

Les grands oratorios bibliques de Marc-Antoine Charpentier

Par BODIL ELLERUP NIELSEN

« Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier » ¹ est le titre du seul livre existant sur ce compositeur. « Oublié » est plus qu'une banalité verbale, c'est un fait réel. Depuis sa mort (1704) et jusqu'au début de notre siècle, Charpentier resta dans l'oubli, et il n'a pas encore obtenu « la réhabilitation dont il est entièrement digne ». Cette citation vient d'un article écrit par Michel Brenet (1858–1918) qui semble être le premier musicologue qui s'intéressa à notre compositeur. Par ses études ² il fraya la voie à ses collègues qui depuis ont, en nombre, uni leurs regrets à ceux de Brenet de la méconnaissance de ce compositeur. En dépit de cela il n'existe pas encore de travail vraiment approfondi en français sur l'oeuvre totale ou partielle de Charpentier, et Charpentier n'a pas encore trouvé d'éditeur en France. Cela dit, il ne faut pourtant pas sousestimer le valeur de l'ouvrage de Claude Crussard mentionné au début. Celui-ci est surtout important en vertu des informations biographiques que l'auteur a rassemblées et qui se trouvaient dispersées dans les sources contemporaines. Le catalogue de l'oeuvre de Charpentier, donné à la fin du livre, est extrêmement utile, tandis que la brève étude de l'oeuvre très vaste de Charpentier n'a cependant pas la même valeur.

Pourquoi Charpentier, aujourd'hui apprécié comme un des plus grands compositeurs français classiques, fut-il oublié ? Charpentier est en général considéré comme le plus éclatant victime du despotisme de l'omnipotent Lully. On croit que celui-ci voyait dans Charpentier son rival le plus dangereux et qu'il s'efforça expressément de le combattre ou de le tenir à l'écart de la cour. Pas de document à notre connaissance témoigne cependant d'une hostilité ou d'une opposition de la part de Lully dirigée spécialement contre Charpentier, mais il est naturel de les affronter, parce que leurs activités sont à peu près simultanées et leurs oeuvres représentent deux courants différents de la musique sous Louis XIV.

1. Claude Crussard: *Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier*. Paris 1945.

2. Surtout *Marc-Antoine Charpentier* dans le *Tribune de St. Gervais*, 1900 et *Note sur « Le Jugement de Salomon »*, ibid. 1914.

C'est une conception répandue que l'art généralement reflète la société dans laquelle il est créé. Le règne de Louis XIV (1643–1715) ne fait pas exception, au contraire, il en est une parfaite illustration. A la centralisation politique correspondit la centralisation et l'absolutisme dans l'art, et une doctrine officielle fut imposée aux artistes.

Au milieu du siècle, pendant la minorité de Louis XIV, une influence italienne considérable empreigna la France sous l'encouragement du cardinal italien, *Mazarin*. Après la mort de celui-ci en 1661 et la prise personnelle du pouvoir du jeune roi, commença l'époque qui fut caractérisée par sa politique de gloire personnelle et nationale et le renforcement de l'absolutisme. Au début du grand règne, le mot d'ordre devint, dans la politique aussi bien que dans l'art : céder au goût du jour et du roi, ou partir ! Après l'influence forte ultramontaine vint un mouvement national. Qui ne préférerait pas croire à la supériorité des français ? C'est l'époque qui rejeta et renvoya en Italie le plus célèbre architecte du temps, *le Bernin* ; c'est celle qui dans l'opéra de *l'Ercole Amante* par *Francesco Cavalli*, écrit pour le mariage de Louis XIV en 1660, ne sut apprécier que les entrées de ballet composées par *Lully* et insérées dans l'opéra italien, ce même *Lully* qui comprit parfaitement qu'il fallait se plier aux nouvelles exigences et qui rompit tous liens à son pays natal.

Jean-Baptiste Lully, dont la carrière et la position est singulière dans l'histoire de la musique, fut le représentant de cet absolutisme musical. Sachant intelligemment plaire aux goûts musicaux du Roi-Soleil en créant un style musical grandiose, majestueux et français, répondant à la vie fastueuse de la cour de Versailles, *Lully* acquit la bienveillance du souverain. Non seulement ses qualités musicales, mais aussi ses dons pour l'organisation et l'intrigue lui mena à la très importante situation de *surintendant de la musique* et à l'obtention du privilège de l'opéra par quoi il fut un véritable « dictateur » de la musique de l'époque.

C'est évident que *Charpentier*, dit *italianisant*, ne put atteindre une renommée égale à celle de *Lully*, champion de la musique française, qui fut considéré comme un idole à la ville comme à la cour. De plus, *Charpentier* se vit réduit à la musique religieuse, qui restait au second plan à l'époque, à cause du privilège de *Lully* interdisant pratiquement aux autres compositeurs de s'épanouir dans la domaine de l'art lyrique. Nous aurons encore à revenir sur ces faits dans la courte biographie ci-après.

Les sources contemporaines de renseignements sur la vie de *Marc-Antoine Charpentier* sont malheureusement peu nombreuses et peu précises. Sa date de naissance elle-même est mal connue ; on la situe en général en 1634. Parisien, issu d'une famille d'artistes, il se rendit vers Rome pour y étudier la peinture, mais il allait bientôt quitter ce métier pour se vouer à la musique. Il étudia la composition avec *Giacomo Carissimi*, fait qui fut mentionné plusieurs fois dans le *Mercure Galant*, mais toujours à l'aide des tournures vagues comme :

«...et Mr. Charpentier, qui a appris la musique à Rome sous le Charissime, estimé le meilleur Maistre en Italie...» (fév. 1687), ou en janvier 1878 : « Il a demenré longtemps en Italie, où il voyait souvent le Charissimi... », ou encore en février 1681, avec plus de précision : «...il a demeuré trois ans à Rome. »

Ce premier contact avec l'art italien l'impressionna profondément et fut décisif pour l'évolution de sa carrière. De ses études en Italie et de son admiration pour la musique italienne il reste des preuves matérielles : des copies rapportées à Paris, par. ex. du *Jephthé* de Carissimi, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale.

A son retour à Paris, Charpentier fréquenta le milieu italianisant autour de l'abbé Mathieu de l'Eglise de St. André des Arts où les amateurs de la musique italienne, pour une grande part des maîtres de chapelle, jouaient « de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650, sçavoir : Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi... »³. Charpentier devint bientôt le défenseur de la musique italienne qui traversait alors une période difficile sous le « règne » de Lully.

A la suite d'une brouille causée par les ordonnances de Lully restreignant de plus en plus l'ampleur musicale des spectacles autres que les siens, Molière prit Charpentier comme collaborateur en 1672. La collaboration fut brusquement interrompue par la mort du comédien l'année suivante, mais Charpentier continua quand-même à écrire la musique du *Théâtre Français* et de quelques autres scènes. C'est alors que, ne pouvant se frayer un chemin vers le succès dans le domaine du théâtre lyrique, il se tourna vers la musique sacrée.

Il obtint une série d'emplois qui lui permirent d'exceller dans ce domaine. Il fut longtemps le compositeur de la riche et pieuse *Mademoiselle de Guise* et habita dans son somptueux hôtel du Marais. Il était en même temps chargé à écrire la musique pour la messe du Dauphin, mais ses postes les plus importantes furent chez les Jésuites et à la Sainte-Chapelle. A partir de 1684 Charpentier écrivit pour les représentations théâtrales et musicales des *Jésuites* au Collège de Clermont qui jouissaient d'une grande réputation parmi les hauts personnages de la cour et de la ville. Il fut le compositeur et le maître de chapelle de l'église des *Jésuites*, *Saint-Louis*, et c'est alors que commence sa grande production de musique sacrée qui va se poursuivre à la *Sainte-Chapelle* où il fut nommé maître de musique en 1698 et où il resta jusqu'à sa mort en 1704.

A cause de l'oubli mystérieux dans lequel le nom et les oeuvres de Charpentier tombèrent après sa mort, on a donc fait souvent de Charpentier la grande victime du despotisme de Lully. Certes, l'hostilité de Lully eut une grande influence, mais il faut souligner que sa réputation parmi ses contem-

3. Cité d'après M. Brenet *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900, p. 93. Voir aussi H. Prunières *L'Opéra italien en France*, Paris 1913, p. 316.

porains fut cependant considérable, comme le montre son immense production et les situations très importantes qu'il occupa, et il fit d'ailleurs l'objet de plusieurs entrefilets parus par ex. dans le *Mercure Galant* ainsi que de certaines manifestations de faveur de la part du roi, *Louis XIV*.

