

Charpentier

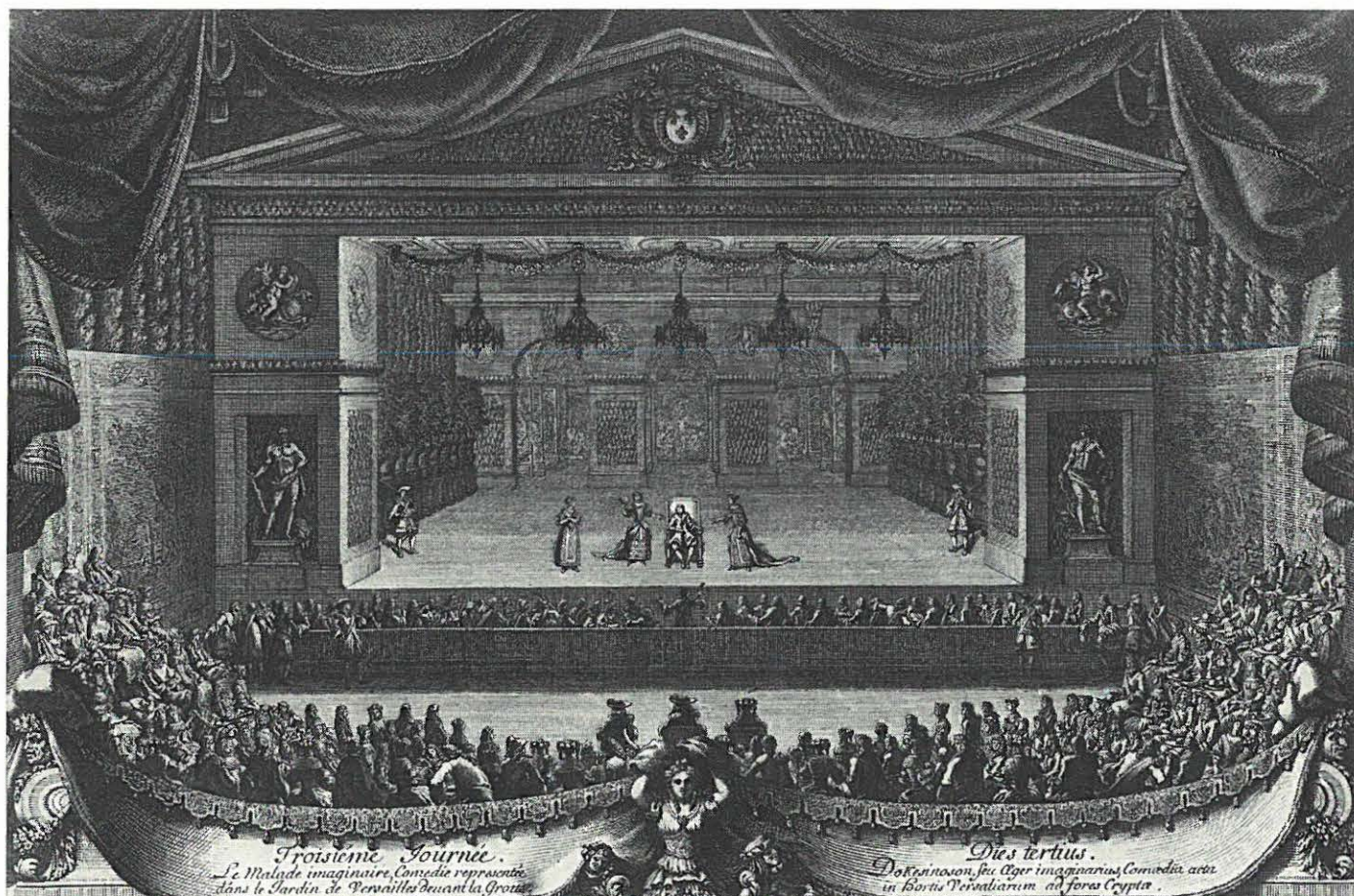
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 18

2001

ISSN 1141-9822



Troisième Journée.
Le Malade imaginaire, Comédie représentée
dans le Jardin de Versailles devant la Grotte.

Dies tertius.
Dokentason, sive Ager imaginarius Comedia acta
in Hortis Versailles ad fores Cryptae.

Sommaire :

- Patricia M. Ranum : *Marc-Antoine Charpentier compositeur pour les Jésuites, 1687-1698 : quelques considérations programmatiques*
- C. Jane Gosine : *An examination of Charpentier's motet, "Transfige dulcissime Jesu" (H.251) and the motet fragment (H.430)*
- Sébastien Daucé : *"Au bord d'une fontaine" : un nouvel air de Charpentier ?*
- L'édition musicale
- Disques
- *Salve Regina* H.18 : édition critique

Marc-Antoine Charpentier compositeur pour les Jésuites (1687-1698) : quelques considérations programmatiques

Nos connaissances de la décennie où Marc-Antoine Charpentier travaillait pour les Jésuites de la rue Saint-Antoine sont très imparfaites, les sources étant avares sur la musique écrite pour les offices des révérends pères et les responsabilités hebdomadaires de leur maître de chapelle.

Les chercheurs ont toutefois à leur disposition une source qui a de fortes chances de nous renseigner sur les contraintes auxquelles le compositeur dut faire face depuis l'été de 1687 (quand il quitta l'hôtel de Guise pour devenir le maître de chapelle des Jésuites) jusqu'en juin 1698 (quand il fut nommé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle royale du Palais). Cette source n'est autre que les cahiers autographes du compositeur, qui constituent ce qu'on pourrait appeler son "registre de commandes". Pour consulter ce registre, il faut savoir reconnaître le programme auquel Charpentier référerait en organisant ces cahiers. Le programme a été décodé pour la période 1670-1687. On sait que chacune des deux séries de cahiers qu'il créait, mois après mois, avaient pour but de trier ses compositions selon deux grandes catégories ; qu'à l'intérieur de chaque série les cahiers sont numérotés selon un ordre chronologique ; et que les papiers employés par le compositeur permettent de trouver quelques points de repère chronologiques à l'intérieur des deux séries, et même parfois d'identifier un commanditaire.

Quel sera le résultat si l'on applique ce programme – déjà en place au début des années 1670 – aux cahiers formés entre 1687 et 1698 ? Tentons la chose ! Prenons comme point de départ les cahiers que Charpentier a remplis avant 1687, et référons-nous au programme qu'il observait à l'époque.

Avant 1687

Entre 1670 et 1688, la production artistique que Charpentier confia à l'une des deux séries de cahiers incarne les exigences et les préoccupations de ses deux protectrices, princesses de la maison de Guise : Marie de Lorraine ("Mademoiselle de Guise") et Élisabeth d'Orléans ("Madame de Guise"). Ces contraintes se présentent, année après

année, dans la série de cahiers "français" (c'est-à-dire, les cahiers 1 à 50). On y trouve, à tour de rôle, la musique pour les funérailles de l'époux et de la mère de M^{me} de Guise (1671-72) ; la musique destinée aux dévotions de leurs Altesses pour l'Enfant Jésus et pour la Vierge, après la mort du fils unique de M^{me} de Guise en 1675 ; les "oratorios" commandés par les deux princesses à partir de 1675, quand la Grande Duchesse de Toscane, la sœur musicienne de M^{me} de Guise, rentra en France ; les différents cadeaux musicaux, parfois sacrés mais parfois profanes, que M^{me} de Guise offrit à ses cousins, Louis XIV et le Dauphin (1676-1687). Toute cette musique était, selon la terminologie de l'époque, "ordinaire" car en composant ces œuvres, Charpentier montrait sa reconnaissance pour l'honneur d'"appartenir" à leurs Altesses.

Le compositeur était sollicité simultanément par des commanditaires que leurs Altesses trouvaient agréables et qui osaient donc lui demander des œuvres "extraordinaires". Les œuvres composées pour ces amis de la Maison de Guise remplissent les cahiers autographes dits "romains" (les cahiers I à LI), eux aussi numérotés selon un ordre chronologique. Dans cette série de cahiers se trouvent des morceaux composés pour les Jésuites (et cela à partir de 1671 !) ; la musique faite pour Molière et ses successeurs (1672-1685) ; quelques fragments du petit "opéra" joué chez M. de Rians (1678) ; des œuvres destinées aux musiciens du Dauphin (1680-1683) ou composées pour honorer la reine défunte chez les Carmélites de la rue du Bouloir (1683) ; la fête organisée à Rueil par le duc de Richelieu (1685) ; et la messe chantée à Port-Royal de Paris en l'honneur des Harlay (1687).

Voilà le premier élément du programme de Charpentier. Il plaçait ses compositions "ordinaires" dans les cahiers dits "français", et ses compositions "extraordinaires" dans les "romains".

À l'intérieur de ces deux séries, des points de repère chronologiques ont été placés ici et là. Ces jalons permettent d'affirmer que la numérotation des cahiers 1 à 50 et I à LI est chronologique. En effet, une chronologie relativement précise de la

production de Charpentier put être établie pour la période 1670-1687¹.

Voilà le deuxième élément du programme de Charpentier. Au fur et à mesure qu'il composait une œuvre, il la copiait dans un cahier ; et il numérotait ces nouveaux cahiers "1, 2, 3" ou "I, II, III", selon le commanditaire.

Grâce aux différentes marques de papier qui s'entremêlent et s'entrecoupent dans les deux séries de cahiers, l'exactitude de cette chronologie put être vérifiée. C'est-à-dire que non seulement les différents papiers se suivent, mais ici et là un papier se trouve simultanément dans les deux séries. C'est l'indice que ces cahiers sont, à quelques mois ou semaines près, des contemporains. Parfois les filigranes permettent d'identifier le commanditaire – par exemple les Jésuites, Colbert, le Dauphin².

Voilà le troisième élément du programme d'avant 1687 et que nous allons maintenant chercher pour la période jésuite.

