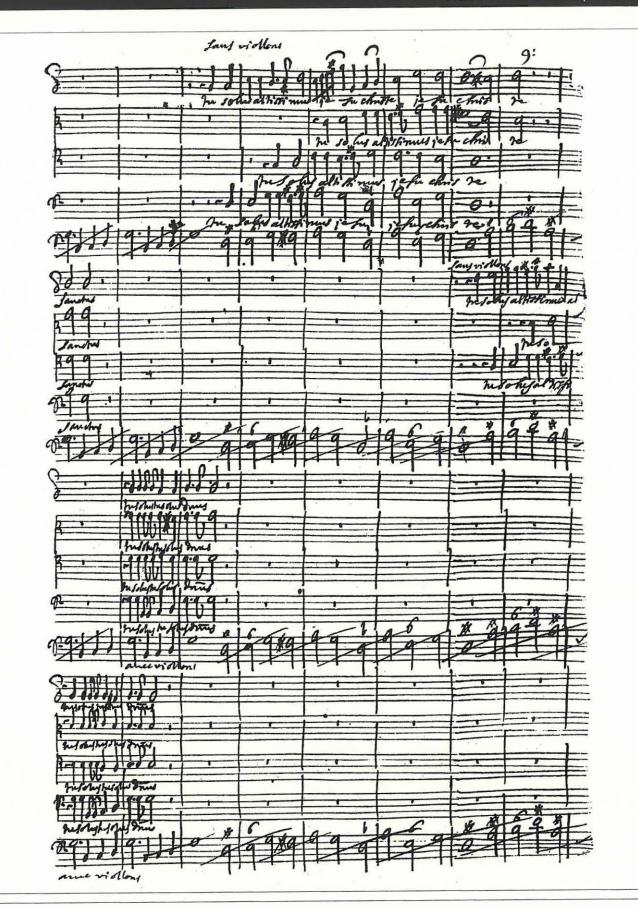
Si mon hypothèse est juste, Charpentier avait pris connaissance de la messe de Beretta avant qu'il ne compose une messe à quatre chœurs. La datation des papiers peut nous induire en erreur. Elle fixe des dates que l'on doit interpréter en comprenant le sens de la copie, la fonction qu'occupe la source dans l'histoire de la composition. Charpentier fut certainement influencé par les techniques d'interprétation des musiques polychorales et par les techniques de spatialisation en usage à Rome.

La rature a pris un sens totalement différent entre la messe H.4 et la messe Mirabiles elationes maris. Signe d'intelligence quand elle permet la diffusion d'informations de façon très simple, elle est aussi la trace d'un moment de la vie du grand maître. Elle est le signe d'un processus complexe de diffusion manuscrite de la musique.

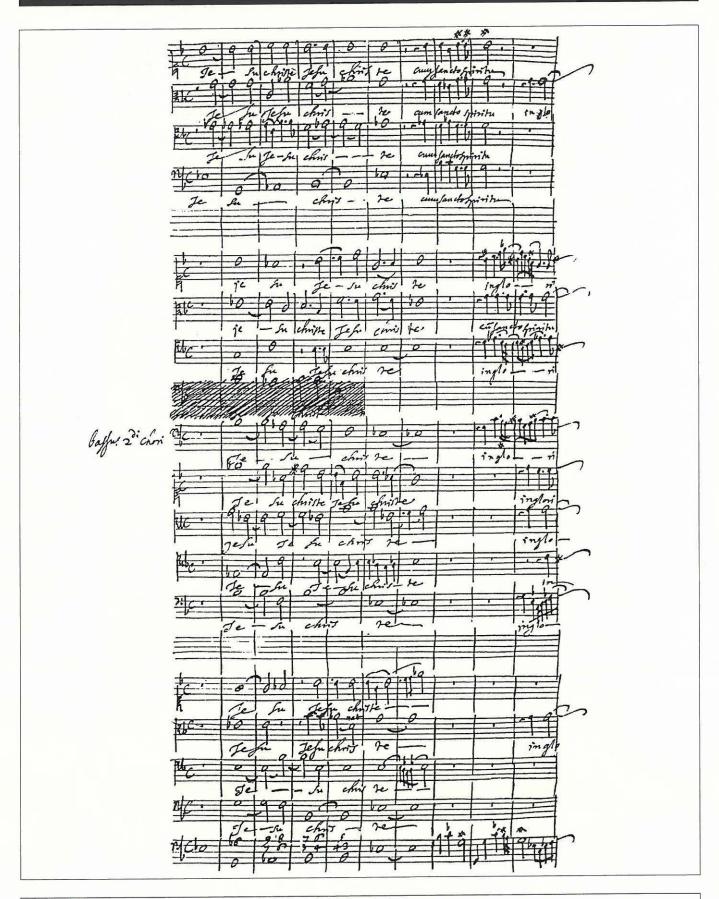
Tournant la page, après la correction, fatigué et conscient que d'autres erreurs ne manqueraient pas de suivre, Charpentier clôtura le travail fastidieux et écrivit au bas de la partie de continuo : "Aliquando bonus dormitat homerus" (quelquefois, le bon Homère dort).

Charpentier est allé se coucher.

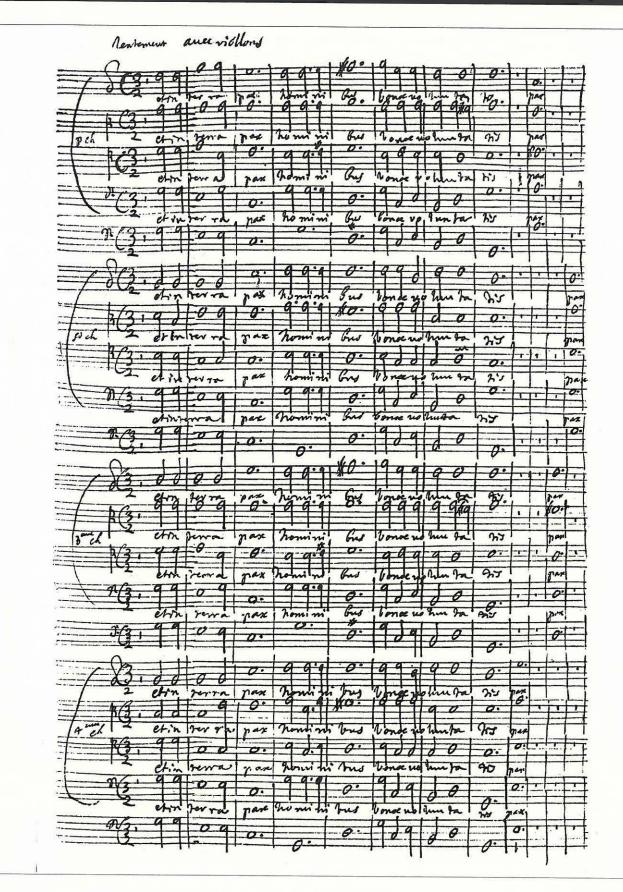
Jean-Charles Léon



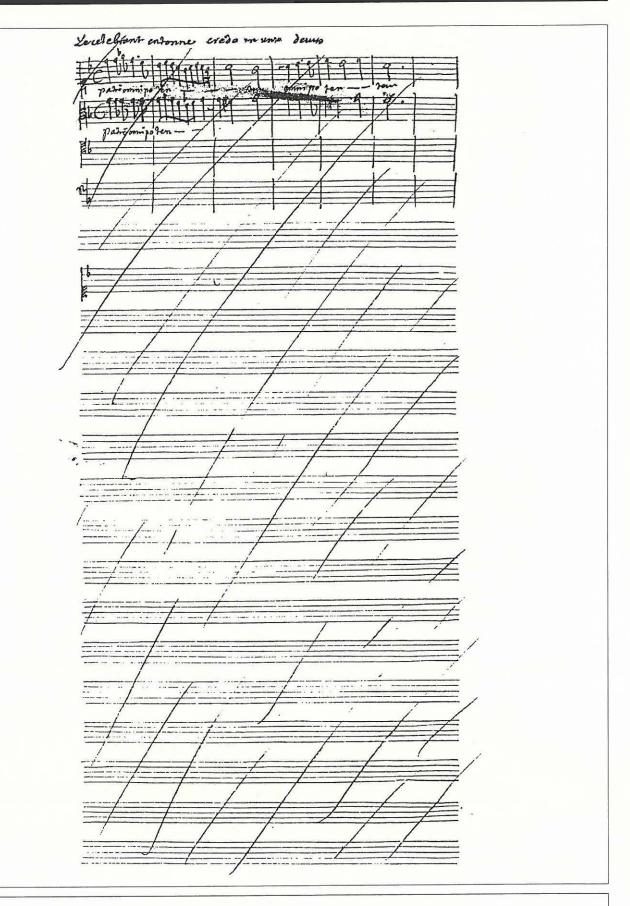
Exemple 1 : Charpentier, Messe à quatre chœurs, f. 9.