Quelques pages seulement de l'immense production de Charpentier furent publiées au XVII^e siècle, mais, par un heureux hasard, on possède aujourd'hui une collection imposante de ses manuscrits. Son neveu et héritier, *Sieur Eduard*, libraire à Paris, vendit à la *Bibliothèque du Roi* les manuscrits qui composent aujourd'hui les vingt-huit précieux volumes in-folio de la collection *Meslanges* conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris ⁴

Les oeuvres théâtrales et profanes y occupent seulement une place modeste tant par leur quantité que par leur importance vis à vis les pièces religieuses. Cette vaste production de musique sacrée nous montre une riche variété de genres musicaux : messes, psaumes, hymnes, cantiques et bien d'autres dont au moins une centaines de motets qui y occupent une place de premier rang.

Mais c'est dans les *oratorios*, plus que dans les morceaux liturgiques d'un caractère abstrait et universel, que Charpentier montre le plus d'originalité en trouvant dans la forme et le texte épiques de ce genre musical la possibilité de mettre en valeur ses dons dramatiques et expressifs.

Les problèmes liés à la délimitation d'un genre musical se traduisent par les informations divergentes sur le nombre des oratorios de Charpentier, ou des « histoires sacrées », qui est le terme français préféré, que l'on trouve dans la littérature spécialisée. ⁵

Celui qui veut établir le classement des oratorios de Charpentier ne trouve pas d'aide dans les indications manuscrites de l'auteur lui-même, car les oeuvres en cause portent dans l'ensemble des autographes les titres suivantes: *historia*, *canticum*, *motet*, *dialogus*, ou rien du tout est indiqué.

Sans discuter plus finement la délimitation et la classification de la collection si richement variée des histoires sacrées de Charpentier, l'étude présente se borne à examiner les oeuvres les plus grandes et élaborées qui sont les plus représentatives du genre de l'*oratorio*, créé par le maître romain de Charpentier, *Giacomo Carissimi*. Il se décrit brièvement ainsi : une composition sacrée dans laquelle un sujet biblique ou saint est présenté sous forme de récitatifs, *ariosi*, *airs*, ensembles et chœurs, en général à l'aide d'une partie narrative, l'*historicus*.

Dans trois de ces grandes compositions Charpentier traite les mêmes sujets que son maître : *Extremum Dei Judicium* (*Meslanges* tome 4) *Sacrificium Abrahæ* (tome 18) et *Judicium Salomonis* (tome 27). Le premier, l'histoire sur le

4. La cote : Rés. Vm¹ 259.

5. Nous tenons à renvoyer à l'article éminent *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* par H. Wiley Hitchcock, *Musical Quarterly*, jan. 1955.

Dernier Jugement, se distingue des autres en ce qui concerne le texte par le fait qu'il est composé de citations détachées de l'Ancien et du Nouveau Testament et cela sans beaucoup d'unité dramatique. Par contre cette oeuvre est remarquable par une richesse extraordinaire en interpolations littéraires. Les chœurs grandioses qu'elle contient, *Chorus Hominum*, *Chorus Electorum* et *Chorus Damnatorum* en sont exemples. Nous donnons le début emporté et passionné de ce dernier.

Ex. 1. Extremum Dei Judicium

CHORUS DAMNATORUM

292

S
A
T
B
B.C.

essa-tu-ra despe-ra-ti-o, o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o, despe-ra-ti-o, despe-ra-ti-o - o. ca -

o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o, o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o - o.

nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o, o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o, despe-ra-ti-o - o. ca - -

o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o, o, nunquam cessa-tu-ra despe-ra-ti-o - o.

Tandis que le texte de l'*Extremum Dei Judicium* n'a que quelques lignes de communs avec l'oeuvre correspondante de Carissimi, Charpentier se tient plus proche du Romain dans les autres oratorios mentionnés où non seulement les textes choisis sont les mêmes (celui de Charpentier étant pourtant en général plus long), mais où l'on observe même une vague ressemblance dans quelques détails de composition.

Josue (tome 11), *Judith* (tome 2) et *Historia Esther* (tome 3) traitent des personnages aussi remarquables que connus de l'*Ancien Testament*, lequel fournit

encore le texte de *Mors Saülis et Jonathae* (tome 4), tandis que *Filius Prodigus* (tome 4), *Caedes Sanctorum Innocentium* (tome 21) et *Le Reniement de St. Pierre* (se trouvant dans la Collection Brossard ⁶ à la Bibliothèque Nationale de Paris) tirent leurs textes du *Nouveau Testament*. (Remarquons ici que, en dépit du titre français, ce dernier est en latin comme les autres.)

Ce sont ces *dix histoires latines et bibliques* ⁷ qui font la base de l'étude présente, mais pour donner la liste complète des grandes oratorios de Charpentier il faut encore citer une histoire inachevée sur l'archange Michel (*Praelium Michaelis Archangeli factum in Coelo cum Dracone*, tome 20) qui est empruntée à l'Apocalypse et les trois oratorios non-bibliques intitulés *Caecilia Virgo et Martyr* (tome 3, 6 et 7) dont les sources littéraires sont encore obscures. Bien que les textes de ces trois oeuvres ne proviennent pas de la Bible elle-même, il semble, si l'on se borne à une étude superficielle, que la forme du texte et le style de la musique ne diffèrent pas essentiellement des autres oratorios déjà mentionnés.

La personne qui rédigea les *textes* nous est restée inconnue ; l'on peut penser à Charpentier lui-même ou à un religieux érudit de son entourage.

Quant aux histoires de l'*Ancien Testament* les textes utilisés reproduisent fidèlement ceux de la Bible, et les changements apportés aux textes originaux ne portent que sur des détails. De temps en temps une situation dramatique fait éclater la prose simple de la Bible qui sera alors remplacée par un dialogue plus élaboré ayant pourtant son point de départ dans les Ecritures Saintes.

Le *Nouveau Testament* semble avoir moins satisfait à l'inspiration de notre compositeur dramatique. Les récits courts et denses de *Caedes Sanctorum* et de *Filius Prodigus* sont étoffés par des dialogues inventés qui soulignent l'importance des scènes dramatiques.

Les incertations de caractère purement poétique introduites dans la prose biblique sont très rares, même plus rares que chez Carissimi. Quand l'auteur exceptionnellement interrompt le développement de l'action en insérant des passages de mètre régulier, c'est pour souligner l'importance d'une scène où un niveau dramatique très élevé est déjà atteint. Cette pauvreté de formes poétiques proprement dites est compensée par un nombre d'additions « semi-poétiques », surtout dans les chœurs, c'est à dire l'introduction de quelques lignes rimés ou de quelques passages présentant un rythme vigoureux et frappant s'intercalant dans un morceau en prose. De tels passages sont en général musicalement composés en forme de rondeau. (Voir ex. I « O, o, o justa punitio, o aeterna maledictio . . . » et ex. 16 « O, o povar, o, o tremor, o portentum . . . ».)

Ci-après seront relevés quelques traits typiques des différents éléments qui

6. Bibl. Nat. Vm¹ 1269.

7. Ces oeuvres appartiennent toutes au groupe des *historiae* dans le classement de Hitchcock.

composent les oratorios de Marc-Antoine Charpentier. Puisque les oeuvres de Charpentier qui font l'objet de notre étude ne sont pas accessibles en éditions modernes à l'exception de deux ⁸, nous ne tenons pas à y renvoyer, mais nous nous bornerons à décrire le style des oeuvres et à l'illustrer dans la plus large mesure.

La longueur des différentes oeuvres est assez variable (*Josue* compte par. ex. 309 mesures et *Judith* 1012) ainsi que leur structure. Cependant une certaine stabilité tonale les domine, c'est à dire qu'elles ont toutes une tonalité principale dans laquelle elles commencent et se terminent et qui règne dans la plus grande partie de l'oeuvre. Remarquons pourtant que *Judith* commence en *la mineur* et se termine en *la majeur* répondant ainsi à l'évolution de l'histoire, passant du tragique à la joie triomphante.

Les oratorios de Charpentier ne semblent pas en général obéir à des règles de construction bien précises. L'auteur, au cours de l'évolution de sa composition, est étroitement guidé, inspiré par le texte en tenant compte de son exigence de diversité musicale. Cela dit, il faut pourtant relever quelques caractéristiques propres à la tradition de l'oratorio.