La décennie passée chez les Jésuites

Avec la nomination de Charpentier à la maîtrise des Jésuites et la dissolution de l'ensemble musical de M^{lle} de Guise (morte en mars 1688), une chronologie fiable devient difficile. Bien sûr, comme on le voit dans le tableau 2, cahier après cahier, on voit défiler une année liturgique : – l'Assomption ; la fête de saint François Borgia, Jésuite ; Noël – et ensuite une nouvelle année. Bref, on a la nette impression que, pendant sa tenure chez les Jésuites, les cahiers des deux séries se suivent chronologiquement ; mais à cause des lacunes (les casiers gris de le tableau 2), il est difficile de se prononcer sur l'année précise où le compositeur a rédigé tel ou tel un cahier.

Bien entendu, par leurs filigranes, on peut repérer les cahiers formés pendant le séjour de Charpentier chez les Jésuites ; car, à partir de l'été de 1687 la quasi totalité des cahiers qui subsistent sont faits d'un papier fabriqué par un moulin qui appartenait à la Société de Jésus et dont le filigrane montre un IHS. (Dans le tableau 2, une épaisse bordure noire marque à droite ou à gauche les cahiers faits de ce papier jésuite.)

La présence de ce papier dans les deux séries est-elle forcément la preuve que Charpentier a destiné aux Jésuites la totalité des compositions dans ces cahiers ? Il semblerait que non. Le papier dont un cahier est fait ne permet pas de se prononcer sur l'identité du commanditaire d'une œuvre précise ; le papier est tout simplement l'indice que, vers l'époque où il a copié la composition dans le cahier, quelques feuilles de ce papier se trouvaient sur la table de travail du compositeur.

La persistance des deux séries, après 1687, fait croire que Charpentier a continué le programme de classement chronologique qu'il employait jadis. À supposer que tel est bien le cas, les œuvres des cahiers 54 à 63 ont toutes les chances de jeter un éclairage sur les activités "ordinaires" d'un maître de chapelle des Jésuites, tandis que les compositions des cahiers LII ("d") à LXVI seraient d'une manière ou d'une autre "extraordinaires". Pour en être sûrs, il faut trouver le moyen de savoir si le sens des deux numérotages – ordinaire, extraordinaire – aurait été modifié en 1687.

Tenter cette vérification est difficile, car l'année 1687 apporta un changement notable dans la production de notre compositeur. Il allait désormais travailler à l'intérieur d'un temps liturgique où le bruit du monde extérieur pénétrait peu. Sans les échos du monde – sans les allusions à la vie de la famille royale, voire aux événements militaires qui parsemaient les cahiers créés avant 1687 – comment dater un cahier, une œuvre ?

Depuis la publication, en 1988, d'une chronologie pour les années jésuites dressée par Catherine Cessac, peu de nouveaux renseignements sont venus enrichir nos connaissances sur la vie d'un maître de chapelle des Jésuites. Peut-on se fier à cette chronologie, dressée avant la compilation des filigranes des différents papiers employés par Charpentier ? Les filigranes des années 1690 renforcent-ils la chronologie de Cessac ?

Ces filigranes permettent de dire avec une certitude considérable que le cahier "d" – fait de papier jésuite – serait le cahier LII manquant ; que ce cahier date de l'automne 1687 ; et que, à en juger par le papier jésuite du cahier LII ("d"), Charpentier avait déjà, à l'époque, commencé ses fonctions chez les révérends pères³.

1. Chacun travaillant de son côté, trois chercheurs ont élaboré des chronologies remarquablement semblables pour la période 1670-1687 : d'abord H.W. Hitchcock, *Catalogue raisonné* (Paris : Picard, 1982), pp. 65-66 ; et Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris : Fayard, 1988), pp. 476-514, et Patricia M. Ranum *Vers une chronologie* (Baltimore : chez l'auteur, 1994), pp. 30-34, 38-39.

2. Ranum, *Vers une chronologie*, pp. 10-18 ; et *id.*, "Jean-Baptiste Colbert : un protecteur de Marc-Antoine Charpentier ?", *Bulletin Charpentier*, 14 (1997), pp. 22-23.

3. Le dernier morceau transcrit dans le cahier LI (fait avec le papier "L") faisait partie d'une messe chantée à Port-Royal de Paris (où la sœur du compositeur était une religieuse converse) le 20 juillet 1687. Or, le cahier "d" (papier jésuite) où on trouve les noms de ces mêmes religieuses – commence par des pièces pour la fête de saint Augustin (28 août) et pour l'Assomption (15 août), et il se clôt sur un "dialogue" pour la Nativité. Bref, on peut supposer que Charpentier a copié le cahier "d" en 1687, et que le cahier LIII, perdu, date vraisemblablement de 1688.

En somme, dans les cahiers LI et “d”, on voit en action les éléments programmatiques d’avant 1687 : 1) les deux cahiers se suivent chronologiquement ; 2) les œuvres du cahier “d” étaient sans le moindre doute des commandes “extraordinaires”, passées par le même commanditaire (l’abbaye de Port-Royal de Paris) que les compositions du cahier LI ; et 3) la présence du papier jésuite dans le cahier “d” permet d’établir la date approximative de l’entrée en fonction de Charpentier chez les Jésuites : l’été 1687.

Les filigranes révèlent aussi que quelques-uns des cahiers que notre compositeur remplit au cours des années 1690 sont faits d’un papier autre que celui fourni par les Jésuites. Plus précisément (voyez le tableau 2), les cahiers 64, 66 et LXII sont faits d’un papier assez épais dont le filigrane représente une croix à huit pointes entourée d’un cercle de perles (le papier “M”). Ces trois cahiers seraient donc plus ou moins contemporains l’un de l’autre. Encore mieux, en dépit de son papier (“O”), le cahier LXIII fait partie de ce petit groupe de cahiers : en effet, le cahier “b” – qui contient des variantes des œuvres du cahier LXIII – est fait, lui aussi, du papier “M”⁴.

Par une heureuse coïncidence, un écho du monde extérieur se manifeste dans ces mêmes cahiers : il s’agit d’un motet en l’honneur de saint Louis (H.365) sur lequel nous nous pencherons tout à l’heure et qui se réfère à une fondation royale de 1693. Faisant marche arrière à partir de ce point de repère chronologique au cahier LXIII, on trouve des œuvres pour la Semaine sainte de 1692 (cahier LX), puis pour celle de 1691 (LVII-LVIII), et ensuite des leçons de Ténèbres pour 1690 (LV) – ce qui permet de dresser une chronologie à peu près sûre pour les cahiers romains, depuis la fin de 1685 (le cahier XLVIII) jusqu’au début de 1694 (le cahier LXIII). Or, cette chronologie est quasiment celle que C. Cessac a proposée en 1988 ! (Voir le tableau 2, où ne figurent, pour chaque cahier, que les morceaux les plus révélateurs.) Il en est de même pour la chronologie des cahiers français. Autrement dit, la chronologie présentée ici confirme la justesse des raisonnements de C. Cessac.

Pour les années 1694-1698, en revanche, une datation, cahier par cahier, reste problématique et cela pour plusieurs raisons : 1) des points de repère chronologiques manquent dans les deux

séries⁵ ; 2) le cahier 66 actuel est suspect, parce que les cinq dernières œuvres se trouvaient jadis dans le cahier 70⁶ ; et 3) pour les quatre années en question, seulement deux cahiers sur neuf ont survécu.

La guerre fait écho dans les cahiers de Charpentier

Quelques échos des terribles années de la guerre de la Ligue d’Augsbourg (1688-1697) se rencontrent dans les cahiers de Charpentier et permettent de dater avec plus de précision un cahier, voire plusieurs cahiers successifs. Par exemple, deux *Tē Deum* se suivent de près, le premier (H.146) dans le

5. Par exemple, les hypothèses de C. Cessac (pp. 195-196) à propos des destinataires de deux morceaux pour un “sacre d’évêque” (H.536 et H.537) s’appuient sur deux événements qui n’ont aucun rapport avec les mots clefs de Charpentier : *sacre et évêque* (non pas *archevêque*). Dans l’état actuel de nos connaissances, il est impossible d’émettre la moindre hypothèse à propos des ces “sacres d’évêque”. En effet, quiconque feuillette *Gallia christiana* trouve une abondance de sacres d’évêques qui se sont déroulés dans une des trois églises jésuites de la capitale. Par exemple, pour 1694 on compte le sacre de l’évêque de Saint-Flour (Noviciat, le 3 janvier 1694), de l’évêque de Pamiers (Saint-Louis, le 3 janvier 1694), de l’évêque de Condom (Saint-Louis, le 14 février 1694), de l’évêque de La Rochelle (Noviciat, le 27 juin 1694). À ces sacres il faut ajouter celui de l’évêque de Die (Noviciat, 14 novembre 1694), mentionné par la *Gazette de France*. Pour 1695, nous n’en avons pas repéré, mais pour 1696 on trouve le sacre de l’évêque de Langres (Noviciat, 14 octobre 1696). Il vaudrait donc mieux être circonspect à propos de l’hypothèse que les cahiers 66 et LXVI renfermeraient respectivement des œuvres composées pour le 9 décembre 1695 et le 25 janvier 1695.

6. Se rendant compte de cette anomalie, H.W. Hitchcock, “Marc-Antoine Charpentier, Mémoire et Index”, *Recherches*, 23 (1985), p. 21, n. 12, eut recours à des points d’interrogation. Or, les filigranes viennent confirmer l’exactitude de ses constatations : c’est-à-dire que, dans le cahier 66 actuel (qui est exceptionnellement gros), les folios 36-53 sont faits du papier “M”, tandis que le reste du cahier est fait du papier “O”. En effet, le *Mémoire* de 1726 dit clairement que, à l’époque, le dernier morceau du cahier 66 primitif était notre H.536, *Ouverture pour le sacre d’un évêque* (qui finit sur le verso du folio 53) ; et que (en 1726, comme aujourd’hui) la première pièce du cahier 70 (sur du papier “O”) était H.372, *Pour la seconde fois que le S. Sacrement vient au même reposoir*, dont le texte commence ainsi : “O Deus, O salvator noster...”. Venaient ensuite les autres compositions qui se trouvent actuellement dans la seconde moitié du cahier 66 et qui sont elles aussi sur du papier “O” : H.432, H.90, H.222, H.48 et H.371. (Hitchcock ne semble pas s’être rendu compte que H.372, *Pour la seconde fois...*, n’est autre que l’“Élévation, O Deus salvator noster” mentionnée dans le *Mémoire* de 1726, ni que H.432, *Offertoire pour le sacre d’un évêque à 4 parties de voix et d’instruments*, porte exactement le même titre que l’offertoire mentionné dans le *Mémoire* et qu’il croit perdu.) Autrement dit, le bibliothécaire du roi qui s’occupait de la reliure des manuscrits de Charpentier a juxtaposé deux morceaux composés pour deux sacres d’évêque différents, le premier s’étant vraisemblablement déroulé vers l’été ou l’automne de 1694 et le second pendant l’été ou l’automne de 1696. (Une ouverture pour un troisième sacre d’évêque, H.537, se trouve dans le cahier LXVI et daterait de décembre 1694, voire du début de 1695.)