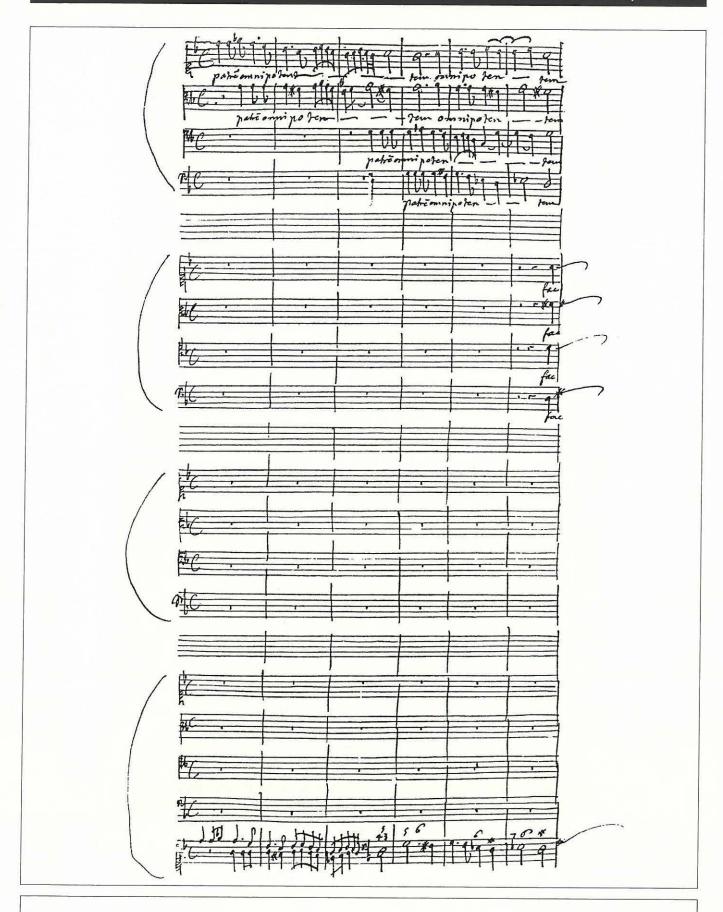
Exemple 2: Beretta, Missa mirabiles, f. 21^v.



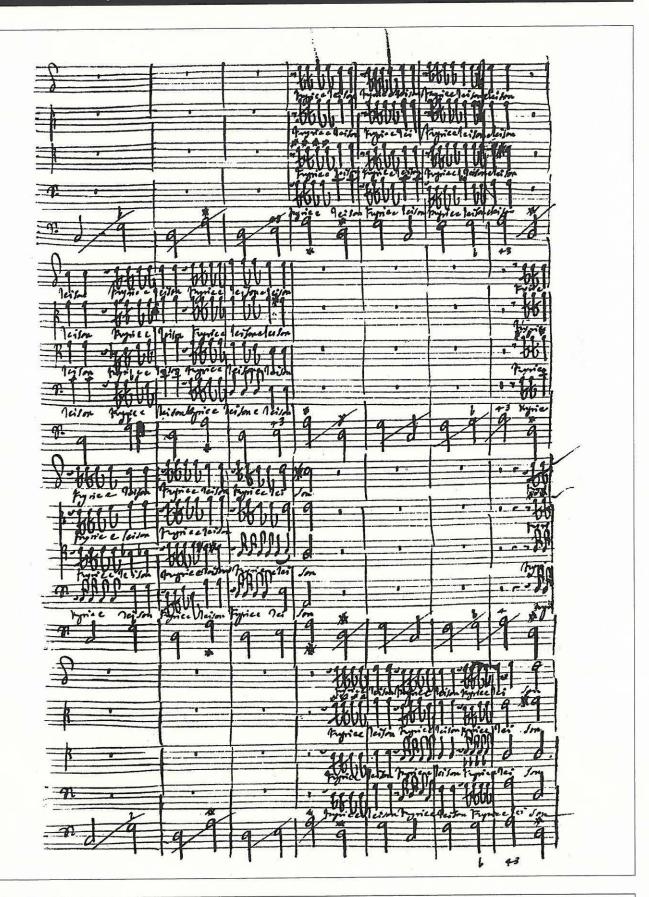
Exemple 3: Charpentier, Messe à quatre chœurs, f. 5°.



Exemple 4: Beretta, Missa mirabiles, f. 27°.



Exemple 5: Beretta, Missa mirabiles, f. 28.



Exemple 6: Charpentier, Messe à quatre chœurs, f. 2^v.

Découverte dans un recueil Ballard d'une source imprimée d'un air de Charpentier

Très peu éditée du vivant de son auteur, l'œuvre de Charpentier nous est parvenue essentiellement par le biais de manuscrits, et non d'éditions imprimées. Concernant les airs sérieux et à boire édités du vivant du compositeur, on connaissait jusqu'à présent la douzaine d'airs publiés dans le Mercure galant de 1678 à 1695, Les Airs de la comedie de Circé. Avec la bassecontinuë, publiés par Christophe Ballard en 1676, ainsi que deux airs publiés par le même éditeur dans sa collection des Recueils d'airs sérieux et à boire², respectivement en 1695 et en 1702. Les liens entre Marc-Antoine Charpentier et Christophe Ballard sont assez mal connus. Le grand succès que remporta en 1675 à l'Hôtel Guénégaud la tragédie à machines Circé, écrite par Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé avec une musique de Charpentier, avait poussé l'éditeur à publier un recueil des airs de la pièce, auxquels il avait adjoint deux airs italiens écrits par Charpentier pour Le Malade imaginaire, pièce dont la musique constituait le premier apport important de ce compositeur à l'univers du théâtre. Voici ce qu'affirme Christophe Ballard dans son avis "Au lecteur": "Enfin voicy les Airs de la Comedie de Circé, que l'on m'a tant de fois demandez, & que l'on a attendus avec tant d'impatience".

Dans son esprit, ce recueil devait permettre à ses lecteurs d'attendre les recueils d'airs annuels qu'il avait coutume de leur offrir : Livres d'airs de différents auteurs, Livres de chansonnettes et Recueils de noëls et de cantiques spirituels3.

Si Ballard, dès 1673, avait publié le livret des intermèdes du Malade imaginaire⁴, il ne s'était pas intéressé à l'édition de sa musique. Jusqu'à aujourd'hui, on pensait que les deux airs italiens du Malade imaginaire contenus dans Les Airs de la comedie de Circé étaient les seuls airs de la pièce de Molière à avoir fait l'objet d'une édition au XVII^e siècle⁵. Or dans le *Livre d'airs de différents auteurs* de 1674, nous avons retrouvé un air extrait du deuxième intermède de la pièce, "Profitez du printemps de vos beaux ans". Rien ne signale que cet air est de Charpentier, ce qui explique que cette source ne soit pas répertoriée dans les catalogues des œuvres de Charpentier préparés par Hugh Wiley Hitchcock et Catherine Cessac. C'est en établissant le catalogue de la collection des Airs de différents auteurs publiés par les Ballard6 que nous avons pu localiser une nouvelle source de cet air, qui est donc la première version éditée et la seule édition connue du XVII^e siècle. L'air est paru dans le format propre à l'ensemble de la collection jusqu'en 1685 : la partie de dessus sur la page de gauche et celle de la basse, ici instrumentale seulement, sur la page de droite.

vis-à-vis, sans barres de mesure, et imprimées avec des caractères mobiles. Ce n'est qu'en 1685 que Ballard, pour la première fois dans la collection, devait proposer une mise en partition des airs, changement capital qui s'accompagna de l'apparition systématique des barres de mesure. Dans les Airs de la comedie de Circé, Ballard présenta les airs en partition, avec des barres de mesure, conserva l'impression à caractères mobiles et adopta une police ronde de plus petite taille. Ce recueil lui servit manifestement à tester un format différent d'édition des airs.