C'est ainsi que, premièrement, la division en deux parties des premiers oratorios ⁹, que l'on voit quelquefois chez Carissimi, se retrouve dans la plupart des grandes histoires sacrées de Charpentier, soit nettement marqué (« Prima pars », « Secunda Pars » etc.), soit moins prononcée, mais pourtant évidente.

Deuxièmement, les oeuvres se terminent en général par le grand chœur traditionnellement lyrique, commentant ou résumant la signification spirituelle de l'histoire. Nous citons cependant la seule exception, d'ailleurs très remarquable, celle du chœur final du *Reniement de St. Pierre* qui interprète étroitement les derniers mots du récit de l'Evangile même : « flevit amare » (. . .et il pleura amèrement »). (Ex. 2.)

Enfin on constate une tendance notable à introduire les oeuvres par un mouvement instrumental ou éventuellement par un chœur soutenu par un appareil instrumental d'une ampleur équivalente à celle du chœur.

C'est dans l'oeuvre de la plus grande envergure, *Judicium Salomonis*, d'ailleurs le seul oratorio daté (1702) et probablement le dernier, que l'on observe la conception architectonique la plus prononcée. Les différentes sections de cette oeuvre sont en général nettement séparées et chacune entre elles a son importance propre. L'organisation de ces sections ainsi que leurs répétitions donnent une impression de structure et de symétrie qui est particulière pour cet oeuvre. Dans les autres histoires sacrées, généralement composées sur un mode continu, nous observons ça et là des traits visants à une structure plus pronon-

8. *Judicium Salomonis*, ed. par H.W. Hitchcock, A-R Editions, New Haven, 1964.
Le Reniement de St. Pierre, ed. par H. Quittard, Schola Cantorum, Paris, (1900 ?)
Edition prévue de *Extremum Dei Judicium*, Egtved, Danemark, 1968.

9. Voir Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, 1908. p.322.

alors pratiquement toujours à distinguer nettement les propos d'un personnage, interprété par une voix d'homme aigüe, de la partie racontante.

Une méthode moins employée, mais remarquable, est celle qui consiste à mettre le récit biblique dans la bouche d'une personne qui a un rôle secondaire dans l'action. Dans *Judith*, par ex., c'est la servante de Judith (« ancilla ») qui rapporte aux Israélites la mort d'Holoferne employant pour cela le texte même de la Bible.

Bien que le but du récitatif, la juste déclamation du texte, ne soit jamais perdue de vue, le récitatif est généralement caractérisé par une formation mélodique de phrases qui s'enchaînent et se balencent, ce qui est parfaitement illustré par l'exemple suivant du début du *Sacrificium Abrahæ*.

Ex. 3. Sacrificium Abrahæ

Unus ex choro.

T. Cum centum esset annorum A-brahæ, re-si-tavit Dominus Isaacum. Et non agnos monage-
 B.c. hanciam quæ tam pro-ne quo perdidit ei Deo concepit et peperit fili um di-
 xitque viro m-

Ce n'est que très rare que le récitatif se déroule en notes répétées comme dans le parlando italien. Il prend en général une allure mélodique et ferme comme dans l'exemple précédant. Mais il sert aussi quelquefois à exprimer même les plus profondes et les plus violentes émotions. Dans le dialogue suivant (Ex. 5) en style récitatif entre David et le soldat rapportant le message pénible de la mort de Saül et de Jonathan, Charpentier nous montre son grand talent pour rendre une situation dramatique et pour traduire des sentiments tragiques. Par la répétition, du chromatisme affectatif et l'exploitation merveilleuse des silences, Charpentier obtient le plus haut degré d'expression dans le cadre du récitatif.

Cherchant toujours la diversité « qui fait toute l'essence de la musique »¹⁰ Charpentier ne compose jamais de très longs passages en récitatif solo, mais

10. Citation provenant des *Règles de Composition* de Charpentier.

Ex. 4. Mors Saülis et Jonathae

The musical score is written for two voices: MILES and DAVID. It consists of seven systems of staves. The first system is for MILES, with lyrics: "Fugi: e-bat populus e praelio multi conuerunt de populo, sed, sed, praeductus". The second system is for DAVID, with lyrics: "et cordis meo: - ne coe-le-ra taceo, quae causa est tanti su-poris, quid cul-". The third system is for MILES, with lyrics: "piras, cursio haeres? Fugiebat populus e praelio, multi conuerunt de populo, sed, sed,". The fourth system is for DAVID, with lyrics: "sed Saül, quid Saül, quid de saül dicere habes? sed Saül et Jo-na-". The fifth system is for MILES, with lyrics: "thas, quid utrum de Saül et Jo-na-tha? fugiebat populus e praelio". The sixth system is for MILES, with lyrics: "multi conuerunt de populo, sed, sed, sed Saül, Saül et Jonathas filius eius mor-". The seventh system is for MILES, with lyrics: "tui sunt.".

change parfois dans les récits de l'historicus le « unus ex choro » en « duo ex choro », puis quelquefois en « tres ex choro ».

Dans le changement tonal Charpentier possède un autre moyen pour éviter la monotonie dans les récits de solo. Il attire plusieurs fois l'attention des auditeurs en introduisant subitement la tonalité surprenante de la seconde majeur au dessous du tonique, marquant ainsi les différentes sections du texte. Prenons le récit de la mère vraie du *Judicium Salomonis* qui représente bien ce procédé ¹¹.

11. Edition citée, p. 88.

Obsecro mi, Domine, ego et haec mulier habitamus in domo una, et peperit apud eam in cubicolo.	}	sol min.
Tertiam autem die, postquam ego peperit et haec peperit, et eramus simul, nullusque alius nobiscum in domo.	}	fa maj.
Mortuus est autem filius huius mulieris nocte, dormiens quippe oppressit eum.	}	mi b maj.

Des changements de tonalité pariels s'observent d'ailleurs de temps en temps dans des chœurs interprétant le rôle de l'historicus.

Le nombre de véritables airs est assez réstreint, mais *l'arioso*, qui tient le milieu entre le récitatif et l'air, occupe une place remarquable. Près du récitatif par l'absence de forme proprement dit et près de l'air en ce qui concerne la formation mélodique, l'arioso apparaît souvent au cour du récitatif par ex. pour souligner une proposition, expliquer ou conclure le texte précédent, souvent introduit par des conjonctions comme « quia », « ideo ». La distinction entre le récitatif et l'arioso est dans ces cas très nette :

Ex. 5. Judith



D'innombrables fois Charpentier rompt de cette manière la mesure binaire du récitatif (en général C) en introduisant une mesure ternaire et remplace le style déclamatoire du récitatif par une ligne vocale plus souple et chantante souvent soutenue par une basse plus active, parfois même imitative. Ces parties d'arioso paraissant au cours d'un récitatif servent d'ailleurs quelquefois comme transition entre celui-ci et un nouveau mouvement, par ex. un chœur ou, ce qui est assez rare, un air.

Mais, de temps en temps quelque mesures d'arioso prennent un caractère disons plus indépendant, ce qui est le cas de l'exemple suivant (no. 6) où la première partie du propos de Sara (littéralement les mots de la Bible) inspire à Charpentier un passage qui caractérise la joie vive et exubérante de Sara par la basse dansante et les vocalises joyeuses peignant le rire, tandis que la deuxième partie du texte, n'ayant pas les mêmes qualités expressives, est composée en simple style récitatif. (L'ex. 6 est la suite immédiate de l'ex. 3.)

Le nombre d'airs est assez modeste comparé à la place qu'occupent les récitatifs, les ariosi et les chœurs. Des airs indépendants, musicalement et formellement élaborés et composés sur un texte déjà organisé en mètres régu-

Ex. 6. Sacrificium Abrahæ

SARA

Ri-um fecit mihi Deus, quicumque audie-rit cor-ri- bit, cor-ri- de- bit mi- ni. Qui enim audierunt, reddunt Abraham quod Saram, jam ad- tate provecta, lactaret. Quicumque pe- perit e-ri jam re- ni.

liers, rimes etc. sont extrêmement rares dans les histoires bibliques dont les textes en général s'en tiennent fidèlement à la prose de la Bible et qui en conséquent sont pauvres en éléments disons formels qui inspiraient à une composition également structurée.

Pour obtenir une organisation formelle d'un texte en prose d'une certaine longueur, Charpentier se sert dans la plupart des cas du principe du *rondeau*. Dans les propos des personnages traités ainsi, l'idée centrale ou le sentiment principal du texte, en général exprimés assez court au début, est composé en style mélodieux et chantant, et ce petit fragment d'air s'intercale comme un refrain, toujours dans le même ton, dans le reste du texte qui est composé dans les différents couplets. Ainsi toute la section obtient une certaine organisation tonale et formelle, donc, devient une sorte d'*air à rondeau*. La forme préférée de Charpentier est celle à *deux couplets*, les couplets étant soit dans le style mélodique du refrain, soit nettement en contraste avec le refrain. Dans la composition de textes longues l'on constate une prédilection pour les couplets en style récitatif.