4. Le papier “O” (celui du cahier LXIII) se trouve aussi dans le cahier 70, mais il ne figure pas dans le cahier 66 primitif, qui s’arrêtait au folio 53^v. Autrement dit, l’emploi du papier “O” serait postérieur à l’utilisation du papier “M”. Le cahier “b” serait-il le cahier LXIII primitif, que Charpentier aurait recopié quelques années plus tard ? Dans son édition de la *Messe des morts à quatre voix* (H.7) (Éditions du CMBV, 2001), C. Cessac permet de donner une réponse affirmative à cette question.

cahier 62, l'autre (H.147) dans le cahier 64. Une consultation rapide de la *Gazette de France* révèle qu'à la cour ou à Notre-Dame de Paris de nombreux *Te Deum* ont été chantés en 1692-1694⁷, mais l'état actuel des recherches ne permet pas de savoir lesquelles de ces victoires ont été fêtées chez les Jésuites. Le tableau 2 se contente donc de citer, à titre d'hypothèse, les deux victoires les plus éclatantes, c'est-à-dire la prise de Namur en juillet 1692 et la victoire du maréchal de Luxembourg à Neerwind en août 1693. Pour les mêmes raisons, à une époque où, chaque printemps, l'armée française et la flotte royale partaient à la guerre, comment dater avec certitude le motet du cahier LXI (H.363) qui devait se chanter "pendant la guerre" ?

Dans les cahiers de la période jésuite, on trouve aussi deux motets en l'honneur de saint Louis, le patron de Louis XIV : *In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae* (H.418), au cahier 63 ; et *In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae Canticum* (H.365), au cahier LXIII. C. Cessac propose (et le tableau 2 lui donne raison) que H.419 fut chanté le 25 août 1692, devant "une affluence extraordinaire de gens de qualité" lors d'un office à l'église jésuite de Saint-Louis : "La musique qui était de M. Charpentier charma toute l'assemblée, et particulièrement un motet composé exprès pour cette fête"⁸. Le texte mis en musique par Charpentier pour la Saint Louis de 1692 n'est pas celui qu'il employait jadis pour les Guise quand le "peuple" chantait la gloire du saint, *clamate populi* (H.323 et H.332), mais le "peuple" est mentionné dans les acclamations qui résonnèrent sous les voûtes de Saint-Louis en 1692 : *plaudite populi, ... vivat populo*. Bref, la composition du cahier 63 – comme celles faites pour les Guise – était conçue pour un office public. En plus, elle fut destinée à un ensemble musical relativement petit : haute-contre, taille et basse, deux flûtes, deux violons et basse continue.

Quel contraste avec l'autre motet en l'honneur de saint Louis (H.365) ! Non seulement ce *canticum* fut fait pour un grand ensemble (deux hauts-dessus, deux hautes-contre, une taille, une basse, un chœur, deux flûtes, deux hautbois, quatre instruments à cordes et une basse continue), mais il exprime les espoirs de "nous", un "clan béni" (*beata gens, ... psallite regi nostro*). Ce même "nous" est mentionné dans H.264, *Élévation au Saint Sacrement* ("O amantissime salvator noster"), qui vient juste avant le *canticum*

dans le cahier LXIII ; mais cette fois, ce sont les "hommes" (*viribus*). En réalité, deux voix s'adressent à Jésus dans cette élévation : il y a "moi" (*in toto corda mea ... ecce me totum despicio*, etc.) et il y a "nous", c'est-à-dire, "tous les hommes" qui appartiennent à ce "moi" (*totis viribus meis*) et qui sont préoccupés par leur "gloire" (*futura gloria nobis*). Bref, cette élévation – tout comme le *canticum* en l'honneur de saint Louis – exprime à tour de rôle les pensées d'un maître et celles de "ses hommes", le premier se résignant à la volonté du Seigneur, les autres aspirant à sa gloire. Or, on imagine mal le Provincial de la Société de Jésus employer la première personne dans une oraison et décrire les autres pères comme des "hommes" qui lui appartiennent ! En effet, seul un très grand prince disait "moi" en parlant à Jésus⁹. Si l'on veut utiliser ce *canticum* (ainsi que les cahiers faits du papier "M") comme un point de repère chronologique, il faut donc chercher un événement qui tourne autour de saint Louis – vraisemblablement un événement où participent le roi et "ses hommes".

Cet événement se serait déroulé au printemps de 1693 – le jour de la Pentecôte, semble-t-il. Plusieurs mois auparavant, Louis XIV avait créé l'Ordre militaire de Saint-Louis et s'en étant proclamé le "chef souverain, grand maître et fondateur", il a annoncé qu'"il prendrait l'ordre de Saint Louis avant que de partir pour l'armée, et qu'il le donnerait à Monseigneur [le Dauphin]"¹⁰. Ayant initialement exclu les princes de la maison royale (l'Ordre visait surtout les soldats les plus courageux et les plus guerriers et qui avaient servi le monarque

9. En parcourant rapidement le texte des différentes élévations mises en musique par Charpentier, on constate un emploi analogue du "moi" et du "nous". Pour les offices publics, c'est "nous", le peuple, qui s'adressent à "toi", Jésus : citons à titre d'exemple H.237 et H.238. En revanche, quand un membre de la famille royale (ou une magnifique princesse de la trempe de M^{lle} de Guise) parle à Jésus, c'est "moi" qui parle à "toi" : citons H.259 et H.251 – et H.258, qui serait la dernière composition faite pour Mlle de Guise, qui était alors fort malade.

10. Ph. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal de la cour de Louis XIV*, éd. Soulié et al. (Paris, 1854-1860), IV, p. 281. Pour la création de l'Ordre et pour ses règlements (dont la cérémonie de réception des chevaliers), voir Louis du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires*, éd. Cosnac (Paris, 1882-1893), IV, pp. 185, 187-188, 193, 199, 200, 477-484. Voir aussi Alexandre Mazas, *Histoire de l'Ordre royal et militaire de Saint Louis* (Paris, 1860-1861), tome I, pp. 9-150. Les archives de l'Ordre, B. N., mss., n. a. fr. 9615, ne contiennent rien sur la réception des chevaliers, en 1693. Je remercie Catherine Cessac, qui a bien voulu consulter pour moi le *Mercure galant* de mai-juin 1693 (sans repérer une description de l'adoubement du 10 mai), et les volumes pour août-septembre 1693 et août-septembre 1694 (sans trouver d'allusion à une fête du 25 août à laquelle auraient participé les chevaliers de l'Ordre de Saint-Louis). Ce silence vient comme l'écho de l'intimité dans laquelle se déroula l'adoubement du 10 mai 1693.

7. Montmélian (3 janvier 1692), Namur (12 juillet 1692), Heidelberg (1 juin 1693), Neerwind (9 août 1693), Charleroi (24 octobre 1693), Catalogne (9 juin 1694), Palamos (23 juin 1694), Gironne en Catalogne (14 juillet 1694), et ainsi de suite.

8. Cessac, p. 194.

depuis au moins dix ans), le roi finit par céder aux supplications des grands de sa cour. Le 9 mai, il nomma toute une promotion de commandeurs et de chevaliers ; et le 10 mai, “qui étoit le jour de la Pentecôte, le Roi fit la procession des chevaliers [de l’Ordre] du Saint-Esprit, au retour de laquelle il parla de celui de Saint-Louis. Il proposa aux princes du sang d’en être... En effet, aussitôt qu’il eut dîné, il fit dans son cabinet cinq chevaliers de Saint-Louis, qui furent Monseigneur, Monsieur, le duc de Chartres, le prince de Conti et le maréchal de Bellefonds. Ensuite de quoi il alla entendre le sermon de l’abbé de Tonnerre, l’un de ses aumôniers¹¹”.

Où il y a sermon, il y a office religieux, comme le démontre Dangeau. Le matin, “le roi alla à la chapelle à son ordinaire, avec tous les chevaliers de l’ordre [du Saint-Esprit]”, et l’après-midi, “le roi entendit le sermon de l’abbé de Tonnère, et puis vêpres” (p. 281). (Effectivement, quand il n’avait pas communiqué le matin – entrant par ce moyen en consultation directe avec le Seigneur, à la manière du *moi* de l’*Élévation* – Louis XIV renonçait toujours à nommer un chevalier, un prélat.¹²) Et à Versailles un office religieux se faisait en musique. La musique chantée le 10 mai 1692, pour la fête du Saint-Esprit, est préservée dans le cahier LXIII de Charpentier (et aussi dans le cahier “b”) : on y trouve d’abord *Pour le Saint Esprit* (H.364), ensuite *Élévation au Saint Sacrement* (H.264), et enfin *In honorem Sancti Ludovici...* (H.365), avec ses allusions à l’iconographie de la croix de l’Ordre de Saint-Louis, où le saint tient la couronne d’épines et les clous¹³. Et une croix à huit pointes, semblable à celle

de l’Ordre de Saint-Louis, se voit dans le filigrane (dit “le chapelet”) du papier “M”¹⁴.

En somme, tout se passe comme si un membre de la famille royale avait commandé ces trois compositions tout à fait “extraordinaires”. Il est, bien sûr, possible que le commanditaire fut le roi lui-même, ou Monsieur, ou le Dauphin (pour qui Charpentier composait au début des années 1680), ou même M^{me} de Guise (jadis la grande protectrice du compositeur) ; mais il paraît plus probable que c’est à la demande de Philippe, duc de Chartres – qui à l’époque faisait ses études musicales auprès du compositeur – que Marc-Antoine Charpentier a composé ces œuvres¹⁵. Notons aussi en passant que, vers la même époque, quelqu’un s’est adressé à Charpentier pour des funérailles (H.7). Le compositeur a copié cette musique dans le cahier “b” et (mais plus tard, semble-t-il) dans le cahier LXIII. Ce commanditaire, serait-ce M^{me} de Guise, qui tint une place d’honneur lors de la messe chantée à Saint-Denis par les musiciens du roi, le 7 mai 1693, pour feu sa demi-sœur, la Grande Mademoiselle¹⁶ ?