4. Le Malade imaginaire. Comedie, Meslée de Musique, & de Dance. Representée sur le Theatre du Palais Royal, Paris, R. Ballard, 1673.

5. On sait qu'il fallut attendre 1894 pour en voir une première "édition" (cf. Camille Saint-Saëns, Le Malade imaginaire. Comédieballet en 3 actes de Molière. Musique de M.-A. Charpentier restaurée par Camille Saint-Saëns, Paris, Durand, 1894) et 1973 pour obtenir une édition plus respectueuse de l'original (H. W. Hitchcock, Prologues et intermèdes du Malade imaginaire de Molière, Genève, Minkoff, 1973).

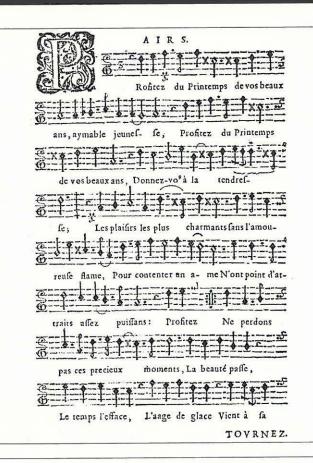
6. Cf. Anne-Madeleine Goulet, Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694) : une musique de ruelles, thèse de doctorat préparée sous la direction de Christian Biet et de Jean Duron, soutenue à l'Université de Paris X-Nanterre en

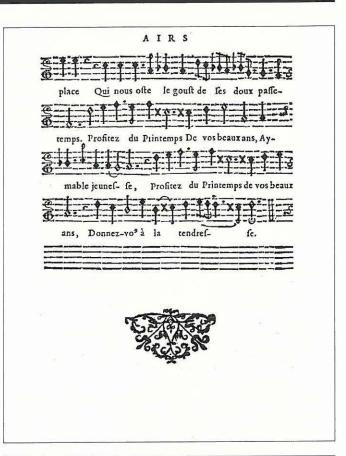
novembre 2002.

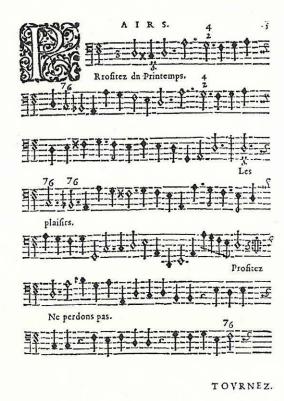
^{1.} Voir par exemple "Ah qu'on est malheureux d'avoir eu des désirs", dans Mercure galant, novembre 1678, air inséré entre les p. 346 et 347 (H.443), ou "Ah qu'ils sont courts les beaux jours", dans Mercure galant, juin 1680, air inséré entre les p. 210 et 211

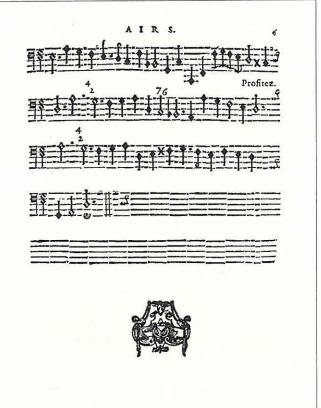
^{2. &}quot;Celle qui fait tout mon tourment", dans Recueil d'airs sérieux et à boire, Paris, C. Ballard, 1695, p. 156-157 (Hugh Wiley Hitchcock, Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier: H.450); "Veux-tu compère Grégoire", dans Recueil d'airs sérieux et à boire, Paris, Chr. Ballard, 1702, p. 225-229 (H.470).

^{3.} Pour Les Airs de la comedie de Circé, Ballard n'adopta pas le format d'édition qui prévalait alors dans ses collections d'airs. Prenons l'exemple des Livres d'airs de différents auteurs, qui sont de petits recueils in-octavo foliotés, les parties étant présentées en









Livre d'airs de différents auteurs, Paris, C. Ballard, 1674, p. 3-6.

La collection des Livres d'airs de différents auteurs que Robert Ballard, puis son fils Christophe, publièrent de 1658 à 1694 à raison d'un recueil par an, contient de nombreux airs à la mode, parfois issus de ballets de cour, de pièces de théâtre, de romans ou encore de nouvelles. Une place toute particulière y est faite aux airs présents dans les intermèdes des comédies-ballets de Molière. C'est ainsi que les Livres d'airs de 1665, 1670 et 1674 contiennent dix airs dont les paroles sont de Molière et qui sont extraits de trois de ses comédies-ballets : La Princesse d'Élide, M. de Pourceaugnac et Le Malade imaginaire; dans le Livre d'airs de 1665, on rencontre également un air sur des paroles de Pierre Perrin, issu du Mariage forcé: "Si l'amour vous soumet à ses lois inhumaines".

Il arrive parfois, dans la collection, que les airs soient surmontés d'un titre ('Air du divertissement de Chamborda, 'Air de Chantillya, 'Récit du ballet des Saisons^a etc.) et quelques airs sont même accompagnés d'un nom de compositeur (Lambert, Hurel, Berthet etc.)7. Rien de tel dans le recueil de 1674 : nul titre, aucun nom de compositeur. Seuls des recoupements avec d'autres sources nous ont permis d'identifier les compositeurs de sept des trente-cinq airs de ce livre : au nom de Charpentier, on peut ajouter ceux de Sébastien Le Camus (quatre airs), Jean Sicard (un air) et Michel Lambert (un air). On constate avec intérêt que deux autres airs de ce recueil sont issus du Mariage de Bacchus et d'Ariane, comédie héroïque de Donneau de Visé qu'accompagnait une musique de Louis de Mollier et qui avait été créée sur la scène de l'Hôtel du Marais le 7 janvier 1672 : il s'agit de la chanson "Aimez suivez votre tendresse" et de la gavotte "L'amour n'est jamais sans peine". Sans tirer de conclusion hasardeuse de la concomitance d'édition dans un même recueil d'un air de Charpentier et de deux airs sur des vers de Donneau de Visé, on peut cependant émettre l'hypothèse suivante : la fondation du Mercure galant en 1672 par Donneau de Visé entraîna une émulation artistique et intellectuelle qui attira l'attention sur les œuvres de son créateur et celles de son entourage. Soucieux de repérer les airs à la mode, Ballard se serait alors intéressé aux poésies les plus récentes de Donneau de Visé et aux compositions des musiciens que ce dernier fréquentait, qu'il s'agît de Mollier ou de Charpentier. S'il est difficile de dater la rencontre de Donneau de Visé et de Charpentier, on peut assurer que dès le début de 1674, les deux hommes se connaissaient. Certes Circé ne fut

7. Sur les 1220 airs de la collection Ballard, seuls 92 sont nantis d'un nom de musicien ; pas un seul nom de poète ne figure dans ce corpus.

créée qu'en 1675, mais dès l'été 1674, la composition de la pièce était finie et seule la nécessité de rénover et d'améliorer la machinerie de l'Hôtel Guénégaud différa sa création⁸.

Comment expliquer l'édition de cet air indépendamment de sa pièce d'origine ? Sa publication dans le recueil Ballard, l'année qui suivit la représentation théâtrale – Le Malade imaginaire fut créé en 1673 –, atteste qu'il dut connaître un grand succès au point de devenir une œuvre à part entière, autonome par rapport à l'œuvre mère. Le texte de l'air n'a pas été tronqué, comme cela arrivait pourtant fréquemment dans les éditions Ballard:

> Profitez du Printemps de vos beaux ans, aymable jeunesse, Profitez du Printemps de vos beaux ans, Donnez-vous à la tendresse;

Les plaisirs les plus charmants sans l'amoureuse flame, Pour contenter un ame N'ont point d'attraits assez puissans.

Profitez du Printemps
de vos beaux ans,
aymable jeunesse,
Profitez du Printemps
de vos beaux ans,
Donnez-vous à la tendresse.
Ne perdons pas ces precieux moments,
La beauté passe,
Le temps l'efface,
L'aage de glace
Vient à sa place
Qui nous oste le goust de ses doux passetemps.