Le caractère des mélodies servant de refrains s'adopte dans chaque cas au sens et à l'expression du texte, et elles sont en conséquent assez diverses. Nous donnons ci-après quelques mesures qui illustrent deux extrêmes dans la gamme des sentiments.

La chanson dansante et joyeuse de Judith, (ex. 7), chantée après le meurtre d'Holoferne, compose le refrain dans une section longue dont le plan peut être schématisé en A-B-A-C-A avec ritournelles de flûtes et de basse continue.

L'autre exemple choisi est l'arioso très douloureux de David chanté après la message de la mort de Jonathan. De nouveau, l'affection centrale du texte

Ex. 7. Judith

JUDITH

Aperite portas cu- slo des /u- de les, ape- ri- te a- ne- ri- te, aperite portas cu- slo des

biblique, la douleur, s'intercale dans le reste du texte. Le fragment cité contribue par sa répétition au plan A-B-A-C-A avec couplets en style récitatif. (Ex. 8.)

Le schéma du rondeau est un trait caractéristique pour la cantate de solo italien, mais non seulement en ce qui concerne la forme, mais aussi dans la formation mélodique, Charpentier s'est inspiré profondément de l'art italien contemporain. Beaucoup des mélodies de Charpentier, même la plupart, portent l'empreinte du bel-canto italien et sont caractéristiques par la mesure lente et ternaire aux cadences d'hemiolia aussi bien que par la mélodie lyrique chantante et aisée, souvent composée d'idées courtes et répétées, éventuellement reprises par la basse continue.

Ex. 8. More Saülis et Jonathae

DAVID

Do- le- o, do- le- o su per te, mi cha- re fra- ter Jo- na- tha, mi cha- re, mi cha- re fra- ter Jo- na- tha.

Nous citons dans sa totalité un morceau qui est caractéristique de ce style vocale (Ex. 9). Considéré au point de vue de rondeau, il est « à un couplet », donc un *air à da capo* diminutif. En dépit des petites dimensions, le morceau donne l'impression d'une composition continuée, ferme et bien dessinée, et quant au plan tonal, (*A* ut maj, *B* la min.-ré min.-sol maj., *A* ut maj., *A* ritournelles instrumentales, ut maj.) on discerne déjà celui du grand air à da capo pleinement élaboré, tandis que les différentes sections manquent encore d'indépendance et d'étendue.

Bien que de telles modestes dimensions soient absolument prévalentes dans les airs de Charpentier, nous tenons à attirer l'attention sur l'air à da capo

Ex. 9. Judith

ORIAS

aequo ani-mo e-sto-te fra-tres, aequo a-ni-mo, ae-quo a-ni-mo
 es-to-te fra-tres et hos quinque dies ample-temus a De-o mi-seri-cor-di-
 am. For-si-tam e-nim indig-na-ti-onem suam ab-scinder, et dabit glori-am
 no-mi-ne su-o. si autem transactis quinque di-e-bus, non ve-ne-ris ad iu-
 to-rium no-bis, fa-ci-e-mus haec verba, quae cu-ti es-tis. Re-quo a-ni-mo
 es-to-te fra-tres, aequo a-ni-mo, ae-quo a-ni-mo es-to-te fra-tres.
 (HISTOR.)

assez avancé et développé « Benedictus es » de *Judicium Salomonis* qui est un très bel exemple de la maîtrise du compositeur de l'âge mûr.¹²

Avant de passer aux chœurs, nous traiterons les *ensembles vocaux*, morceaux où plusieurs solistes chantent ensemble.

Les récits de l'historicus sont souvent, pour faire diversion, donnés à plusieurs solistes (par ex. « duo ex choro », « tres ex populo ») qui alors racontent l'histoire dans un style en principe homophone et déclamatoire comme dans

12. Edition citée, p. 40.

les récitatifs de solo, mais avec les même « licences » vis-à-vis l'interprétation du texte. Ces ensembles sont souvent écrits pour des voix égales.

Musicalement plus intéressants, bien que moins fréquents que ceux-ci, sont les ensembles composés de personnes prenant activement part dans et réunis par l'action de l'oratorio. La forme et le style de ces ensembles sont dans chaque cas déterminés par le texte et la situation dramatique, et l'on ne peut souligner de traits communs évidents. Ils se divisent en gros en deux catégories. Premièrement les morceaux où les personnages sont dans le même état d'âme et dans les mêmes conditions. Dans ce groupe nous trouvons par ex. le duo lyrique de jubilation de Sara et d'Abraham dont la beauté et l'exubérance des vocalises expriment l'allégresse commune. (Ex. 10 est la suite immédiate de l'ex. 6.)

Ex. 10. Sacrificium Abrahæ

33

SARA

ABRAHAM

Gaudē a-mus i-gi-tur in do-mi-no, gaudē a-mus i-gi-tur in do-mi-no, gaudē a-mus i-gi-tur in do-mi-no, gaudē a-mus i-gi-tur in do-mi-no, et exultantes et collaudantes deo gratias ei per tot (i-camus)

in do-mi-no, in do-mi-no, et exultantes et collaudantes deo gratias ei per tot (i-camus)

Deuxièmement, les ensembles où les personnages s'opposent les uns aux autres, qui par conséquent sont plus dramatiques. Nous choisissons un fragment du *Reniement de St. Pierre*, où l'opposition des trois personnages envers St. Pierre, qui ne cesse de renier Jesus-Christ, est musicalement soutenu par les motifs montants des questionneurs qui se serrent autour des « non » isolés et fermes de St. Pierre. (Ex. 11.)

Soulignons finalement que les ensembles vocaux se voient souvent dans les chœurs concertant avec le tutti, à la manière des grand-motets.

La partie la plus riche et impressionnante des oratorios de Charpentier sont les *chœurs*, s'emparant en général de plus que la moitié de l'ensemble. Leurs fonctions sont les trois traditionnelles dans l'histoire de l'oratorio : l'interprétation

Ex. 11. Le Reniement de St. Pierre

OSTIARIA
Non ne tu gali laus es? Vere tu es, tu eras,

ANCIILLA
Non ne tu gali laus es? Vere tu es, tu eras,

PETRUS
Non, non, non sum, non sum, vere non sum, meo quid di-ci-tu

COGNATUS MALCHI
Non ne tu indi in horto cum eo? Non ne tu per esisti Malchum? Vere tu eras, tu eras,

b.c.
6#

de l'*historicus*, du *turba*, personifiant une foule prenant activement part à l'action, et du *commentaire* moralisateur.

Le procédé de confier le récit de l'Évangile au chœur, remontant aux anciens motets de Passion, est largement usé par Carissimi. Charpentier également laisse le chœur déclamer une grande partie du texte biblique, et voilà probablement l'endroit où l'influence exercée par le maître romain sur son élève parisien est le plus évidente. Comme Carissimi, Charpentier tient largement compte de la déclamation des mots dans ces chœurs verticalement conçus, régulièrement rythmés avec repos et cadence en fin de ligne. Nous voyons dans le début de l'ex. 12 la modèle du style « pur » des chœurs récitatifs.

Cependant, Charpentier ne se contente en général pas longtemps de ce genre d'écriture, mais se permet, même au cours des parties narratives, de mettre un accent discret sur un mot ou de souligner un sentiment à l'aide par ex. d'une répétition, une imitation ou une dissonnance frappante, et pourtant sans trop nuire au but narratif du passage. Examinons la suite de l'ex. 12 où Charpentier nous révèle non seulement son talent pour souligner, mais aussi pour *peindre* véritablement en musique. Cette illustration naïvement réaliste des mots est d'ailleurs un des éléments qui lui permet de prendre une place remarquable vis-à-vis des compositeurs de l'école lullyste où le souci de la déclamation des mots est supérieur à l'interprétation du texte.