Pour résumer : en nous référant au programme qui a permis non seulement d’établir une chronologie pour la période 1670-1687 mais aussi d’identifier quelques-uns des commanditaires qui se sont adressés à Charpentier, nous pouvons désormais dater avec plus de certitude certains cahiers de musique remplis au cours des années 1690. C’est-à-dire que, sans grand risque de nous tromper, nous pouvons attribuer aux cahiers “d” (LII) et jusqu’au cahier LXII inclus, la datation proposée dans le tableau 2. Et, qui que soit le commanditaire – ou *les* commanditaires – des œuvres tracées dans le cahier LXIII, nous savons

11. Sourches, IV, p. 199. Le 3 mai le roi avait déclaré “qu’il ne feroit point ses dévotions à la Pentecôte” (p. 193). Cette déclaration fit d’abord croire à la cour que sa Majesté partirait pour la frontière avant le 10 mai ; mais il semble que Louis XIV leur préparait une surprise : des dévotions auxquelles allaient participer non seulement les chevaliers de l’Ordre du Saint-Esprit mais aussi ceux de l’Ordre de Saint-Louis.

12. Voyez, à titre d’exemple, Sourches, IV, pp. 205, 244.

13. Louis Moréri, *Grand dictionnaire historique* (Paris, 1748), “Saint Louis, Ordre de Chevalerie” : “La croix de l’Ordre est d’or, à huit pointes, cantonnée de fleurs de lis d’or, chargée d’un côté d’un saint Louis cuirassé d’or, & couvert de son manteau royal, tenant de sa droite une couronne de laurier, & de la gauche une couronne d’épines & les clous en champ de gueulles, entourée d’une bordure d’azur, avec ces lettres d’or, *Ludovicus Magnus instituit 1693*, et de l’autre côté, pour devise une épée nue flamboyante, la pointe passée dans une couronne de laurier, liée de l’écharpe blanche, aussi en champ de gueulles, & bordée d’azur comme l’autre, avec ces lettres d’or, *Bellica Virtutis Premium*.” (Le Musée de la Légion d’honneur, à Paris, possède plusieurs croix de l’Ordre.) En évoquant la recherche de la “gloire” par “tous les hommes” qui parlent aux côtés de “moi”, l’*Élévation* (H.264) fait un parallèle avec l’épée, la couronne de laurier et la devise qui décoraient le revers de la croix. Mais ce parallèle va encore plus loin : car la face de la croix (où figurent non seulement saint Louis mais aussi “Louis le Grand”) représente le “moi” qui parle dans l’*Élévation*, tandis que le revers

(avec son épée, son laurier, et son allusion aux “vertus” des guerriers français) représente le “nous”. Il se peut, bien entendu, que le motet en l’honneur de saint Louis (H.365) ait été composé – ou chanté une seconde fois ? – pour le 25 août 1693, fête du saint : “Le roi alla à la messe à neuf heures [...]. Les chevaliers de Saint-Louis l’y suivirent en foule et point en procession. Il en fit encore [des chevaliers] après la messe”, Dangeau, p. 346.

14. Pour ce filigrane, voir Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, 1995), n° 300. L’étude minutieuse des deux versions de H.364, H.264 et H.365 faite par C. Cessac pour son édition de la *Messe des Morts* (H.7) a révélé que – comme les papiers des deux cahiers semblent l’indiquer – la première version de chaque composition se trouve dans le cahier “b”, et que la version au cahier LXIII représente des révisions qui sont plus ou moins contemporaines du cahier 70.

15. À supposer que le commanditaire fût Chartres, cela voudrait dire que les princes savaient d’avance que Louis XIV allait revenir sur sa décision de les exclure de l’Ordre. Sinon, il faut croire que M^{me} de Guise et Louis XIV ont préparé une surprise en musique, à l’insu des princes.

16. *Mercur Galant*, mai 1693, pp. 215 ss. À la fin de la messe, le *Libera* fut commencé par les moines, et “repris par la Musique du Roy, qui acheva de chanter pendant la messe”. Aucun *Libera me* ne fait toutefois partie de H.7.

désormais que Charpentier n'était nullement tenu à composer exclusivement pour la Société de Jésus entre 1687 et 1698. Les cahiers de la période jésuite renferment au moins *une* œuvre "extraordinaire" destinée à la cour de Louis XIV.

Ordinaire, extraordinaire

Or, Charpentier a copié cette commande extraordinaire dans un cahier à chiffre romain. Est-ce l'indice que *toutes* les compositions de la série romaine, depuis le cahier "d" (qui contient des compositions pour Port-Royal) jusqu'au cahier LXVI (le dernier cahier fait de papier jésuite) furent faits soit pour la famille royale, soit pour des *grands*, soit pour un ordre religieux autre que les Jésuites ? Comment être sûr que le compositeur a continué à copier des œuvres qu'il jugeait "ordinaires" dans les cahiers de la série française, et mettait les pièces "extraordinaires" dans l'autre série de cahiers ? Comment séparer, chez lui, l'ordinaire et l'extraordinaire ?

Le tableau 1 constitue un premier pas vers une réponse à ces questions : les données qu'elle renferme permettent non seulement de distinguer les compositions "ordinaires" de celles qui sont "extraordinaires", mais aussi d'en savoir plus sur les obligations hebdomadaires du maître de chapelle des Jésuites. Ce tableau montre le nombre de pièces (les préludes en sont exclus) qui appartiennent à une dizaine de catégories générales : 1) les psaumes ou autres textes propres aux vêpres ; 2) les mises en musique de textes qui honorent la Vierge ; 3) les pièces liées au saint sacrement ; 4) les textes qui honorent un saint (à l'exception de saint Louis) ; 5) les mises en musique de textes propres aux matines ; 6) les compositions pour d'autres grandes fêtes de l'Église ; 7) les catéchismes ; 8) les *Miserere* ; 9) les œuvres en l'honneur du roi ; 10) les messes (à part celle de la veillée de Noël) ; et 11) les sacres.

Les chiffres gras et entourés d'astérisques attirent l'attention sur les huit cases de ce tableau où le contenu des cahiers français se distingue nettement du contenu des cahiers romains. C'est-à-dire que les cahiers français contiennent un grand nombre de psaumes propres aux vêpres du dimanche¹⁷, mais les psaumes pour les autres jours de la semaine se trouvent dans les cahiers romains. En dépit du fait que les

cahiers français se dévouent à la Vierge plus que ne le font les cahiers romains, le compositeur a confié la plupart des Litanies de Lorette aux cahiers romains. Il y a aussi une nette distinction entre la distribution des pièces faites pour les saints jésuites ou pour les martyrs masculins, et celles faites pour d'autres saints. Finalement, la totalité des pièces destinées aux catéchismes se trouve dans les cahiers romains. Bref, tout se passe comme si le compositeur rangeait sa production selon le programme qu'il avait établi vers 1670, plaçant dans l'une des séries les pièces qui répondaient à son contrat avec les Jésuites, et dans l'autre les œuvres pour lesquelles il touchait une récompense supplémentaire¹⁸. Mais comment repérer avec certitude la série qui contient les pièces "ordinaires" ?

Deux règlements dressés par des révérends pères de la Société de Jésus¹⁹ apportent des lumières sur les fonctions ordinaires de leur maître de chapelle²⁰ et constituent donc une référence pour notre investigation. (Nous nous contentons de résumer fort brièvement ces documents, et nous renvoyons les chercheurs à ces sources imprimées.) On sait que le maître devait veiller à ce que "tout office et toutes cérémonies soient toujours conformes au rite romain²¹". On sait aussi qu'à Paris le principal office de la semaine était les vêpres du dimanche, la fureur du curé de Saint-Paul ayant contraint les révérends pères de renoncer à une messe dominicale. Les Jésuites organisaient aussi des vêpres en l'honneur des trois grands saints de l'ordre (saint Ignace, saint François Xavier et saint François Borgia) et pour les martyrs crucifiés ; et, bien entendu, on y chantait régulièrement les

jour de la Fête-Dieu, l'on chantait un psaume qui convenait aux vêpres du dimanche, on ne quittait pas le cadre des vêpres "ordinaires"; et de la même manière, les psaumes chantés pour des vêpres "extraordinaires" (c'est-à-dire celles de la semaine) convenaient ici aussi *grosso modo* aux grandes fêtes "extraordinaires" que les Jésuites pouvaient organiser au cours de l'année liturgique.

18. Les règlements dressés en 1699 par Thyrso Gonzales, le général de la Compagnie, pour la bonne conduite de la musique au collège jésuite à Rome, distingue nettement les "musicisti ordinarii" qui participent aux offices et qui font partie de "l'obbligo del Collegio" et les offices "che non si appartene a l'obbligo del Collegio" et où participent des musiciens "straordinarii", Rome, Archives de la Société de Jésus, Gesu, busta I, fol. 166 ss. Pour le texte intégral de ce document, voir la "pièce fugitive" sur mon site :

(<http://ourworld.compuserve.com/homepages/PRanum>).

19. Voyez les "Regole del Mastro di Capella" dressés au XVI^e et annotés jusqu'en 1624, publiés par Raffaele Casimiri, "Disciplina musica et 'Mastri di capella' nel Seminario Romano ... (sec. XVI-XVII) ...", *Note D'Archivio per la Storia Musicale*, 12 (1935), pp. 8 ss; et les règlements français pour les offices auxquels participaient les étudiants au Collège de Clermont, publiés par Henri Fouqueray, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France ...* (Paris, 1913), II, pp. 192-194.

20. C. Jane Lowe, "Charpentier and the Jesuits at St Louis", *Seventeenth-Century French Studies* 15(1993), pp. 297-314, brosse le tableau des offices à l'église Saint-Louis, sans toutefois différencier l'ordinaire de l'extraordinaire.