Profitez du Printemps
De vos beaux ans,
Aymable jeunesse,
Profitez du Printemps de vos beaux ans,
Donnez-vous à la tendresse.

Dans la séquence dramatique du *Malade imagi*naire, l'air était chanté par une femme more. On lit en effet dans la didascalie : "le frère du Malade imaginaire lui amène, pour le divertir, plusieurs Égyptiens et Égyptiennes, vêtus en Mores, qui font des danses

^{8.} Catherine Cessac, Marc-Antoine Charpentier, Paris, Fayard, 1988, p. 81.

entremêlées de chansons". L'air intervenait à la fin du deuxième acte de la pièce : sous la menace, Argan venait d'obtenir de Louison le compte rendu de la visite de Cléante à Angélique. Voyant son frère prêt à mettre sa fille au couvent, Béralde offrait à Argan ce divertissement. Version galante du *carpe diem*, l'air réaffirme les liens de l'amour et de la jeunesse. Qu'on le sorte de son contexte, et l'air se suffit à lui-même, prêt à être investi de significations nouvelles.

Seule variante textuelle significative d'une source à l'autre : "Ne perdons pas ces precieux moments" au lieu de "Ne perdez point ces précieux moments". Le passage de la seconde personne à la première personne du pluriel permet une réappropriation plus aisée de l'air : il ne s'agit plus d'une invitation à aimer proférée par une femme more à l'intention de la jeunesse, mais d'un hymne à l'amour apte à être chanté par de jeunes personnes. Ce recyclage de l'air en dehors de l'événement pour lequel il fut créé témoigne de pratiques sociales bien spécifiques, liées au

contexte des ruelles. La société des salons de l'époque, avide de nouveauté, était friande d'airs sérieux qui lui permettaient de se divertir et de nourrir plaisamment la conversation.

La découverte de l'air de Charpentier dans la collection Ballard entraîne une double conclusion : premièrement, aux deux sources manuscrites de l'air repérées par H. W. Hitchcock⁹, il faut ajouter la source imprimée du *Livre d'airs* de 1674, très proche de la date de création de la pièce ; deuxièmement, la présence de l'air dans la collection des *Livres d'airs*, qui offraient chaque année un potpourri des "tubes" du moment, remplissant la fonction d'un répertoire des airs à la mode, atteste sa notoriété et prouve que sa mélodie dut résonner dans maintes ruelles parisiennes.

Anne-Madeleine Goulet Département d'Arts du spectacle, Université de Paris X-Nanterre

 ^{1.} M.-A. Charpentier, Euvres complètes. Meslanges autographes, tome XVI, Paris, Minkoff, 1999, p. 61-62 du manuscrit.
 2. Recueil manuscrit de chansons, trios et duos (F-Pn/Vm⁷ 4822), f. 98^v. Selon H. W. Hitchcock, ce manuscrit date du début du XVIII^e siècle.

Percezione ed elaborazione dello stile italiano in Francia alla fine del Seicento: Charpentier, Montéclair e il caso di *Chi teme d'amore*

ra le peculiarietà della tragédie lyrique Médée (1693) di Charpentier va sottolineata la presenza, alla fine del II atto¹, di una sezione con testo in italiano: si tratta dell'aria Chi teme d'amore, cantata da un personaggio designato come 'Une Italienne', cui segue un coro che riprende lo stesso testo. Non era certo la prima volta che un brano in italiano veniva inserito all'interno di una composizione drammatica in francese, e lo stesso Charpentier aveva già in precedenza composto musica su testi italiani, ma l'esempio di Médée rappresentava un fenomeno rilevante, perché verificatosi nel periodo successivo alla morte di Lully (1687): come è noto, in Francia la moda 'italianizzante' era stata premurosamente destituita dal Supervisore Unico per la Musica durante gli anni della sua egemonia musicale, e solo dalla fine degli anni Ottanta riprese piede, o, più precisamente, riprese il suo libero corso, poiché in definitiva mai era scomparsa dal panorama musicale francese: prima di Médée, arie italiane erano sporadicamente comparse tra le pagine del Mercure Galant già a partire dal 1678, e, per citare un dato ancora più significativo, nel 1681 era stata rappresentata a Fontainebleau la pastorale italiana Nicandro e Fileno di Paolo Lorenzani, in presenza di Luigi XIV e senza che lo stesso Lully potesse opporvisi. Nel 1697, a quattro anni dall'opera di Charpentier, tre arie italiane comparvero nell'Astrée di Collasse. Erano le prime avvisaglie di un rinnovato interesse per la musica italiana, destinato a crescere rapidamente durante l'ultimo decennio del secolo, come testimoniato anche da vistosi eventi dell'editoria musicale (si pensi alle raccolte d'arie italiane, monografiche e collettive, che Christophe Ballard inizierà a pubblicare dal 1695 e fino a Settecento inoltrato).

Tuttavia, la particolarità della sezione in italiano di *Médée* non si limita solo a quanto detto finora: Catherine Cessac² ha recentemente individuato l'occorrenza del testo di *Chi teme d'amore* in un'aria

della cantata italiana Godimento e pena in amore di Michel de Montéclair, pubblicata nel primo libro di cantate (1709)³, a distanza di una quindicina d'anni dall'opera di Charpentier. Mentre in Italia era una cosa piuttosto comune che diversi compositori si confrontassero con lo stesso testo (si pensi ai libretti d'opera oggetto di successivi rimaneggiamenti e rappresentazioni), in Francia nella stessa epoca la pratica non era altrettanto ricorrente, tanto meno per un testo in lingua straniera. In base a questi presupposti, la nostra indagine si propone di tracciare un confronto tra le diverse trasposizioni in musica da parte dei due autori, sottolineando come, nell'approccio verso un identico testo poetico in lingua straniera, l'esperienza personale di entrambi possa aver influenzato le rispettive scelte stilistiche: sia Charpentier che Montéclair avevano compiuto un viaggio in Italia, in luoghi e momenti diversi, e ciò contribuì necessariamente a formare ed orientare il loro gusto per la musica italiana in modalità distinte.

Charpentier si era recato a Roma attorno al 1676-77, restandovi per circa tre anni, mentre di Montéclair sappiamo che viaggiò in Italia al seguito del principe di Vaudémont⁵. Pur non essendoci certezze sul fatto che Charpentier sia stato allievo di Carissimi a Roma, è indubbio che abbia conosciuto e studiato la sua produzione musicale e quella di autori contemporanei originari o attivi a Roma come Mazzocchi, Stradella, Foggia, Pasquini, Beretta, come testimoniano anche le musiche che copiò o trascrisse nei *Mélanges*. A differenza del soggiorno di Charpentier, notizie del viaggio italiano

^{3.} Michel Pignolet de Montéclair, Cantates à voix seule... Premier Livre qui contient six Cantates Françoises et deux Cantates Italiènes, Paris, Foucaut, 1709, p. 44-51.

^{4.} Uno dei rari casi a noi noti per quanto riguarda la Francia nella stessa epoca è rappresentato dall'aria Ad un cuore tutto geloso di A. Campra, che fece la sua comparsa all'interno dell'Europe Galante nel 1697; in una successiva riedizione dell'opera (1688) si trova in appendice un'aria con lo identico testo e musica diversa, senza indicazione del nome del compositore, anche se non sarebbe del tutto errato pensare allo stesso Campra.

^{5.} Lo indica l'autore stesso nel frontespizio della Nouvelle Méthode pour apprendere la musique [Paris, Foucault, 1709], p. [I]: "Monteclair de l'Academie Royale de Musique, et cy-devant Maître de la Musique de Monseig.r le Prince de Vaudémont en Italie".

^{1.} M.-A. Charpentier, Médée, Paris, Ballard, 1694, p. 134-139.