Déjà après quelques mesures (de l'ex. 12), la stricte homophonie des noires du début est abandonnée en faveur d'une écriture mélodique plus lente répondant mieux à la douleur du père allant au sacrifice de son fils. Le mot « *maerens* » (« attristé » m. 238) est accentué spécialement par l'accord rare de septième diminuée après quoi toutes les voix « bâtissent » l'autel en montant par degrés conjoints (« *aedificavit altare* » m. 240). Dans les mesures suivantes Charpentier évoque l'entassement du bois du bûcher par des sequences montantes jusqu'au moment où les ténors, après un silence, (m. 255) introduisent

sur la dissonance âpre de quinte diminuée, le nouveau mot important « alligavit » (« lia son fils unique ... »). Ce chœur narratif, étant d'ailleurs d'une longueur extraordinaire, est alors interrompu par quelques mesures de soli, ce qui d'ailleurs est un procédé assez rare dans les chœurs d'historicus. Dans la suite il faut surtout remarquer la différence entre les notes longues d'« extendens » (m. 270) et les croches sur le mot « arripuit » (« saisit » m. 274). Les mesures suivantes, moment où Abraham saisit son épée, pleines de dissonances de retard expressives, nous montrent dans la voix du ténor (m. 278) une

Ex. 12. Sacrificium Abrahæ

230 S Et pro-ge-ni-tis pa-tri-tu-re ne-nant ad lo-cum quomodo dicitur: re- -

236 T ae-di-fi-ca-vit se ta-

246 S re, in quo ma-lui mus pa-ter al-di-fi-ca-vit, ae-di-fi-ca-

251 S ut al-ta-re, de-super que ligno compo-si-to de-super que ligno compo-si-to

255 S canit al-ta-re, de-super que ligno compo-si-to, de-super que de-super-

255 T que ligno compo-si-to al-li-gavit I-sa-ac [Soli] ac, et fi-li-

255 B que ligno compo-si-to al-li-gavit, al-li-gavit I-sa-ac.

262 um o-be-di- en-tem po-er-it su-per stau-men dy
A B
nec contra deum mur-mu-remus

268 TOUS AVEC INSTR.
no-nus. Tunc ex-ten-damur non a-re-pu-erit gla-di-um ut im-mo-s
Tunc ex-ten-damur non a-re-pu-erit gla-di-um ut im-mo-s

274 laret fili-us su-um uni-ga-mi-tum Tunc angelus
laret fili-us su-um uni-ga-mi-tum Tunc angelus

280 Domini de cae-lo cla-ma-vit di-centi
Domini de cae-lo cla-ma-vit di-centi
ANGELUS
A-bea-hom, A-bea-hom.

échappée de valeur longue, exemple des dissonnances bizarres qui apparaissent de temps en temps dans l'oeuvre de Charpentier.

Au point culminant de l'histoire, au moment où le père a déjà saisi l'épée pour tuer Isaac, Charpentier témoigne ses dons de dramaturge et sa maîtrise spéciale du silence (m. 283). En prolongeant l'attente insupportable il attise l'impatience de l'auditeur interrompant le chant par un silence général d'une mesure, et cela justement avant les mots de délivrance apportés par le beau message de l'ange de Dieu.

Le rôle de l'historicus peut être assuré par un groupe de personnages dénommés, par ex. « Chorus Judeorum » (dans *Esther*) ou « Chorus Amorrhæorum » (dans *Josue*). Mais il ne faut pas confondre ces chœurs, qui ne font que narrer l'histoire, à ceux de vraie *turba*, eux personifiant une foule prenant activement part à l'action par leurs paroles. Les véritables chœurs de *turba* dans les oratorios que nous traitons ici sont pourtant pas nombreux, et ils ne seront pas traités séparément dans cette étude courte ¹³.

C'est dans la troisième catégorie de chœur, ceux ayant le rôle de commentateur, contemplateur ou moralisateur que Charpentier s'abandonne le plus au pur plaisir musical. Nous relevons là une grande richesse d'invention mélodique, une utilisation notable du contrepoint et un choix remarquable des harmonies. Il parvient là en général à une formation architectonique assez prononcée par des modulations fermes et décidées dans le cadre d'une stabilité tonale.

Les chœurs en question, – il s'agit avant tout des chœurs finaux –, présentent une grande variété de formes et de procédés d'écriture. Quant aux formes, c'est pourtant évident que Charpentier a une préférence marquée pour deux principes, celui de la *variation* (A A₁ A₂ . .) et celui du *rondeau* (A B A C A . .).

La technique dont se sert Charpentier dans les morceaux de *variation* est généralement très simple, car il ne modifie jamais les thèmes eux-mêmes au cours des différentes variations, mais ne fait que les présenter dans un cadre nouveau ou dans des nouvelles distributions. Une telle réorganisation des voix est souvent, mais pas forcément, liée à un changement de tonalité, tandis que l'enchaînement des accords est en principe maintenu au cours des variations et, éventuellement, des transpositions.

Le procédé de Charpentier sera illustré par quelques mesures de deux chœurs finaux, celui d'*Ester* et celui de *Sacrificium Abrahæ*. Ils sont assez différents, non seulement en ce qui concerne la nature des thèmes, mais aussi dans le traitement de ceux-ci différent-ils l'un de l'autre. Dans les deux cas Charpentier fait présenter les thèmes en solo par les personnages principaux de l'œuvre.

L'héroïne d'*Esther* nous présente trois motifs séparés par de courtes ritournelles pour deux instruments de dessus. Le premier, « jubilate », (comme le dessus de l'ex. 13 a) ressemble par son caractère virtuose au second, « laetetur », tandis que le troisième (comme le dessus de l'ex. 13 b) au début prend une allure plus solennelle et déclamatoire, répondant au « *maeroris* » et « *luctus* » dans le texte, mais celui-ci adoptera tout de suite le caractère gai et léger des autres motifs. Ces trois éléments, donc sans grand contraste, seront, après leur présentation par Esther, traités deux fois pour chœurs et instruments alternant

13. Nous ne considérons pas les trois grands chœurs de l'*Extremum Dei Judicium* (*Chorus Hominum* (voir ex. 16), *Chorus Damnatorum* (voir ex. 1) et *Chorus Electorum*) comme de vraies chœurs de *turba*. Par leurs textes ils ont plutôt le rôle de commentateur et de moralisateur et sont traités ensemble avec les chœurs du troisième groupe.

avec le soliste. (Forme : A A₁ A₂ + coda.) Les deux variations ne maintiennent pas seulement la progression harmonique de la première présentation des thèmes (ut maj. – la min. – ré min. – fa maj. – ut maj.), mais aussi le plan tonique sans transposition. La variation consiste alors seulement dans l'alternance, qui varie, entre Esther et le chœur qui chante une harmonisation très simple des thèmes. Il n'y a que la deuxième partie du troisième motif qui fournit un traitement plus libre, en imitation (ex. 13 b). En somme, une technique de variation de la plus grande simplicité. (L'ex. 13 montre quelques mesures de la première variation du premier et du troisième motif.)

Ex. 13 a+b. Esther

593 TOUS. [DESSUS INSTRUMENTAL, JOUANT AVEC LE SOPRANO, OMIS]

- la te, ja bi- la- te fi- delo, ja bi- la- te, ja bi- late, jubilate dei ad/abo- ri- nostro

ja bi- la- te etc...

ja bi- la- te etc...

ja bi- la- te etc...

605 ESTHER SOLA. [TOUS]

Hanc enim diem memoris et lue- tus nobis con- vertit in gaudium ac festum

nobis con- vertit etc...

nobis con- vertit etc...

nobis con- vertit etc...

Le chœur final de *Sacrificium Abrahæ* (forme : A A₁ A₂ + coda) est bâti en forme de variation sur deux thèmes contrastés. Le premier (ex. 14 a), en mesure ternaire, très mélodieux avec des vocalises douces en tierces parallèles, diffère nettement du second (ex. 14 b), à quatre temps, d'un caractère plus marqué et traité en imitation.

Après la présentation en duo par Abraham et Isaac, ces deux thèmes sont

Ex. 14. Sacrificium Abrahæ

a 4/2

ISAAC. *Be a-ti, be a-ti, qui timeat Do-mi-num, be a-ti, be a-*

ABRAHAM. *Be a-ti, be a-ti, qui timeat Do-mi-num, be a-ti, be a-*

b 4/2 GUY.