21. Fouqueray, p. 192.

17. Notons toutefois que, *grosso modo*, les psaumes propres aux vêpres du dimanche se récitaient aussi pour les différentes fêtes de la Vierge et pour celles de Jésus : Noël, Circoncision (jour de la fondation de la Société de Jésus et donc une de leurs grandes fêtes), Ascension, Fête-Dieu, Conception de la Vierge, et "petit office" de la Vierge. En revanche, les psaumes récités les autres jours de la semaine pouvaient aussi être chantés, à titre d'exemple, à la Pentecôte, à la Toussaint, le Samedi saint. Autrement dit, étant donné que, le jour de la Circoncision ou le

vêpres de la Vierge. Les grands messes – les sources les décrivent en général comme étant “pontificales” – étaient surtout réservées aux fêtes de Jésus (surtout celle du 1^{er} janvier, fête de la Circoncision, l'*anniversario culta*) et à celles de la Vierge, voire à quelques autres grandes fêtes de l'année liturgique, telles la Pentecôte et la Toussaint. Les matines étaient en revanche relativement rares chez les jésuites : il y avait surtout les matines de la veillée de Noël, celles des *Ténèbres* (le seul office chanté par les profès eux-mêmes), et celles de la veillée de la Commémoration des morts.

Les sources parlent aussi de quelques autres offices chez les Jésuites. Par exemple, au séminaire romain, les fidèles récitaient les Litanies de la Vierge chaque samedi, vraisemblablement dans le cadre des dévotions d'une “congrégation” analogue aux “Congrégations de la Sainte Vierge” parisiennes auxquelles participaient un grand nombre de dévots qui chaque semaine, eux aussi, chantaient les Litanies ensemble²². Un livre de comptes romain nous informe que les Jésuites engageaient des musiciens extraordinaires pour leurs processions du Saint Sacrement (qui, en France, s'accompagnaient d'un reposoir), pour le chant des Litanies, pour la fête de saint Ignace²³. On sait aussi que, à Paris, la veuve Chassebras a fondé huit saluts pour la Vierge en 1660²⁴.

Les caractères gras (accompagnés d'astérisques) du tableau 1 sont le reflet même de ces règlements qui étaient presque séculaires à l'époque de la tenure de Charpentier ! Les cahiers français montrent nettement les responsabilités “ordinaires” du maître de chapelle : les vêpres du dimanche et celles en l'honneur de la Vierge ; les fêtes des saints jésuites et des martyrs crucifiés. Dans les cahiers romains, on est en revanche confrontés à des compositions qui sont manifestement “extraordinaires” : les vêpres exceptionnelles chantées pendant la semaine ; les Litanies de la Vierge qui non seulement faisaient partie intégrale de la dévotion des “congrégations” mais se chantaient aussi en public à Saint-Louis et au Noviciat ; un grand nombre d'élévations et de pièces

pour le saint sacrement²⁵, voire pour un reposoir ; les fêtes extraordinaires préparées pour des saints non martyrs ; et les catéchismes de l'Avent et du Carême qui attiraient les foules à Saint-Louis²⁶.

Pour un bon nombre de ces catégories, la distribution des compositions n'est toutefois pas concluante. Il s'agit le plus souvent de textes qui sont extrêmement polyvalents et convenaient aux offices ordinaires et aux offices extraordinaires. Certaines catégories retiennent toutefois notre attention. Les cahiers français renferment huit compositions pour les matines de la Semaine sainte (quelques psaumes, mais surtout des leçons de Ténèbres) ou pour la veillée de Noël – offices qui, depuis un siècle, faisaient partie des obligations ordinaires du maître de chapelle. Or, dans les cahiers romains se trouvent neuf compositions pour ces mêmes matines ! Autrement dit, tout se passe comme si Charpentier travaillait pour d'autres commanditaires que les révérends pères de Saint-Louis, et que ces personnes désiraient, eux aussi, des leçons de Ténèbres et des pièces pour la nuit de Noël.

Qui pouvaient être ces commanditaires ? Dans la plupart des cas, il devait s'agir sans doute d'une des autres maisons jésuites de la capitale, c'est-à-dire, soit le Collège Louis-le-Grand (anciennement “de Clermont”), soit le Noviciat²⁷. En effet, le fait que des

25. Sans être bien explicite, une source manuscrite affirme que, au lieu de dépendre exclusivement du revenu provenant de la location des places, certaines fondations (y compris sans doute les saluts fondés par la veuve Chassebras) permettaient de chanter les vêpres “en musique et avec un certain appareil de luminaire” non seulement le samedi mais aussi pour les vigiles et pour quelques fêtes liturgiques. Cité par Blond, p. 113. Composer pour une de ces fondations voulait donc dire participer à une activité “extraordinaire” qui serait rémunérée par de l'argent provenant de la fondation plutôt que par la caisse de la maison professe.

26. À propos de 1675 : “Outre le catéchisme qu'il [le R.P. Diez] fait à l'ordinaire en la même église [Saint-Louis] tous les jeudis pendant l'année sur les principaux mystères de la foi ...”, Diez en faisait aussi pendant le Carême, le plus souvent le jeudi, sur le sujet de la “confession et la communion”. D'autres catéchismes prenaient place pendant l'Avent, Blond, p. 117.

27. Notons que le règlement de T. Gonzales pour les trois maisons romaines révèle une certaine flexibilité à propos des obligations du maître de chapelle au séminaire, au collège et à la maison professe. Notons aussi que Charpentier a copié la musique pour la fête de saint Louis de 1692 dans un cahier français (non seulement l'office eut lieu à Saint-Louis, mais il faisait aussi partie des devoirs ordinaires du maître de chapelle) et la musique des Ténèbres de 1691 dans un cahier romain (composée pour le Collège, ces Ténèbres – qui aurait été un devoir ordinaire à Saint-Louis – était une commande extraordinaire). Ces détails sont extrêmement révélateurs, car ils permettent de dire que Charpentier était avant tout le compositeur de la maison professe de Saint-Louis, et que sa tenure comme “maître de musique en notre collège à Paris 1689” (Andrée Desautels, “Un manuscrit autographe de M.-A. Charpentier à Québec”, *Recherches* 21 [1983], p. 123) était de courte durée. Le récit de la vie de son oncle que Jacques Édouard aurait fait pour Titon du Tillet esquisse un tableau analogue : “Il fut maître de musique de l'église du Collège des Jésuites, puis de celle de l'église de la maison professe de ces pères”, Patricia M. Ranum, “Titon du Tillet : le premier ‘biographe’ de Marc-Antoine Charpentier”, *Bulletin Charpentier*, 6 (1992), pp. 9-19.

22. En 1694, il y avait plusieurs congrégations au Collège de Louis-le-Grand, une congrégation à Saint-Louis (érigée sous le titre de la *Purification de la Sainte Vierge*), et une autre, très illustre, au Noviciat. La veille d'une fête de la Vierge, s'il y avait un sermon à Saint-Louis, les congréganistes s'y rendaient, afin de se préparer pour le lendemain, *Des Congrégations de Notre-Dame érigées dans les Maisons des Pères de la Compagnie de Jésus* (Paris, 1694), pp. 126, 130-134. “Toute la Compagnie” (c'est-à-dire, les Jésuites eux-mêmes) ne s'assemblait pour réciter les Litanies que “dans les besoins extraordinaires” ; mais ils les disaient chaque jour au Noviciat, Bibliothèque mazarine, ms. 1793, p. 134.

23. Rome, Archives de la Société de Jésus, Gesu, 2011 et 2012.

24. Louis Blond, *La Maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris, 1580-1762* (Paris, 1956), p. 95.

leçons de Ténèbres de la plume de Charpentier furent chantées au collège des Jésuites en avril 1691²⁸ ne veut pas dire que la maison professe de Saint-Louis aurait supprimé, par complaisance, les Ténèbres traditionnelles qui se chantaient chez eux – et en ce faisant acceptaient de se priver des sommes considérables qui provenaient de la location des places et dont une partie servait à indemniser les musiciens²⁹.

Ordinaire-français, extraordinaire-romain : sauf, semble-t-il, dans les cahiers 66 et 70, tels qu'ils sont décrits dans le *Mémoire* de 1726. Bien sûr, les œuvres que Charpentier a préservées dans ce cahier conviennent aux différents offices chantés chez les Jésuites ; mais on s'étonne de voir un chiffre français sur ces pages qui renferment quatre antiennes pour la Vierge, une pour chaque saison de l'année liturgique (H.44-47) ; deux psaumes (H.220-221) qui conviennent non seulement aux vêpres ordinaires du dimanche mais aussi au commun des saints masculins ; deux pièces (H.536 et H.432) destinées à deux sacres d'évêques (cérémonies qui ne peuvent guère être considérées comme "ordinaires", même à supposer qu'elles se soient déroulées dans une des églises jésuites de la capitale) ; un motet (H.372) pour un reposoir chanté devant cette "maison" (*hanc domum*) pour un "heureux visiteur" (*felix hospes*) ; les Litanies (H.90) et leur *De Profundis* (H.222) ; et un motet (H.371) où la Vierge s'adresse à des garçons (*pueri*), des "fils" (*fili*) que le Seigneur lui a donnés (*quos dedit mihi Dominus*), des garçons qui préparent leur cœur pour son "instruction" (*doctrinam meam*) et qui vont devenir doctes (*qui docti fuerint*). (Cette dernière composition fait penser à une des congrégations de la Vierge, peut-être celle du Noviciat, peut-être celle réservée aux meilleurs élèves du Collège³⁰.) En effet, tout se passe comme si, par un souci d'exclusivité, les Jésuites avaient fait un nouveau marché avec Charpentier au début de 1694, un marché selon lequel le compositeur aurait promis que, s'il venait à quitter sa tenure à Saint-Louis, il céderait aux révérends pères les œuvres "ordinaires" qu'il ferait désormais à leur intention. D'où la disparition de sept cahiers français – et la survie des cahiers 66 et 70, avec leurs compositions qui semblent appartenir plutôt à l'extraordinaire qu'à l'ordinaire. (Pour les mêmes années, la série de cahiers romains est en revanche quasiment intacte.)