C. Cessac, "Beate mie pene (H.475): un problème d'attribution et quelques réflexions sur les airs italiens de Charpentier", Bulletin Marc-Antoine Charpentier, 17, 2000, p. 20.

di Montéclair sono ancora misteriose, a cominciare dalla destinazione. Elementi chiarificatori a questo proposito emergono dalla fitta corrispondenza che il principe Charles Henri de Vaudémont (1649-1723) e sua moglie tennero negli anni tra il 1696 e il 1700 con Hans William Bentinck, I Conte di Portland⁶. Dallo scambio epistolare sappiamo che Vaudémont partì da Bruxelles alla volta di Milano nell'aprile 1698 per assumere la carica di governatore della città. La prima lettera da Milano data dell'11.VI.1698. Dobbiamo dunque supporre che Montéclair abbia seguito Vaudémont in questo spostamento, o comunque che il suo soggiorno italiano abbia come terminus post quem il 1698.

Bisogna quindi considerare che tra i viaggi italiani dei due compositori c'è uno scarto temporale di più di vent'anni, oltre che una significativa differenza tra i luoghi in cui soggiornarono. Tra la Roma di metà Seicento e la Milano di fine secolo non esisteva solo una distanza geografica, ma anche una civiltà musicale diversa, prodotto di diverse concezioni politiche, sociali ed economiche in diversi momenti nell'evoluzione della cultura musicale italiana del secolo.

La nostra opinione è che le due realizzazioni in musica dello stesso testo siano la conseguenza di un riferimento a modelli musicali distinti. Sottolineeremo questa idea attraverso l'analisi delle due composizioni. Per esigenza di chiarezza, si rispetta la denominazione di "aria" per designare la composizione di Montéclair, mentre si parlerà di "estratto" d'opera nel caso di Charpentier, poiché manifesta una struttura più complessa, non restringibile in quella di un'aria.

Il testo poetico di *Chi teme d'amore* è formato da una successione di 12 senari, e rappresenta un tipico esempio di "canzonetta", cioè una poesia in versi brevi destinata alla composizione musicale di forme chiuse quali arie, duetti, etc. Purtroppo non è sopravvissuto il nome dell'autore, ma dal tipo di scrittura si evince che doveva trattarsi, se non di un poeta italiano, di qualcuno che aveva una buona conoscenza della lingua e della metrica italiane, come dimostra l'uso delle rime e il giusto posizionamento degli accenti principali all'interno del verso. Per quanto riguarda il contenuto, vi si esprime una generica considerazione sulla necessità della sofferenza d'amore, vista come un elemento complementare

Il trattamento di Charpentier è schematizzato nella tavola 1, che indica rispettivamente la composizione dell'organico, le sezioni di musica e il testo 8. Dal punto di vista formale, si individuano sostanzialmente due blocchi: una prima sezione solistica che forma un'aria col da capo ABA, cui fa seguito l'intervento del coro, che riprende i versi e la musica della sezione B, seguita dalla ripetizione di A (solo), conclusa dalla ripresa di A (coro). Lo schema si puo' riassumere nella formula ABAbAa9. Possiamo supporre che il compositore sia stato incoraggiato in questo senso dal libretto, di cui segue piuttosto fedelmente la distribuzione dei versi tra solo e coro, come anche la loro ripetizione. Nella tavola 1 si riporta il testo come appare nel libretto, con l'indicazione, tra parentesi quadre, dei versi che non appaiono in esso e sono invece ripetuti nella musica.

alla gioia che da esso deriva: l'idea viene sottolineata tramite l'uso frequente dell'ossimoro, che definisce "grato" il "martire", oppure "gusti" i "dolori", "fiori" le "spine", secondo un espediente retorico comune alla poesia d'amore italiana dell'epoca. Naturalmente il testo occupa una diversa collocazione all'interno delle composizioni dei due autori: in Médée si trova nella scena 7 del II atto, che si conclude con la celebrazione della bellezza di Creusa, amante di Giasone e sua promessa, e con un elogio dell'amore. É evidente che una simile disposizione non avrebbe alterato il senso drammatico né l'intreccio dell'opera. In Montéclair, invece, figura al termine della cantata Godimento e pena in amore, costituita da una successione ARARA. Molto probabilmente il testo è da considerare unitario al resto della cantata, che dibatte il tema della sofferenza in amore secondo due punti di vista opposti, destinati a conciliarsi: quello iniziale, che la considera inutile e vana, e quello, espresso dalla nostra aria alla fine della cantata, che la ritiene positiva e necessaria. Nelle altre sezioni della cantata sono frequenti i richiami e i raccordi lessicali con elementi dell'aria, come "Temo d'amor la face" (rec. I) e "Chi teme d'amore" (aria III), "Ho la catena al cor"(rec. I) e "Un'alma legata, fra ceppi beata" (aria III)⁷.

^{6.} Il carteggio, conservato nella biblioteca dell'Università di Nottingham, è consultabile in formato sintetico sul sito internet http://mss.library.nottingham.ac.uk/cats/port_1stearlconts.html, che contiene, oltre alla corrispondenza di Vaudémont, un archivio di numerosi scambi epistolari tra nobili stranieri, soprattutto francesi, e W. Bentick.

^{7.} L'intero testo della cantata è stato trascritto dalla partitura dell'edizione 1709, rispettandone la punteggiatura; si è ritenuto doveroso modernizzare la grafia dove necessario.

^{8.} Il testo è stato trascritto dal libretto (ed. Ballard, 1693), rispettandone la punteggiatura, modernizzando invece la grafia quando necessario.

Le lettere maiuscole si riferiscono alle diverse sezioni di musica, le minuscole indicano sezioni con stesso testo e stessa musica di quelle in maiuscolo, ma con organico diverso.

Organico	Musica	Testo
Solo (ut1), bc	A	Chi teme d'amore
		Il grato martire,
		O non vuol gioire
		O cuore non ha.
Strumenti (vl1, vl2, bc)	Ritornello 1	
Solo	B 1	Son gusti i dolori,
		Le spine son fiori
		Ch'amore ne da;
Strumenti (vl1, vl2, bc)	Ritornello 2	
Solo	B 2	Ma solo penando,
		Ardendo, e sperando,
		Un'alma legata,
		Fra ceppi beata,
		Per prova lo sa.
Solo	A	[Chi teme d'amore
		Il grato martire,
		O non vuol gioire
		O cuore non ha.]
Coro (sol2, ut1, ut3),	b 1	Son gusti i dolori,
strumenti (fl1, fl2, bfl, vl1, vl2, bc)		Le spine son fiori
		Ch'amore ne da;
Strumenti (fl1, fl2, bfl, bc)	Ritornello 2	
Coro (sol2, ut1, ut3),	b 2	Ma solo penando,
strumenti (fl1, fl2, bfl, vl1, vl2, bc)	ž	Ardendo, e sperando,
		Un'alma legata,
		Fra ceppi beata,
		Per prova lo sa.
Solo, bc	A	Chi teme d'amore
		Il grato martire,
		O non vuol gioire
		O cuore non ha.
Coro (sol2, ut1, ut3),	a	O non vuol gioire
strumenti (fl1, fl2, bfl, vl1, vl2, bc)		O cuore non ha.

Tav. 1. Chi teme d'amore. struttura della realizzazione musicale di M.-A. Charpentier (1693)

Organico	Musica	Testo
Solo (ut 1/vl/bc)	A	Chi teme d'amore Il grato martire O non vuol gioire O cuore non ha.
	В	Son gusti i dolori, Le spine son fiori Ch'amore ne da, Ma solo penando, Ardendo, e sperando, Un'alma legata, Fra ceppi beata, Per prova lo sa.

Tav. 2 : Chi teme d'amore: struttura della versione di Montéclair (1709)

Nella parte solistica Charpentier divide il testo in due parti, cui corrispondono le due sezioni di musica A e B. La ripartizione è asimmetrica, poiché comprende da un lato i primi quattro versi, e dall'altro gli otto restanti, e questo rappresenta l'unico elemento in comune con il trattamento di Montéclair. Contrariamente a quest'ultimo, è sopravvissuta fino a noi la stampa del libretto di Médée, che ci permette di avere un'idea di come sia stata trascritta la poesia10: nella punteggiatura c'è una netta cesura che separa il quarto verso (O cuore non ha.) dalla frase successiva. Un secondo segno di interpunzione, meno forte, si trova alla fine del settimo verso (Ch'amore ne da;). Charpentier dimostra di rispettare anche questa seconda scelta, creando una piccola cesura, un ritornello strumentale, all'interno della sezione B (che per questo è stata designata coi nomi di B1 e B2).