ISAAC. *-lus, quoniam augebit Deus et multiplicabit semen et-*

ABRAHAM. *quoniam augebit Deus et multiplicabit semen et-*

arrangés pour chœur dans les deux variations, toujours avec la participation des deux solistes, et le mouvement se termine par un coda court et intense, composé sur un motif dactylique. Remarquons que les deux variations ne diffèrent pas essentiellement dans leur traitement des thèmes, mais la diversité est assurée par la transposition de la première variation au plan de la *soudominante*, procédé pas inhabituel chez Charpentier. La composition homophonique du premier thème (ex. 15 a) est bien différente de la simple harmonisation dans le chœur d'*Esther* ci-dessus. Il ne s'agit plus ici d'une soumission totale des parties inférieures à la voix de dessus, au contraire, chaque voix défend sa propre indépendance mélodique et même *harmonique* à tel point qu'on peut parler d'une sorte de « polytonalité ». Surtout la « tonalité » de fa maj. du contralto se heurte à celle de la min. des autres voix (m. 458) et produit des accords bizarres et des fausses relations très dures à l'oreille. (L'ex. 15 est pris de la deuxième variation. Dans la première variation, au plan de la soudominante, il en est de la même façon : si b maj. contre ré min.)

Le deuxième thème (ex. 14 b) est, au cours des variations, toujours traité en imitation comme dans la première présentation. Dans le fragment choisi pour l'ex. 15 b. la deuxième partie du thème, bien que légèrement modifiée, aura le caractère d'un contre-sujet de la première partie.

Beaucoup de chœurs sont dominés par le principe de la répétition d'une phrase plusieurs fois au cours du chœur, donc le principe du *rondeau*. Le refrain peut apparaître en différentes tonalités, la première et la dernière fois cependant en général en tonique. D'habitude les refrains contrastent nettement avec les couplets, soit par la mesure, soit par l'écriture, soit par la distribution des voix. Dans le cas où le refrain est très long, il peut lui-même comporter un élément de contraste. C'est le cas dans l'exemple 1 où les mesures

Ex. 16. Extremum Dei Judicium

CHORUS HOMINUM

LENTEMENT

S. *O, o pa-oor, o, o tre mor, o, por-ten-tum.*

A. *O, o pa-oor ate... De celo tonan- - - te stellae*

T. *O, o pa-oor etc. - le stellae sicut sul-phur.*

B. *O, o pa-oor etc. De celo tonan- - te stellae sicut*

B.C. *De celo tonan- - te stellae sicut*

SEULS

TOUS

J. - ta-tum mare, i-ritum mare, procellosis et sanguine (-is)

sicut sulphoris et fulmi-na labuntur, la-bun-tur

ita-tum mare, i-ritum mare, i-ritum mare, i-ritum mare, procellosis, procellosis et sanguineis

sulphoris et fulmina la-bun-tur, i-ritum mare, i-ritum mare, procellosis et sanguineis fluctu- (bus)

Enfin, tâchons de résumer brièvement le *style* des choeurs des oratorios de Charpentier. Les choeurs en question sont à quatre parties, à l'exception de ceux du *Reniement de St. Pierre* (à cinq) et du *Caedes Sanctorum* (à six). Josue seulement est composé pour véritable double-choeur (à quatre), tandis qu'une subdivision d'un choeur en deux de temps en temps au cours d'une oeuvre a lieu dans la plupart des oratorios. Charpentier indique cette division par des majuscules (A, B etc.), mais il n'est pas toujours évident s'il désire un petit-choeur de solistes, ensemble si en vogue dans les grands-motets en France à l'époque, ou s'il exige une division en deux demi-choeurs. On voit par ex. les indications « A seul » et « A seuls » dans la même oeuvre.

L'écriture des passages *homophoniques* peut généralement être rangée dans une des trois catégories suivantes.

Premièrement, le récitatif de chœur, presque exclusivement des passages narratifs de l'historicus, dont l'écriture homorythmique rend la plus grande justice à la déclamation du texte. Ils évoluent en général librement comme le récitatif, sans véritables structures mélodiques ou formelles. (Début de l'ex. 12).

Dans la *deuxième* catégorie d'écriture homophonique se rangent les passages où il est question d'une simple harmonisation d'une mélodie dans le soprano. (Voir ex. 13 a). Dans cette catégorie l'on constate souvent une influence évidente de la chanson française. La mélodie de l'exemple suivant (le début du chœur final de l'*Extremum Dei Judicium*), qui est un parfait modèle du genre, rappelle par sa mesure ternaire et la structure régulière des phrases une chanson à danser. Ce fragment montre d'ailleurs un des exemples très rares de l'utilisation d'une basse obstinée.

Ex. 17. Extremum Dei Judicium

CHORUS ELECTORUM.

INSTR.

Soprano: Hymnum cantamus Domine credulo cunctis recta sunt judi- ci- a; contemnimus contemnimus

Piano: Hymnum de ...

Tenor: Hymnum de ...

Bass: Hymnum de ...

B.c. (Basso Continuo): Hymnum de ...

Les textes de ces chœurs sont en général d'un caractère lyrique et pour cela permettent un certain développement musical de la mélodie, comme par ex. dans le chœur final de *Judith* :

Ex. 18. Judith

Hymnum canta - - - mus Domine,

Le *troisième* groupe de chœurs se caractérise par une mesure lente, des accords de longues valeurs et de grande sonorité où l'harmonie prévaut sur les qualités mélodiques. (Ex. 1,16 et 22). Comme dans ces exemples, cette écriture est souvent liée à des exclamations passionnées, éventuellement soutenues par des accords dissonnants.

Les manières d'écritures *polyphoniques* sont très multiples. On ne trouve pas de passages polyphonique qui sont totalement non-imitatifs, mais l'imitation peut être très libre et dissimulé, ce qui est le cas dans l'exemple 2 où l'on ne discerne que çà et là des motifs prenant part à l'imitation. Un mouvement beaucoup plus concentré au point de vue technique contrapuntique est par ex. le fragment du *Chorus Hominum* cité dans l'ex. 16 où pratiquement rien n'est incorporé dans le tissu imitatif. Le même morceau démontre aussi le procédé très habituel chez Charpentier, l'imitation « en bloc », de deux ou de trois parties en même temps.

L'imitation plus stricte et régulière, c'est à dire la présentation des sujets dans toutes les voix, une par une, se voit cependant aussi, et cela surtout au début des mouvements ; les intervalles préférés pour l'imitation sont dans ces cas la quinte, l'octave ou éventuellement la quarte. Une telle imitation rigoureuse ne continue cependant en général pas longtemps avant que les voix s'unissent dans une écriture plus libre.

Finalement nous tâchons à résumer le caractère des *thèmes* usés dans les passages imitatifs. Une dépendance évidente de l'ancienne polyphonie, qui se manifeste dans l'ex. 2, est rare. Les thèmes sont généralement d'une conception plus « moderne », par ex. par leur rythme pointé et accentué, ou par leurs vocalises rapides de double-croches, ou par leur dépendance évidente de l'harmonie de majeur et de mineur, quelquefois dérivés immédiatement de l'accord même.

Charpentier utilise les *instruments* dans ses oratorios d'une manière plus étendue et nuancée que ne fait Carissimi. Il n'atteint cependant pas l'éclat instrumental d'un Lully que dans une seule oeuvre, *Judicium Salomonis*, qui d'ailleurs par bien des côtés se distinguent des autres.

A l'exception du *Reniement de St. Pierre*, qui n'a qu'une basse continue, il y a dans les oratorios au moins deux dessus instrumentales, et plusieurs des oeuvres ont un groupe d'instruments, probablement à cordes, dont l'ampleur équivaut à celui des chœurs. A ce noyau d'orchestre, sur lequel il n'y a d'habitude pas d'indications précises concernant les instruments désirés, s'ajoutent parfois quelques instruments à vent, avant tout des flûtes et, plus rarement, des hautbois, des bassons et des trompettes.

Les cordes servent fréquemment à renforcer les parties vocales des chœurs. L'intention du compositeur dans ces cas est indiquée simplement par des annotations comme « tous avec instruments », « chœur avec instruments », et ce n'est que dans les cas rares, où les instruments prennent une allure plus indépendante, qu'ils sont notés sur des portées individuelles. Encore moins souvent voit on des instruments qui jouent un rôle concertant dans les chœurs, mais relevons encore une fois *Judicium Salomonis* qui fait preuve d'exemples uniques dont surtout les *trios d'instruments à vent* (flûte, hautbois et basse

continue), opposés à l'éclatant tutti, sont remarquables. De plus, quelques instruments entourent parfois les airs ou les récits de courtes ritournelles ou, ce qui est plus rare, ils concertent avec ou accompagnent les solistes vocales.

Plusieurs des oratorios sont introduits par un mouvement instrumental indépendant (« prélude », « praeludium » etc.) qui sont de forme et d'importance très diverses. Notons seulement que l'on ne voit pas d'ouverture française parmi ces pièces.