28. Cessac, p. 194. D'après le tableau 2, ces leçons se trouvent dans le cahier LVII. En effet, trois années de suite, Charpentier semble avoir composé des leçons, celles de 1692 étant bien plus ambitieuses que les autres. En 1691 et 1693, il en fit aussi pour Saint-Louis et les transcrivit dans les cahiers 59 et 63.

29. Blond, p. 113.

30. Pour appartenir à une des "académies scolaires" très élitistes du Collège, il fallait d'abord être congréganiste de Notre Dame. Gustave Dupont-Ferrier, *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand* (1563-1920) (Paris, 1921), I, pp. 242-243.

L'homme

En guise de conclusion à cette investigation programmatique des œuvres de la période jésuite, notons une pratique de Marc-Antoine Charpentier qui est révélatrice sur l'homme plus que sur le programme qu'il suivait. Nous venons de voir qu'il a continué une pratique qu'il aurait acquise auprès de son père, maître écrivain : depuis le début de sa carrière – et jusqu'à la fin – il copiait soigneusement dans un cahier à chiffre "français" les œuvres qu'il composait pour les Guise, ensuite pour les Jésuites (et finalement pour la Sainte-Chapelle), tandis qu'il confiait ses autres œuvres à des cahiers qui portent un chiffre "romain". Pourquoi ce triage assez simpliste ? Sans doute pour minimaliser le risque d'être disgracié pour avoir remanié, à l'intention d'une Guise, une composition qui appartenait aux Jésuites, aux comédiens, au Dauphin – voire pour avoir offert au Dauphin un des morceaux préférés des révérends pères de la rue Saint-Antoine !

Dans les cahiers des deux séries qui datent d'avant 1687, se trouvent toutefois certaines pièces où, avec une encre devenue brune, le compositeur propose des modifications, des réemplois. Ces rajouts datent manifestement de la première moitié des années 1690. Autrement dit, Charpentier avait l'intention de réutiliser ces compositions pour les Jésuites. Serait-ce le témoignage d'une espèce de transgression par un maître de chapelle débordé ?

Pas du tout ! Avec la mort de M^{lle} de Guise en 1688, Charpentier devint, pour ainsi dire, le propriétaire des morceaux qu'il avait faits pour la chapelle de la princesse. Il put donc puiser dans les cahiers français et réutiliser quelques-unes de ces pièces – surtout celles pour le saint sacrement et pour la Vierge : H.18, H.21, H.23, H.27, H.180, H.193, H.244, H.246, H.247, H.253, H.258 et H.333. Il a puisé aussi dans les cahiers à chiffre romain ; mais là il se contenta de ne modifier que des compositions qui, de toute évidence, appartenaient déjà aux Jésuites : H.54, H.160, H.162, H.190 (et peut-être H.336 et H.346 ?). Et quand les œuvres pour Port-Royal du cahier "d" (LII) lui sont dévolues après la mort de l'abbesse en janvier 1695, il a adapté quelques-unes de ces pièces pour des voix d'hommes et y a ajouté des préludes³¹. Bref, notre compositeur était extrêmement

31. Le *Mémoire* de 1726 mentionne, pour le cahier "c", un "Prélude pour le Dixit du Port-Royal" (H.226), un "Prélude pour le Magnificat de Port-Royal" (H.81), et un "Prélude pour Laudate Dominum omnes gentes" (H.22). Ces préludes manquent aujourd'hui dans le cahier "c" – qui en 1726 s'appelait "partition 100". Or, ce cahier est fait d'un mélange de papier jésuite et de papier "O". Autrement dit, il serait le contemporain du cahier LXIII (qui semble renfermer des mises à jour des œuvres du cahier "b", ces dernières composées, rappelons-le, en mai 1693 et copiées dans un cahier fait du papier "M") et contemporain aussi du cahier 70 actuel (qui, à en juger par sa numérotation, date d'environ 1695 ou 1696).

scrupuleux : il prenait garde de ne réutiliser que les compositions qui appartenaient déjà à son patron ou dont il était devenu le propriétaire par suite du décès d'un commanditaire.

Patricia M. Ranum

	emploi liturgique	cahiers français 54-66	cahiers romains LIV-LXX
1	vêpres du dimanche	*10*	2
	des autres 6 jours		*5*
	<i>Magnificat</i>	3	1
2	Vierge (vêpres, petit office, ou "pour la Vierge")	*11*	3
	Litanies de la Vierge	<i>1</i>	*6*
	<i>De Profundis</i> (récité après les Litanies); <i>Gloria patri</i>	<i>1</i>	2
3	S ^t Sacrement : élévation, salut	3	*10*
	reposoir	<i>1</i>	12
4	saints jésuites ou martyrs	*4*	
	non martyrs (sauf St. Louis)		*6*
5	matines: Ténèbres ou psaumes pour la Semaine sainte	5	7
	Noël (y compris la messe)	3	2
	autres matines	1	3
6	autres grandes fêtes (Circumcision, Pâques, Assomption Purification)	1 (Assomption, c'est-à-dire la Vierge)	3
7	catéchisme		*4*
	Saint Esprit	1	3
8	<i>Miserere</i>		1
9	le roi (<i>Te Deum, Exaudiat</i>)	2	
	<i>Dominum salvum</i>	3	3
	St. Louis, la guerre	1	2
10	messes (Mauroy, des morts)	1	1
11	sacres	<i>1</i>	1

Les chiffres en italiques indiquent des œuvres du cahier 66 qui, en 1726, se trouvaient dans le cahier 70. Ces pièces sont-elles des commandes "extraordinaires" ?

Tableau 1

cahiers français (51-69)			cahiers romains (LIII-LXX)		
50	Guérison du roi Zacharie [dernière œuvre pour M ^{lle} de Guise]	janvier 1687	XLVIII	Fête de Rueil <i>Vénus et Adonis</i>	sept. 1685 23 sept. 1685
51	manque [<i>Celse martyr</i> ? fév. '87]		XLIX	Noël [musiciens des Guise] Fête-Dieu	déc. 1685 juin 1686
52	manque		L	pastorale pour Noël	déc. 1686
53	manque [<i>David et Jonathas</i> ? fév. '88]		LI	reposoir <i>Messe pour Port-Royal</i>	juin 1687 juil. 1687
54	psaumes et Vierge (début du papier jésuite)	1689 ?	"d" [LII]	S ^t Augustin jusqu'au Noël [pour Port-Royal] (début du papier jésuite)	août 1688 déc. 1688
55	psaumes, <i>Magnificat</i> <i>Domine salvum</i>		LIII	manque	
56	l'Assomption jusqu'à S ^t François Borgia	15 août '90 ? 10 oct. '90 ?	LIV	Fête-Dieu ? Litanies	mai ? 1689 ?
57	psaume, <i>Magnificat</i>		LV	Ténèbres, Vendredi saint	printemps 1690 ?
58	S ^t François Xavier jusqu'à Noël	3 et 24 déc. 1690 ?	LVI	manque	
59	psaume et Ténèbres	printemps 1691 ?	[LVII]	Ténèbres, Vendredi saint catéchisme du Carême Pâques	printemps 1691 ?
60	messe (Mauroy)	1691 ?	LVIII	Pâques Litanies Purification reposoir	printemps 1691 ? 2 fév. mai 1691 ?
61	messe (suite) et <i>Domine salvum</i> , psaume	1691 ?	LIX	manque	
62	S ^t François Xavier <i>Tè Deum</i> et <i>Domine salvum</i>	3 déc. 1691 ? juillet 1692 ?	LX	Ténèbres [grand ensemble] et Semaine sainte	printemps 1692 ?
63	[Namur ?] S ^t Louis Semaine sainte : messe et Ténèbres (fin du papier jésuite)	25 août '92 printemps 1693 ?	LXI	Litanies, psaume vêpres: saint non martyr "pendant la guerre" (papier jésuite interrompu)	été 1692 ?
64	<i>Tè Deum</i> [Neerwind ?] O de Noël (papiers "M" et "N")	août 1693 ? déc. 1693 ?	LXII	2 Litanies, 2 <i>De Profundis</i> <i>Magnificat</i> , confesseur (papier "M")	fin 1692 ?
65	manque (début 1694 ?)		LXIII	Messe des morts [G ^{de} M ^{lle} ?] S ^t Louis psaume (papier "O") ²	mai 1693 ? 10 mai 1693
66	<u>Vierge, psaumes</u> <u>sacre d'un évêque</u> (papier "M") ¹	(voyez aussi le cahier 70) <u>ces pièces</u> sont-elles "extraordinaires" ?	LXIV	psaumes, Vierge (le papier jésuite revient)	

1. Le cahier 66 actuel est fait de deux cahiers assez épais et juxtaposés : les fols. 36-53 ("M") et les fols. 54-65 ("O"). En 1726, les fols. 54-66 faisaient partie du cahier 70.
2. Le cahier "b", fabriqué avec du papier "M" (croix à huit pointes), contient des variantes de ces œuvres.

67	manque		LXV	Ténèbres, litanies, <i>Miserere</i> pour une sainte	printemps
68	manque		LXVI	messe de Noël sacre d'un évêque catéchisme [du Carême ?] (fin du papier jésuite)	décembre printemps ?
69	manque		LXVII	manque (printemps-été ?)	
70	<u>reposoir</u> <u>offertoire pour un sacre,</u> <u>Litanies et De Profundis</u> (papier "O")	mai <u>des pièces</u> <u>"extraordinaires" ?</u>	LXVIII	messe des morts : "Dun" (papier "N")	
71	manque		LXIX	2 psaumes pour commun des saints (papier "N")	
72	manque				
73	manque		LXX	O de Noël Jeudi saint	décembre printemps
74	"Longue offrande" (ouverture du Parlement) Noël <i>Te Deum</i> (papier "O")	novembre 1698 ? décembre 1698 ?	LXXI	manque	
75	Semaine sainte (papier "O", et 1 feuille de papier "jésuite"!)	1699 ³	LXXII	manque	
à partir des cahiers 75 et LXXV tout manque, l'administration royale ayant confisqué en 1704, selon la coutume, toute œuvre qu'un maître défunt avait composée pour des offices chantés dans la Sainte Chapelle du Palais. (Les lignes pointillées indiquent les cahiers qui subsistent et où sont nommés les musiciens de la Sainte Chapelle)			LXXIII	manque	
			LXXIV	<i>Assumpta est Maria</i> (papier "O")	15 août
			LXXV	<i>Jugement de Salomon</i> (ouverture du Parlement) (papier "O")	novembre 1702

3. Antheaume, nommé dans ce cahier, quitta la Sainte Chapelle le 29 août 1699.

Tableau 2

Légende



cahiers faits de papier jésuite.



séparation des deux séries de cahiers jusqu'à la période de la Sainte-Chapelle.



marque le début du séjour de Charpentier chez les Jésuites et la présence du papier jésuite.