Per quanto concerne il ritmo, la scelta è caduta sul metro ternario, che asseconda perfettamente la disposizione degli accenti del senario, sul secondo e quinto piede; è stata adottata una scrittura musicale sillabica, in cui ogni frase inizia in levare sull'ultimo tempo della misura, in maniera tale che gli accenti principali del testo cadano sempre in battere (cfr. fig. 1). Musicalmente le sezioni A e B sono unitarie, perché condividono la stessa idea di base: una linea melodica che procede prevalentemente per grado congiunto, sostenuta dal basso continuo che avanza fluidamente per semiminime.

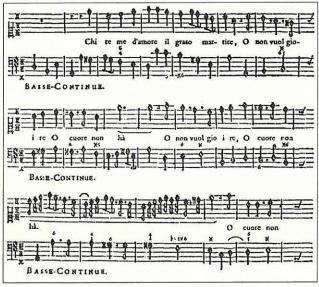


Fig. 1: Incipit tematico di *Chi teme d'amore* di M.-A. Charpentier

10.T. Corneille, *Médée, Tragédie en musique*, Paris, Ballard, 1693, p. 36-37.

Circa quindici anni dopo, sullo stesso testo Montéclair scriverà un'aria col da capo di stile differente, in cui le due sezioni A e B sono giustapposte grazie ad una scrittura musicale che ne diversifica nettamente il carattere, con una modulazione repentina da una tonalità maggiore (Sol) ad una minore (mi). Questa dicotomia non è dovuta al contenuto del testo, poiché, se si fosse trattato di cercare un contrasto 'tematico' tra due parti della poesia, la linea di separazione sarebbe da collocare piuttosto tra il settimo e l'ottavo verso, prima del 'Ma', che ha un valore chiaramente avversativo. Invece, proprio come aveva fatto Charpentier, Montéclair sceglie di separare i primi quattro versi dagli otto restanti. Le ragioni sono da ricercare, anche in questo caso, nel tipo di punteggiatura adoperato: effettivamente, il testo di Montéclair, estratto dalla partitura, presenta un solo punto fermo al termine del quarto verso, mentre i successivi sono separati dall'uso delle virgole, elemento che potrebbe aver frenato l'autore nel frazionare la struttura della musica ad una diversa altezza.

D'altro canto, è opportuno segnalare un elemento quasi "virtuosistico" nella scrittura musicale, che denota una certa padronanza della prosodia italiana: sorprendentemente, la scelta metrica cade sul ritmo binario, un potenziale pericolo nella corretta distribuzione degli accenti tonici sui tempi forti¹¹; attraverso un espediente elegante, le sillabe toniche sono prolungate con fioriture o note di passaggio che eludono la tendenza "cantilenante" del senario (cfr. fig. 2) e assicurano il giusto posizionamento degli accenti principali del verso. È d'obbligo infine menzionare l'uso del violino, la cui melodia delinea a tratti una seconda voce che si muove ad intervalli di terza o sesta rispetto al canto, mentre altrove appare svolgere quasi funzioni di basso in alternanza con il continuo, dalla scrittura più frammentaria.



^{11.}Il ritmo ternario, come visto per Charpentier, non pone invece alcun problema, anzi corrisponde perfettamente alla struttura del senario.





Fig. 2: Incipit tematico di *Chi teme d'amore* di M. Montéclair

Un confronto sinottico tra le due versioni è schematizzato nella tavola 3: la differenza principale tra le due fonti è indubbiamente la diversa proporzione tra le risorse musicali, trattandosi di un'opera nel caso di Charpentier, di un'aria in quello di Montéclair. In Médée si osserva da un lato una varietà nell'uso combinato di voci e strumenti, e dall'altro la realizzazione di una struttura articolata, ma nel complesso ancorata a principi di simmetria e ripetizioni che, pur essendo comune a molta musica drammatica francese, era piuttosto inconsueta nei melodrammi italiani coevi. Questa idea formale era invece riscontrabile in alcuni oratori romani della metà del secolo, che potevano rappresentare per Charpentier una ulteriore fonte d'ispirazione nella creazione di una sezione in stile italiano. L'idea di una melodia affidata alternativamente al solista e ad un coro, con ritornelli strumentali che fanno al tempo stesso da raccordo tra le diverse sezioni e da ripresa tematica, si trova in oratori latini di Carissimi, Foggia, Marazzoli, con due tipologie distinte. In alcuni casi il frammento tematico veniva ripreso dalle diverse parti (soli, coro, strumenti) nel corso dell'oratorio, mentre in altri si aveva una successione continua. Quest'ultima soluzione avrebbe potuto rappresentare il modello di Charpentier: si veda a tal proposito la fig. 3, tratto dall'oratorio David fugiens a facie Saul di Francesco Foggia¹², in cui la melodia della frase "Fuge David fuge" appare affidata, nell'ordine, al solista, ad un complesso strumentale, e ad un coro a cinque parti.

In maniera del tutto diversa rispetto a Charpentier, *Chi teme d'amore* di Montéclair dispiega una serie di caratteristiche che rivelano l'acquisizione dell'aria italiana nella sua forma "codificata" alla fine del Seicento, come la separazione stilistica netta tra le due

sezioni A e B, e una struttura musicale col *da capo* che isola l'aria come un vero pezzo chiuso, perfettamente estraibile dal contesto in cui è inserito, senza la ripresa di frammenti tematici nel resto della cantata da parte di voci o strumenti. Nella stessa idea di evoluzione stilistica si iscrive l'uso del violino, che, come si è già accennato, non si limita a mero complemento della parte vocale, ma offre una scrittura più complessa nei tratti in cui la parte del continuo si fa più esigua.

La diversa soluzione proposta dai due compositori per lo stesso testo non deriva solo dallo scarto temporale, quasi un ventennio, che separa le due versioni di Chi teme d'amore, quanto dalla diversità del contesto musicale italiano che essi ebbero occasione di frequentare: Roma, imprescindibile punto di riferimento per la creazione e lo sviluppo dell'oratorio, latino e volgare, nel corso del Seicento; Milano, più vicina ai fasti dei teatri veneziani, di cui alimentava l'eco, e propensa alla ricezione della cantata nella sua diffusione in area settentrionale, dovuta principalmente a centri come Bologna, Ferrara, Venezia, e ad autori come Bassani, G.M. Bononcini, Gabrielli, Legrenzi, Caldara. A differenza di Roma, che privilegiava la produzione di musica manoscritta, in queste sedi un progressivo incremento dell'attività editoriale aveva favorito una circolazione più rapida di musica (prevalentemente vocale, come cantate, arie, canzonette) anche nei luoghi in cui essa era scarsa o pressoché assente, come Mantova e Milano.

Questa breve trattazione non pretende di esaurire la difficile questione delle relazioni culturali intercorse tra la Francia e l'Italia nel periodo barocco. La conclusione ci riporta a quanto detto nella premessa: un compositore, nel momento in cui si confronta con un "stile" nuovo o diverso, lo fa a partire dall'esperienza personale che lo ha messo in relazione ad esso: per Charpentier e Montéclair si è trattato di un viaggio in Italia, comprovato dall'esistenza di documenti che ne identificano i luoghi e permettono di risalire alle personalità artistiche di riferimento. L'indagine resta ancora aperta per i numerosi compositori francesi che nel corso della propria attività musicale soffermarono l'attenzione sulle molteplici emanazioni dello stile italiano, di cui si rendevano personalissimi interpreti e non solo puri imitatori.

Barbara Nestola

	Charpentier	Montéclair
Organico	ut1/sol2,ut1,ut3/fl1,fl2,bfl, vl1,vl2/bc	ut1/vl/bc
Tonalità	La Magg.	Sol Magg.
Tempo	3	24
Forma	ABAbAa	AB[A]

Tav. 3: confronto tra le due fonti

12.F. Foggia, David fugiens a facie Saul: oratorium, I-Bc, Q 43, f. 161-76, cc. 169 r-v.

Godimento e pena in amore, cantata (Montéclair, Primo libro di cantate, 1709)

[Aria I]
La ferita d'amor dolce non è.
Penar e sospirar,
Star senza libertà
E non trovar pietà
Son d'un amante cor dura mercé.