Plus important que ces mouvements introductifs, en général assez courts, sont, en dépit de leur petit nombre, quelques morceaux instrumentaux *descriptifs*. On ne trouve pas de passages semblables dans les oratorios italiens, et il faut chercher le modèle dans les pastorales et les ballets français et, plus encore, dans l'opéra de Lully. Dans les dix oratorios bibliques de Charpentier, il n'y en a que cinq, mais on en trouve aussi dans les oeuvres plus petites que l'on ne traite pas ici. Les cinq mouvements en question sont : « La nuit » dans *Judith*, « Rumor bellicus » et « Symphonie de l'enchantement » dans *Mors Saisilis et Jonathae*, « Bruit de trompettes » dans *Extremum Dei Judicium* et, le plus important, le mouvement qui introduit la deuxième partie de *Judicium Salomonis* (Ex. 19). Ce mouvement n'est pas intitulé, mais, correspondant à la terminologie du temps, on pourrait le nommer « sommeil », par son style et par le texte qui suit et qui annonce l'apparition de Dieu à Salomon dans un rêve : « Nocte autem sequenti apparuit ille Deus par somnium, dicens... ». En comparant avec un sommeil de Lully, par ex. celui d'*Atys* (troisième acte, scène quatre), il devient évident que Charpentier s'est inspiré profondément de ce compositeur. Il choisit la même mesure calme, le lent rythme harmonique et demande les instruments ¹⁴ préférés par Lully dans des morceaux de ce genre pour rendre la tranquillité de la nuit et les mystères du songe. Charpentier a même imité la lente mélodie en notes conjointes, deux par deux, qu'emploie Lully dans *Atys*.

Sans vouloir approfondir ici l'étude de l'harmonie de Charpentier en général, il nous faut cependant présenter des commentaires sur quelques particularités dans l'écriture de Charpentier.

Les fragments déjà cités permettent de constater que le traitement des dissonances n'est pas toujours régulier et stricte vis-à-vis les règles classiques. Ce n'est par ex. pas inhabituel que Charpentier fasse prévaloir l'indépendance mélodique des voix au détriment de la beauté de l'harmonie. Dans de tels passages nous rencontrons par ex. des accords bizarres et désagréables comme celui dans l'exemple 1 (m. 298) où le *la bémol* et le *la béquarre* sonnent en même temps.

Mais aussi dans l'écriture homophonique constate-t-on bien des irrégularités.

14. Charpentier remarque au début de ce morceau expressément : « sans hautbois » et « avec sourdines ».

Ex. 19. Judicium Salomonis

FLUTES SANS HAUTB. 2

VIOLONS SOURDINES. 2

TONS SOURDINES. 2

TONS SOURDINES. 2

BASSE DE CHOEUR CONTINUE SANS BASSONS. 2

JEUX DOUX.
ORGUE SEUL SANS
BASSES DE VIOLON

C'est pourtant frappant qu'ils se produisent avant tout dans des passages *affectifs*. A ce propos nous voudrions attirer l'attention sur l'esthétique musicale de l'époque, le système complexe et savant des motifs symboliques dits « figures » musicales affectives et descriptives¹⁵. Bien qu'il semble que cette doctrine des figures musicales soit peu observée par les compositeurs français de l'époque, il est pourtant à présumer que l'italianisant Charpentier, dont l'oeuvre est si riche en symbolisme musical, ne l'ignora pas.

Bien des irrégularités harmoniques de l'écriture de Charpentier peuvent être « légitimées » sous nom de telle ou telle « figure », et c'est de ce point de vue que nous examinons quelques détails dans l'ex. 12. Dans la mesure 250, le *fa* non résolu dans le soprano peut être appelé un « abruptio » (figure de dissonance qui se caractérise par l'interruption de la partie principale). Ensuite, le

15. Voir l'article « Figuren, musikalisch-rhetorische » dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

fa non préparé (m. 255, ténor) peut être considéré comme un « ellipsis » (remplacement d'une consonnance par un silence poursuivi d'une dissonnance).

Avant de continuer l'examen de quelques particularités harmoniques de l'écriture, il faut mentionner les « Règles de Composition par Monsieur Charpentier »¹⁶ dont il existe deux exemplaires manuscrits à la Bibliothèque Nationale de Paris. À en juger par l'écriture, ils ne sont pas de la main de Charpentier, et les nombreux fautes et inexactitudes laissent soupçonner qu'il s'agit de remarques improvisées par Charpentier, peut-être servant comme un supplément à l'enseignement oral et notées par des élèves. Les « Règles » comportent une trentaine des pages qui traitent le « pratique des consonnances » et « des dissonnances », ensuite un chapitre intitulé « du mode » et enfin un « abrégé des règles de l'accompagnement ».

À côté des règles bien motivés et normalement acceptées il y a des points étonnants dans ce petit traité. C'est ainsi que Charpentier permet « plusieurs octaves de suite entre les parties et même contre la basse. . . » parce qu'« elles ne déterminent point les accords ». Concernant les quintes et les quartes il formule la règle surprenante que voici : « Plusieurs quartes ou quintes de suite et par mouvement semblable sont encore permises entre les parties supérieures pourvu qu'elles soient de différente espèce et qu'elles cheminent par degrés conjoints. » L'exemple suivant tiré des « Règles » montre quatre quintes de suite qui sont « bonnes parce qu'elles cheminent par degrés conjoints et parce que la première et la dernière qui piquent plus que les autres sont de différente espèce. »

Ex. 20. Règles de Composition

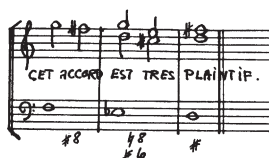


Heureusement il ne semble pas que Charpentier lui-même ait composé en tenant compte de ces règles. Bien que l'écriture de Charpentier présente çà et là des octaves et quintes parallèles, on ne voit guère que deux ensemble, et elles sont dans la plupart des cas causées par des notes de passages ou d'ornement et ne piquent pas trop. (Voir par ex. m. 232–33 de l'ex. 12).

Dans le chapitre sur les dissonnances nous relevons un détail concernant les « dissonnances superflues » qui « se font sans être liées sur tous les temps et se sauvent en montant d'un degré. » Voici un des exemples qui illustre la pratique de l'octave superflu.

16. Bibl. Nat. Ms. fr. nouv. acq., no. 6355 et 6356.

Ex. 21. Règles de Composition



On trouve précisément cet accord « très plaintif » dans *Mors Saülis et Jonathae* :

Ex. 22. Mors Saülis et Jonathae

Dans sa musique Charpentier se sert souvent des accords altérés pour renforcer l'expression. A cette fin il emploie avant tout l'accord augmenté et l'accord de septième diminuée. Mais, dans les « Règles » Charpentier ne fait pas de remarques sur les qualités spéciales et expressives des accords altérés, à une seule exception près qui est l'accord maintenant nommé « sixte néapolitaine ». Charpentier fait remarquer que « en mettant un bémol au ton favory de re¹⁷, les Italiens évitent la fausse relation mais c'est pour exprimer les douleurs des dernières paroles d'un moribond. » Soulignons que Charpentier lui-même est très conséquent en ce qui concerne l'usage de cet accord qui n'apparaît pratiquement qu'avec un texte ayant rapport à la mort. (Ex. 23.)

Ex. 23. Filius Prodigus

17. de re veut dire des modes mineures.

Le chapitre prochain des « Règles » présente un intérêt certain. Charpentier dresse là une liste sur « l'Energie des Modes », c'est à dire, sur le caractère des différentes tonalités majeures et mineures, excepté les tonalités rares de ré bémol, sol bémol, et la bemol.

La liste de Charpentier qui, à notre connaissance, est la première sur les tonalités *majeures* et *mineures*, se présente ainsi :

Energie des Modes

C	3 maj.	gay et guerrier.
C	min.	obscur et triste.
D	min.	grave et dévot.
D	maj.	joyeux et très guerrier.
E	min.	effémé, amoureux et plaintif.
E	maj.	querelleur et criard.
E _b	3 maj.	cruel et dur.
E _b	3 mi.	horrible, affreux.
F	maj.	furieux et emporté.
F	min.	obscur et plaintif.
G	maj.	doucement joyeux.
G	min.	sévère et magnifique.
A	min.	tendre et plaintif.
A	maj.	joyeux et champêtre.
B _b	maj.	magnifique et joyeux.
B _b	min.	obscur et terrible.
B _♯	maj.	dur et plaintif.
B _♯	min.	solitaire et mélancolique.