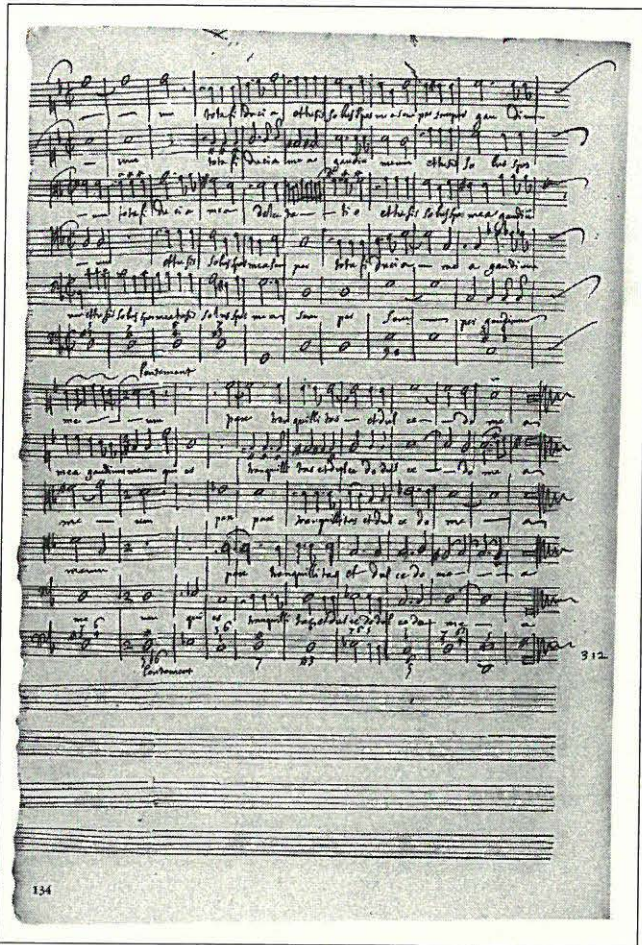
cahiers faits de papier "M".

An examination of Charpentier's motet, "Transfige dulcissime Jesu" (H.251) and the motet fragment (H.430)

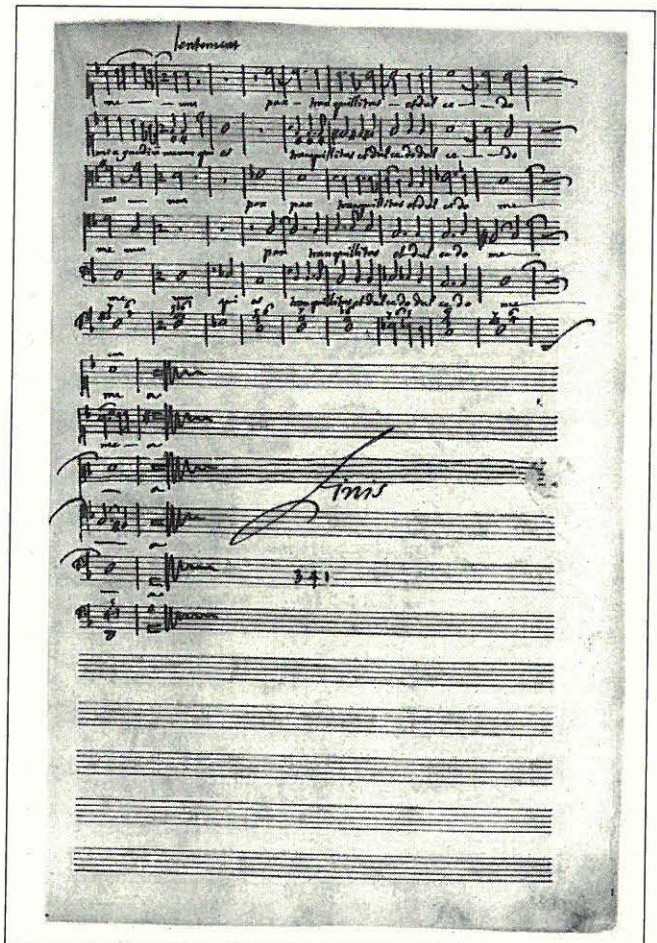
Identification of a motet fragment

H.430 is a short fragment of a motet which, in sources dealing with Charpentier's music, has

remained unidentified.¹ It is, in fact, the closing eleven bars of *Elevation a 5 sans dessus de violon*, "Transfige dulcissime Jesu" (H.251).



H.430, *Œuvres complètes Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes*, volume 20. Paris, 2000, p. 134.



H.251, *Œuvres complètes Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes*, volume 8. Paris, 1996, p. 1.

Reproduced with the kind permission of Sylvie Minkoff.

1. H.430 was identified by the author in her doctoral thesis, C. Jane Lowe, *The Psalm Settings of Marc-Antoine Charpentier*, 3 vols. (Cambridge University, 1991), i, p. 9. H.430 is listed in H.W. Hitchcock's *Catalogue raisonné* as an unidentified motet fragment. (H.W. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier : Catalogue Raisoné* Paris, 1982, p. 318.). See also H.W. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier : Mémoire et Index", *Recherches sur la musique française classique XXIII* (1985), pp. 5-44. In the eighth volume of the facsimile edition of

Charpentier's complete works, the fragment is identified as '[incomplete] "...Gaudium meum qui es [sic] pax tranquillitas et dulcedo mea" [Suite d'un grand motet]' (*Œuvres complètes de Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes*, vol. 8. Paris, 1996). Note that the Latin is incorrect (as it is in Hitchcock's *Catalogue raisonné* : "qui es" should read "quies"). H.430 is not listed in either the catalogue of works or in the chronological table of works given in the book by Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, translated E. T. Glasow. Portland, 1995.

Source information

The motet fragment (H.430) is located on the first page of *cahier* [49] which is a *cahier* without an identifying number in the *Meslanges autographes*.² The contents of the *cahier* are, however, listed in the “Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt Mr Charpentier” under *cahier* 49 of the “French” series where the motet fragment is identified simply as the “suite d’un grand motet”.³

H. Wiley Hitchcock was the first scholar to propose that the works contained in the two series of *cahiers* known as the “French” and “Roman” series of Charpentier’s *Meslanges autographes* were compiled chronologically and concurrently by the composer.⁴

2. *Œuvres complètes Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes*, volume 8. Paris, 1996, p. 1.

3. *Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M^r Charpentier, M^e de Musique de la S^{te} Chapelle de Paris décédé en 1701* (F Pn Rés. Vmb. Ms. 71, fols. 4-4^r). Note that the fragment is located on the first page of *cahier* [49] and that *cahier* 48 is missing from the *Meslanges autographes*. See also H.W. Hitchcock, “Marc-Antoine Charpentier : Mémoire et Index”, *Recherches sur la musique française classique*, XXIII (1985), p. 18. Hitchcock adds a note saying : “Edouard’s inventory also lacks this cahier, skipping from 47 to 49.” On folio 4^r of the *Mémoire des ouvrages de musique latine et française*, the author refers to *cahier* 48 : “La 48^e est la fin de ce cahier [47]”. Hitchcock notes certain oddities about the final work in *cahier* 47, “*Cæcilia virgo et martyr*” (H.415). For example, one of the characters, Almachius tyrannus, listed at the beginning of this dramatic motet does not actually appear in the work; nor does the “Chorus angelorum” which is also listed. Reference to a second part to the motet is crossed out. On folio 93, there is a note that “après cette ouverture on chante le prologue voyez au cahyer XLIX”. Hitchcock comments that “This work occupies the last pages of *cahier* 47, and *cahier* 48 is missing from the mss, which lead to the conjecture that these missing characters were introduced in a continuation of the motet occupying the first pages of *cahier* 48.” Hitchcock dismisses the idea that there was a second part to this dramatic motet because of the changes made to the verbal cues at the end of the work, including the word “finis” appearing at the close (with the references to first and second parts crossed out). (Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., 1982, p. 308). There is, however, no clear evidence here that it was Charpentier who made the changes to the wording at the end of *Cæcilia virgo et martyr*. It is possible that the remainder of this work (with its second part and music for the characters listed at the beginning of the work) existed in the missing *cahier* 48. This *cahier* probably also have included the opening to the revised version of “Transfige, dulcissime Jesu” (H.430). See also Patricia Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier* Baltimore, 1994.

4. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., 1982, pp. 23-36. There are, however, some apparent anomalies in the ordering of the *cahiers* within the *Meslanges autographes*. Based on an examination of significant changes in clef formation, certain *cahiers* appear to have been copied (or recopied) by the composer at a later date than that suggested by their position in the *Meslanges autographes*. See C. Jane Lowe, *The Psalm Settings of Marc-Antoine Charpentier*, 3 vols. (Cambridge University, 1991), I, pp. 2-15. Shirley Thompson, in her doctoral thesis, *The autograph manuscripts of Marc-Antoine Charpentier : clues to performance*, 4 volumes, University of Hull, 1997, also refers to such anomalies in the ordering of the *cahiers*.

This theory has been confirmed through the ongoing work of Patricia Ranum where known events, particularly those related to the lives of the Guise family, have been linked with works composed by Charpentier.⁵ Through the correspondence between a known datable event, such as the death of the Queen, and a work whose title suggests a specific date (whether a particular day or event or year), it is possible to date not only that particular work, but also to date the surrounding material.⁶

The complete version of ‘Transfige, dulcissime Jesu’ (H.251) is located on folios 63^v-67^v of *cahier* XXXIX of the ‘Roman’ series – between the conclusion of a setting of the *De profundis* (H.189) and an incomplete motet, *Pralium Michaelis Archangeli factum in cælo cum dracone* (H.410).⁷ One of the preceding *cahiers* (*cahier* XXXVI) includes a motet, *In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Reginae Lamentum*, which was clearly written for one of the memorial services for Queen Marie-Thérèse in 1683 thus dating the surrounding material, including “Transfige, dulcissime Jesu”.