[Recitativo I]
Temo d'amor la face,
Pavento la faretra,
Ho la catena al cor, lo strale al seno,
E pur catena, stral, faretra, e face,
Ben che m'affligga ognor, ognor mi piace.

[Aria II]
Respira questo cor
Allor che per amor va sospirando.
Ma respirando va,
perche di tua beltà vive sperando.

[Recitativo II]
Così Tirsi scopriva
Dell'infiammato cor l'aspro dolore
Alla cruda beltà per cui languiva.
Essa in sembianza schiva,
Ma contenta in veder cotanto ardore,
Con luci in un ridenti et amorose,
Al timido Pastor così rispose.

[Aria III]
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, e sperando,
Un'alma legata,
Fra ceppi beata,
Per prova lo sa.

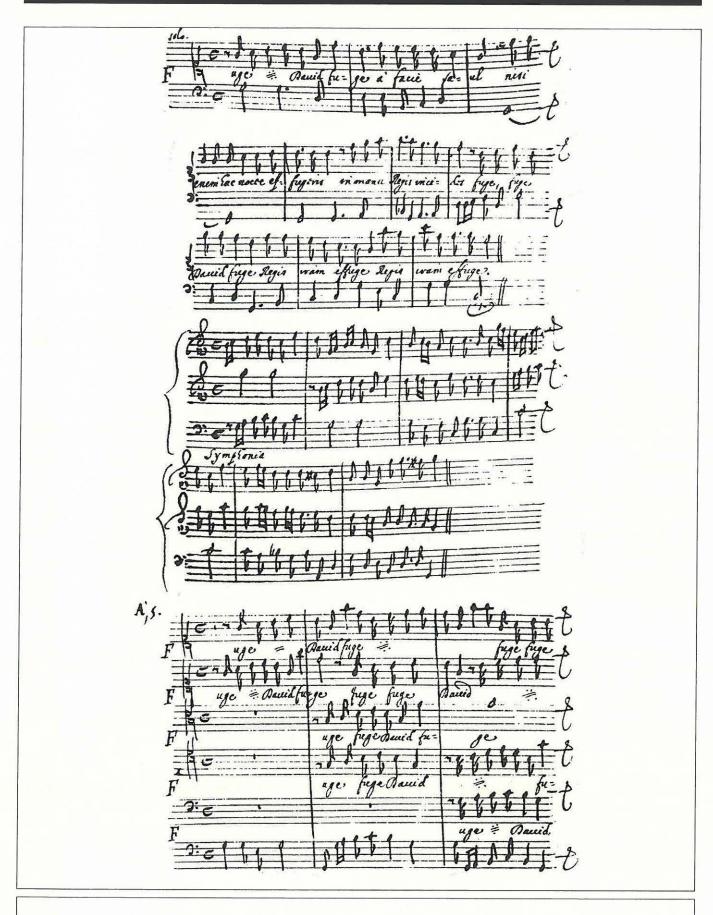


Fig. 3: F. Foggia, David fugiens a facie Saul, oratorio, I-Bc, Q 43, f. 161-76, cc. 169 r-v.

DISQUES

Messe de Monsieur de Mauroy H.6 (+ O salutaris H.262), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet, Michel Chapuis (orgue). Glossa GCD 921603, enregistré en 1999.

Cette messe, la plus longue de toutes celles composées par Charpentier, est aussi incontestablement l'une des plus belles. Hervé Niquet, oubliant qu'il est souvent trop pressé, s'installe paisiblement dans l'esprit de l'œuvre et la conduit à son terme avec bonheur, nous en offrant une lecture véritablement habitée. Les mouvements choraux sont particulièrement réussis, alors que l'on regrettera un orchestre trop réduit dans ses moyens qui ôtent un peu de magnificence à cette messe conçue manifestement dans ce sens. Il faut encore remarquer les inimitables improvisations de Michel Chapuis qui possède comme personne le sens de la forme et de l'atmosphère. Une importante réserve en ce qui concerne le peu de sérieux musicologique dans la présentation de ce disque. Tout d'abord, le titre exact de Charpentier est Messe [...] pour Monsieur Mauroy, sans particule. D'autre part, des recherches ont été faites au sujet de l'identité de ce dédicataire qui n'ont absolument pas été prises en compte par le rédacteur du texte, induisant ainsi le lecteur dans des approximations, pour ne pas dire des erreurs fâcheuses.

Leçons de Ténèbres H.135-137, Cinq Méditations pour le Carême H.380, H.381, H.386, H.388, H.387. Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Glossa GCD 921604, enregistré en 2001.

Les trois Leçons de Ténèbres H.135-137 font partie de l'important répertoire composé par Charpentier dans ce genre typiquement français. Celles enregistrées ici ont délaissé le style ornementé des premières leçons du compositeur ou de celles de Michel Lambert et de François Couperin pour une écriture plus épurée dans ce domaine, mais non moins expressive notamment grâce à une richesse extraordinaire du langage harmonique et de la polyphonie des trois parties de voix d'hommes qui se divisent dans le "Jerusalem" conclusif. Hervé Niquet

signe là son plus bel enregistrement consacré à l'œuvre de Charpentier. La dramaturgie propre aux Lamentations de Jérémie est en place, oscillant entre gémissement et colère, avec des chanteurs de première qualité. Les *Méditations pour le Carême*, autre chef-d'œuvre de Charpentier, pour la même période liturgique, sans atteindre le degré de perfection des *Leçons*, sont de très belle tenue.

Intermèdes d'Andromède H.504, Le Ballet de Polieucte H.498. Rachel Elliott, James Gilchrist, Thomas Guthrie, Giles Underwood, New Chamber Opera, Gary Cooper. Gaudeamus CD GAU 303, enregistré en 2001.

Après la parution il y cinq ans du Mariage forcé et des Fous divertissants, réalisations discographiques suscitées par les recherches de John S. Powell, voici deux nouvelles œuvres de Charpentier, inédites au disque, excepté les pages instrumentales d'Andromède enregistrées en 1986 par Charles Medlam. L'intérêt du programme du présent enregistrement vient aussi de l'identité de l'auteur, à savoir Pierre Corneille. Le Ballet de Polieucte est constitué d'une ouverture suivie d'un certain nombre de pièces instrumentales, notamment d'étonnantes pantomimes, que les interprètes rendent malheureusement sans beaucoup d'expression ou même en désaccord avec l'effet désiré par le compositeur : ainsi, l'"Inquiétude" ou "La joie seule" dans lesquelles on cherche vainement la correspondance avec ce qui est joué. La direction de Gary Cooper est d'une uniformité confondante, prenant un tempo pour ne le plus lâcher, tout particulièrement dans Andromède. Même la qualité des chanteurs ne parvient pas à retenir l'intérêt. Malgré l'aspect fragmentaire du disque de Medlam, on le préférera pour sa conviction à ce premier enregistrement de l'intégralité de la musique de Charpentier. Mais rendons tout de même hommage à ce jeune ensemble anglais qui nous offre en avant-première ces pièces oubliées.

Noëls and Christmas Motets, Volume 2 (Noël Un flambeau, Jeannette, Isabelle H.460c, Dialogus inter angelos et pastores Judæe in nativitatem Domini H.420, In Nativitatem Domini Canticum H.416. Arcadia Ensemble, Kevin Mallon. Naxos 8.557036, enregistré en 2001.