Mais, « pourquoi les transposition de modes ? » demande Charpentier. C'est « pour rendre l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre. »

Il est à remarquer que Charpentier respecte largement ses propres règles de tonalité en composant et qu'il est extrêmement rare qu'une contradiction évidente entre le caractère du texte et de la musique et « l'énergie » du ton choisi soit à constater. Il faut pourtant ajouter qu'il est question de tonalités dominantes et qu'il ne faut pas voir un changement de caractère dans chaque petite modulation à l'intérieur d'une tonalité dominante. Beaucoup de modulations sont naturellement produites par simple diversion musicale.

Nous allons présenter quelques commentaires sur l'usage des différentes tonalités dans les oratorios de Charpentier et attirer l'attention sur quelques passages où le choix d'un ton est, semble-t-il, plus qu'un hasard.

18. Les citations provenant des « Règles » sont rendues en français moderne et avec les nombreuses fautes d'orthographe corrigées.

La tonalité principale de *Filius Prodigus* est *ré min.*, quelquefois abandonnée en faveur de *la min.* et, dans les passages joyeux, de *ré maj.* Il est à souligner que *fa maj.*, ton relatif de *ré min.*, dans la liste de Charpentier caractérisé comme « furieux et emporté », ne l'emporte dans cette oeuvre qu'une fois : lors du récit du frère aîné *furieux*. *Fa maj.* est d'ailleurs une tonalité assez rare dans les oratorios de Charpentier.

Les deux tonalités relatives, *si b maj.* et *sol min.*, qualifiées de « magnifiques » sont dans trois de ses oratorios utilisées d'une façon adéquate. Elles sont utilisées en relation avec le roi *Salomon* dans *Judicium Salomonis* (qui est largement dominé par *ut maj.* avec le « sommeil » (ex. 19) en *ut min.* (« obscur »), aussi bien qu'avec le roi *Saül* dans *Mors Saülis et Jonathae* ; enfin, ces mêmes deux tonalités sont liées à la partie de *Dieu* dans l'*Extremum Dei Judicium*.

Cette oeuvre est largement dominée par *si b maj.*, mais Charpentier utilise par ailleurs la tonalité rare de *si b min.* (« terrible ») dans le chœur des damnés (ex. 1) et la tonalité « cruelle et dure » de *mi b maj.*, qui est sporadiquement touchée au moment où Dieu s'adresse aux damnés (« et vos maledicti peccatores. . . »). Dans l'ensemble des oratorios *mi b maj.* est peu utilisée si l'on fait exception de *Caedes Sanctorum* où elle a une certaine importance dans les mouvements « O crudele martyrium » et « Vide dolores. » Même à l'extérieur de cette oeuvre son usage est pourtant remarquable, car elle apparaît souvent d'une façon subite et surprenante, toujours avec des textes correspondant à sa valeur « cruelle et dure », telle que « Timor irruit in eum », « Extimuerat valde » et « Mortuus est autem filius » (voir p. 39).

Relevons enfin l'usage de *ré maj.* (« très guerrier ») dans *Mors Saülis et Jonathae*. Cette oeuvre commence et se termine en *ut maj.* et, sauf dans les passages mentionnés de *Saül*, elle est largement dominée par la tonalité de *la min.* à laquelle s'oppose plusieurs fois sans transition, toujours quand il est question de la guerre, des passages en *ré maj.*, par ex. les exclamations de chœur : « Ad arma ! ».

D'après ce que nous savons, Carissimi fut le seul maître de Charpentier, et il est clair qu'il influença profondément son élève. L'oratorio latin classique, qui attint son apogée sous Carissimi, subit une décadence en Italie après la mort de celui-ci en s'approchant de plus en plus de l'opéra. En France le genre fut poursuivi par Charpentier qui semble être le seul compositeur français à s'intéresser sérieusement à l'oratio. A part quelques dialogues latins de *Bouznac* et d'*Henry du Mont* et un seul oratorio (Canticum Eucharisticum) de *Sébastien de Brossard*, les histoires sacrées de Charpentier sont les seules oeuvres de l'époque que l'on possède aujourd'hui en France de ce genre. Les compositeurs en France sont demeurés indifférents à son évolution, et l'oratorio n'a jamais

connu une vogue comparable à celle du grand-motet. Charpentier n'eut pas de successeurs, et lorsque *Mondonville* entre 1758 et 1761 composa ses « oratoires français », qui n'étaient d'ailleurs que des motets, le genre était inconnu au public. *Jean-Jacques Rousseau* écrit ainsi dans son *Dictionnaire de Musique* (1767) que l'oratorio, qui est « assez commun en Italie, n'est point admis en France ».

Les oratorios de Charpentier sont traités dans l'esprit de Carissimi, et Charpentier a adopté la forme de celui-ci en l'élargissant d'éléments français et personnels. Ses grandes oeuvres maîtresses sont en général d'une plus grande envergure et plus clairement structurées que celles de Carissimi. Charpentier se distingue toutefois du compositeur italien avant tout par l'accent plus dramatique et passionné qu'il donne à ses oeuvres. Dans les récitatifs par ex., Charpentier se tient en général près du style mélodieux de Carissimi, mais, par un ambitus plus étendue des voix et surtout par l'exploitation exceptionnelle du silence, il arrive parfois à une intensité dramatique et passionnée unique en son genre.

L'ample et riche mélodie, qui caractérise beaucoup des airs, montre une dépendance évidente du style des maîtres du bel-canto italien. Pour ce qui est de l'utilisation des instruments dans les oratorios, Charpentier s'attache aussi à Carissimi, bien qu'il dépasse celui-ci en ce domaine où une influence considérable de la musique contemporaine française est à remarquer.

La simplicité harmonique, qui avant tout empreint les chœurs des oratorios de Carissimi, est exceptionnelle chez Charpentier où les chœurs, par contre, témoignent de modulations surprenantes et de dissonances audacieuses. Remarquons ici que le rythme vigoureux, qui domine bien des chœurs de Carissimi, n'est imité que rarement par Charpentier.

Charpentier se permet des licences qui ne se voient pas dans l'écriture plus sévère de Carissimi. L'indépendance mélodique justifie pourtant souvent ces hardiesses, ou bien, elles sont causées par une illustration musicale du texte.

Pour ce qui est de l'interprétation du texte, Charpentier marche aussi sur les traces de son maître. Les fragments cités font preuve de l'invention riche et variée de ses symboles et figures musicales. À côté de l'utilisation des figures traditionnelles et figées, par ex. des notes courtes peignant un mouvement, Charpentier invente bien des motifs significatifs plus individuels à l'usage de l'illustration naïvement réaliste du texte. Des mélismes qui ne peignent pas véritablement, mais qui n'ont pour but que d'accentuer ou de souligner un mot, sont nombreux. Il s'agit tout particulièrement d'un grand nombre de vocalises et d'ornements exprimant des sentiments de jubilation et de joie (« jubilate », « gaudeamus », « beati » etc.), mais il arrive parfois qu'un ornement serve simplement à mettre en relief un seul mot important dans le contexte comme dans l'exemple suivant, où l'attention sera attirée sur le mot-clef du jugement de Salomon, « dividatur ».

Ex. 24. Judicium Salomonis



C'est tout particulièrement dans l'illustration du texte et dans les autres qualités expressives de sa musique que Charpentier se distingue avantageusement d'un Lully dans le domaine de la musique religieuse. Le florentin Lully renia l'art et le goût de son pays natal et s'adapta progressivement à l'esthétique du grand siècle. Son aspiration vers l'ordonnance, l'équilibre et le grandeur le conduisit de plus en plus à simplifier son style et son écriture, ce qui résulta souvent, par. ex. dans le *Te Deum* (1677) en une monotonie et uniformité sans vie. Il faut assurément accorder une certaine grandeur et pompe à la musique religieuse de Lully ; mais, ces grandes masses sonores d'un verticalisme conséquent sans raffinements d'écriture comme par ex. cointrepoint, illustration musicale des mots, ces harmonies incolores pratiquement sans dissonances et cette suite infinie de cadences parfaites sans modulations vigoureuses semblent être créés sans véritable inspiration et ne font que mieux ressortir la qualité riche et variée de la musique religieuse de Charpentier.

Bien qu'il soit difficile de se faire une idée précise de l'œuvre totale de Charpentier, il reste indiscutable que Charpentier est un des plus grands compositeurs de l'école française ancienne et le plus grand parmi les compositeurs français de musique sacrée de son temps. Il se trouve des centaines de pages précieuses de sa main dans la Réserve de la Bibliothèque Nationale de Paris qui méritent être étudiées, publiées et jouées.