Avec le premier volume des Noëls and Christmas Motets enregistré en 1999 (Naxos 8.554514), l'ensemble de Toronto Arcadia nous offre la presque intégrale (manque H.421, mais que l'on peut trouver magnifiquement interprété par Les Demoiselles de Saint-Cyr, Virgin) des motets, des histoires sacrées et des pièces instrumentales pour Noël de Charpentier, œuvres parmi les plus intéressantes et les plus originales du compositeur. Les deux grandes histoires sacrées du présent enregistrement utilisent le même texte et permettent donc d'apprécier comment Charpentier l'aborde à quelques années de distance. Il est certain que H.416 est plus "abouti" que H.420 (non reparu depuis le disque de Louis Frémaux en 1961 chez Erato) qui semble, selon la chronologie que l'on peut établir des manuscrits de Charpentier, antérieur d'environ trois ans. Dans H.416, en effet, les traits de génie abondent : le sombre prélude farci de dissonances, l'épisode de la nuit, moment de pure grâce et d'une beauté stupéfiante, les éloquents silences lors de l'adoration du nouveau-né, la marche joyeuse des bergers... Le pari du disque de Mallon de confronter les deux pièces, intercalées avec les populaires interventions de l'air parodie Un flambeau, Jeannette, Isabelle soumis à divers arrangements, est sans conteste réussi. L'interprétation s'avère, en outre, emplie de sensibilité, plongeant l'auditeur dans l'atmosphère festive et tendre, propre au temps de Noël. Mais que n'a-t-on dans l'oreille la première version des Arts florissants de H.416 (Harmonia mundi, 1983) pour ne pas retrouver dans l'enregistrement de Kevin Mallon le dramatisme discret mais efficace, insufflé par William Christie et ses solistes d'alors qui ont marqué ces pages d'une manière probablement indélébile. Rendons toutefois justice à la lecture très attachante des Canadiens, beaucoup plus habitée que dans leur premier enregistrement.

Autres parutions

David et Jonathas H.490, "A-t-on jamais souffert une plus rude peine", Patricia Petibon, Les Folies Françaises, Chœur de chambre de Paris. Virgin Veritas CD 5 45481 2 3, enregistré en 2001 (+ Lully, Rameau, Grandval).

Miserere des Jésuites H.193. Ensemble vocal Amaryllis, Dominique Montel, enregistré en 2001 (+ Rosenmüller, J.-S. Bach, Wilbye). D. Montel, 30350 Lédignan



MOTET POUR S^T François de Borgia (H.354)

Sources:

A.

Motet pour S^t François de Borgia [H.354]

in

Mélanges autographes, cahier 56, tome IX, f. 30 [57 bars]

F-Pn Rés Vm1 259

B.

III.e MOTET Pour un Confesseur [H.376]

in

MOTETS/ MELÊZ DE SYMPHONIE,/ COMPO-SEZ/ PAR MONSIEUR CHARPENTIER/ Maître de Musique de la Sainte Chapelle de Paris./ Dédiez à Son Alteße Royale,/ MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLEANS./ Partition in-4° gravée 3. l. brochée./ A PARIS,/ Chez JACQUES EDOUARD, ruë Neuve N. Dame./ AVEC PRIVILEGE DU ROY./ M. D CC. IX., p. 11-12 [52 bars]

F-Pc D 1928 F-Pn Vm¹ 1137

Until now, the links between the two petits motets, H.354 and H.376, have not been established. H.354, which is located in cahier 56, is entitled Motet pour St François de Borgia. In the following notes, the author establishes that H.376 is a variant of H.354 (lacking the obbligato treble instrumental parts) and identifies the text set by Charpentier.

In the Mélanges autographes, the words "Pour un Confesseur non Pontife" were written at the top of the page. These words were later crossed out. Hitchcock gives the text as "unidentified". The motet is, however, a setting of the Chapter from the Common of a Confessor not a Bishop, Second Vespers (which can be found in the Liber Usualis 1196; taken from Ecclesiastes 31)¹. Charpentier sets the entire text for the Chapter. The feast day of St Francis Borgia (which is October 10) is designated as a feast of a Confessor, not a Bishop, so Charpentier's choice of text would be appropriate for a celebration in his honour.

The feast of S^t Francis Borgia was an important day at the Jesuit Church of S^t Louis where Charpentier was employed during the late 1680s and 1690s. The paper used in *cahier* 56 is quasi-Jesuit paper, suggesting that this work would have

been composed for use at S^t Louis. The text of the motet would also have been appropriate for the feast-days of S^t Louis and St Ignatius de Loyola - both important saints within the Jesuit Church of St Louis².

H.376 is located in a collection of Motets melêz de symphonie published by Charpentier's nephew, Jacques Edouard in 1709³, where the work is entitled Pour un confesseur. This motet is a variant of H.354. In Edouard's publication the work is scored for haute-contre and continuo, whereas H.354 is scored for haute-contre, two obbligato treble instruments and continuo. Although Charpentier does not identify which instruments were intended to play the obbligato parts, these were almost certainly violins. The final bar of the motet includes two notes in the first treble instrument part. Charpentier usually specifies two instruments by the word "divisé" or indicates first and second instruments when he intends two instruments to play. Here, it seems more plausible that one instrument (a violin) was playing both notes (double stopping the f' and bb').

With one exception, the vocal lines of both motets are identical. The variants in melodic writing are given in the notes below 4. The differences lie in the instrumental writing: because of the inclusion of treble instruments in H.354. There are variations in the continuo lines resulting mainly from the fact that the treble instruments provide a brief prelude and interludes that demand a changes in the continuo writing. The continuo part is curtailed in H.376 because of the omission

3. The publication includes 12 motets. The third motet, H.376, is entitled *Beatus vir qui inventus est sine macula, haute-contre, sans simphonie.*

4. Because of the two brief obbligato instrumental interludes or interjections in bars 8-10, the vocal line required rewriting (with text repetition in H.354, but not in H.376):
[see music example 1]

^{2.} For a discussion of the watermarks used in Charpentier's Mélanges autographes see Ranum, P., Vers une chronologie des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier, Baltimore, 1994. The author is also grateful to Patricia Ranum for information provided in personal correspondence. Cahier 56 also includes a motet, In Assumptione Beatae Mariae Virginis (H.353), an elevation motet (H.260), a setting of Psalm 112 (H.203) and a setting of the hymn Ave Maris stella (H.67). In the elevation motet, Charpentier identifies the opera singer "L'Escuyer" as a soloist, and in Ave maris stella he identifies five singers, of whom two (L'Escuyer and Dun) were celebrated opera singers. Opera singers were known to have sung regularly at the Jesuit Church of St Louis

^{1.} Liber Usualis, Tournai, Desclée & Co., 1934.

of the other instrumental parts. In H.376, the publisher substitutes different ornaments and adds ornaments in places where, almost certainly, Charpentier's singer would have improvised the ornaments. These additional ornaments (and slurs) are listed in the notes.

Jane C. Gosine





Example 1

Motet pour Saint François de Borgia H.354

Marc-Antoine Charpentier

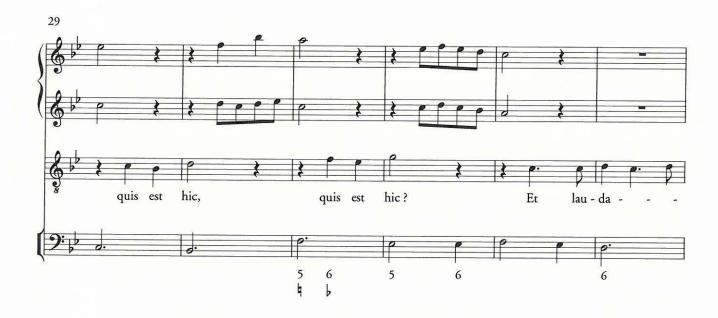














Churpentico









Motets melêz de symphonie, 1709, p. 11-12.

VARIANTS

Bars 1-2: since H.376 does not include treble instrumental parts, the initial two bars are omitted in the later version of the motet. When the continuo enters, it has a revised bass line (which corresponds to bar 3 of H.354).



Bars 7-13: since H.376 does not include treble instrumental parts, the bars corresponding to 7-13 of H.354 are altered to accommodate the voice and continuo alone.



Bar 15: in H.376, the bass line leaps up an octave onto bb for the second beat of the equivalent bar.

Bar 16: in H.376, the continuo holds the B^b for the full three beats.

Bars 20-21: the continuo line is rewritten to provide a link into the following phrase.



Bar 21.1: mordent on haute-contre d'.

Bars 25-42: since H.376 does not include treble instrumental parts, the bars corresponding to 25-42 of H. 354 are altered to accommodate the voice and continuo alone. This includes a more active bass line which compensates for the lack of treble instrumental parts.



Bars 37.2: mordent on haute-contre d'.

Bars 39.1: mordent on haute-contre d'.

Bars 53-54: the continuo line is altered.



Cotisations pour 2003:

Membre actif : 23 euros
Membre actif donateur : 46 euros
Membre bienfaiteur : à partir de 46 euros

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.