Patricia Ranum has argued that the two series of *cahiers* in the *Meslanges autographes* represent the distinction between “ordinary” works composed for Charpentier’s regular patron (particularly the Guise family during the 1670s and 1680s) and “extraordinary” works composed for outside commissions.⁸ It is interesting, therefore, that the motet, “Transfige, dulcissime Jesu” (H.251) and the motet fragment containing the closing bars of “Transfige, dulcissime Jesu” (H.430) should appear in different series.

The complete version of the motet appears in the Roman series (in *cahier* XXXIX) which suggests,

5. Patricia Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op.cit., 1994. See also Patricia Ranum’s website at (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/PRanum>).

6. See Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., Patricia Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit. and Patricia Ranum’s website at (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/PRanum>).

7. *Œuvres complètes Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes*, volume 20. Paris, 2000, pp. 126-134.

8. According to Patricia Ranum, “... nous avons constaté que non seulement le contenu des cahier “françois” répondait aux principaux événements dans la vie des deux princesses... Il est en revanche manifeste que les œuvres que Charpentier a couchées dans les cahiers “romains” n’ont quasiment aucun rapport avec la chapelle de la Maison de Guise... Les cahiers de cette série, nous nous sommes demandée, renferment-ils donc des commandes “extraordinaires” passées par des personnes ou des groupes autres que les Guises et les couvents et chapelles qu’elles fréquentaient ? Et les cahiers “françois” contiennent-ils la production “ordinaire” que Charpentier devait à ses protectrices en échange de son logement et sa nourriture ?” (Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op.cit., p. 3).

according to Ranum's hypothesis, that the work was the result of an outside commission. The motet fragment, on the other hand, appears in the French series (in *cahier* 49) which includes the *Idyle sur le retour de la santé du Roi* (H.489). The names of nine singers from the Guise household are identified on the *Idyle sur le retour de la santé du Roi* confirming that this work was probably written for a celebration held by the M^{lle} de Guise to honour the recovery of the King in 1687.⁹ Since the French series appears to comprise works intended for use by the Guise family, it is possible that "Transfige, dulcissime Jesu" (in the version located in *cahier* [49] and possibly originally *cahier* 48) would have been used at a later date during a celebration of Mass in one of the Guise chapels – though no singers are identified on the extant part of the score.

If the motet fragment were the opening of a piece (and if it had appeared in a *cahier* that predated *cahier* XXXIX) then Charpentier might simply have copied it into the incorrect series, but realising his mistake recopied it into the correct series. The fragment, however, is the *close* of the motet. Since the eleven bars that are extant were not crossed out by the composer, it would appear that the earlier pages were lost or destroyed, rather than rejected by the composer.¹⁰ Whereas the complete motet dates from 1683, the motet fragment dates from later, probably from 1687. Since the total bar numbers indicated on the scores of H.251 and H.430 are not identical, there is a strong indication that Charpentier revised the motet for a later performance, and that this revised later version was destroyed or lost.

Charpentier indicates that there were 341 bars in the motet fragment, as opposed to the 312 of the complete version. It is possible that Charpentier made a mistake when counting the bars in what remains of the motet fragment. This would not be the only instance of an error occurring in counting. In other cases, however, the composer simply miscounted the total number of bars by one (probably as a result of a bar being divided between two lines of music and therefore being counted twice instead of once). There are no instances of

Charpentier erring by as many as 29 bars.¹¹ It seems far more likely that the motet fragment was part of a revised version of "Transfige, dulcissime Jesu".

There are other instances of revisions of works by Charpentier in the *Meslanges autographes*. The psalm setting, "De profundis" (H.213) is a revision of H.213a. The earlier version includes 184 bars; the revision includes 214 bars. Similarly, the dramatic motet *Canticum de S[anc]to Xaverio* (H.355a), which has the word "reformatum" added after the title, is a revised version of *In honorem Sancti Xaverij canticum* (H.355). The former piece (H.355a) is an abbreviated version with 404 bars; while the latter (H.355) has 554. Charpentier notes that "Le Mottet precedent a 404 en tout, l'autre avoit 554 ce dernier par consequent a 150 de moins".¹²

A comparison of the concluding bars of the two versions of "Transfige, dulcissime Jesu" reveals only superficial variants. The ornament in bar 10 of the *dessus* (C1) in the motet fragment includes an ornament with a dot, while the equivalent place in the complete motet includes only the ornament sign without dot. The only other difference between the complete and incomplete versions is the positioning of some of the figures in the continuo part. There are slight differences in the style of notation used by the composer, but these have no affect on the actual composition or performance of the work. In other words, these are musically identical endings. If Charpentier revised the work substantially (accommodating the additional 29 bars), such changes are not evident in the conclusion to the work.

Text

The source of the text of "Transfige dulcissime Jesu" has until now remained unidentified.¹³ It is the beautiful and mystical prayer attributed to St

9.Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op.cit., p. 39.

10. There are other instances in which Charpentier crosses out music in the *Meslanges autographes* such as what was probably the composer's first attempt at composing a prelude to a setting of 'Dixit Dominus' (H.202a, located on folio 3^v of *cahier* 55). This prelude was rejected in favour of the prelude which appears with the complete psalm setting (H.202, located on folios 4-9^v of *cahier* 55).

11. In the psalm setting, "Beatus vir" (H.221), located in *cahier* 66 (folio 52) of the *Meslanges autographes*, Charpentier miscounts by one bar.

12. The author examines the problem of revisions to the setting of "De profundis" (H.213/213a) in her doctoral thesis, C. Jane Lowe, *The Psalm Settings of Marc-Antoine Charpentier*, op.cit., I, p. 15 and III, pp. 676-681. On other occasions, Charpentier substantially revises earlier works, such as in H.206 (*cahier* 59) in which he revised and substantially expanded the psalm setting, H.179 (*cahier* XXXI). It is interesting that, as with H.251 and H.430, the two versions of Psalm 75 (H.206 and H.179) are located in different series of the *Meslanges autographes*. Similarly, *Le Malade Imaginaire* is found in various *cabiers* in both series. The author is currently examining the question of Charpentier's method of revision in his sacred works.

13. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 225 and *Marc-Antoine Charpentier, Motets à 4, 5, ou 6 parties et basse continue*, tome 1, edited by Jean Duron, Paris, 1991, p. xi.

Bonaventure, the great Mediæval Franciscan. The text is an ardent prayer that expresses the yearning of the believer for communion with Jesus. Although written as a prayer, the writer draws on the same vocabulary and imagery found in Mediæval love poetry, and later found in 17th-century secular and sacred texts. This is sensual poetry in which words, such as longing and yearning, languishing and fainting, torrents of pleasure and delight, could just as easily be describing the torments and desires of a lover in a secular poem. This type of sacred text, in which an all-consuming, passionate love for Jesus is described in terms of the language of love poetry, is set by Charpentier on many occasions, particularly as elevation motets. “O vere, o bone” (H.273), for example, refers quite typically to Jesus as the “sweet and delectable spouse” after whose body the believer longs for comfort.

“Pierce, O most Sweet Jesus, my inmost soul with the most joyous and healthful wound of Thy love, with true, serene, and most holy apostolic charity, that my soul may ever languish and melt with love and longing for Thee, and that it may yearn for Thee and faint for Thy courts, and long to be dissolved and to be with Thee.

Grant that my soul may hunger after Thee, the bread of angels, having all sweetness and savour and every delight of taste; grant that my soul may ever thirst after Thee, the fountain of life, wisdom and knowledge, the fountain of eternal light, the torrent of pleasure, the richness of the house of God. Grant that my soul may ever compass Thee, grant that my soul may ever seek Thee, find Thee, run to Thee, attain Thee, meditate upon Thee, speak of Thee, and do all things to the praise and glory of Thy name, and may Thou alone be ever my hope, my entire assurance, my riches, my delight, my pleasure, my joy, my rest and tranquillity, my peace, my sweetness, my fragrance, my sweet savour, my food, my refreshment, my refuge, my help, my wisdom, my portion, my possession and my treasure, in whom may my mind and my heart be fixed and firmly rooted immovably henceforth and for ever. [my rest and tranquillity, my peace, my sweetness, my fragrance, my sweet savour.”

Although the text of “Transfige, dulcissime Jesu” is set only once in its entirety by Charpentier, two other elevation motets, settings of “O sacramentum pietatis, o signum unitatis” (H.260 and H.274), include part of the prayer within the motet :

“O sacramentum pietatis, o signum unitatis, o vinculum charitatis, Jesu dulcissime quam felix et quam satias, quam felix et quam beatus, quam felix et quam inebrias nihil desiderat nisi Jesum quam diligit.

Transfige dulcissime domine Jesu transfige medullas et viscera animæ meæ suavissimo ac saluberrimo amoris tui vulnere ut te solum adoret, te solum cupiar, tibi semper adhæreat et in æternum te possideat.”¹⁴

In addition, another elevation motet, “Transfige amabilis Jesu medullas animæ meæ” (H.259) sets a very similar text :

“Transfige amabilis Jesu medullas animæ meæ suaviter penetrante dilectionis tuæ sagitta. Transfige amabilis Jesu medullas et viscera animæ meæ. Ut saucietur et langueat anima mea intimo tui et vulnerum tuorum amore. Et in dilectionem tui tota resoluta in te tota transeat et tibi semper adhæreat.”

The source of these elevation motets is unknown. It appears, however, that the inspiration for the texts comes from what is known as the prayer of St Bonaventure. At least two other 17th-century French composers set the prayer of St Bonaventure to music : Pierre Menault¹⁵ and Pierre Robert¹⁶. In both instances, the composers set only the first part of the prayer and both composers modified the text by omitting some of the words :

“Transfige dulcissime Jesu, medullas et viscera animæ meæ
suavissimo ac saluberrimo amoris tui vulnere,
ut langueat et liquefiat anima mea solo semper
amore et desiderio tui
Te concuspiscat et deficiat in atria tua
Cupiat dissolvi et esse tecum.”

14.H.260 is located in *cahier* 56 after the Marian motet, *In Assumptione Beatae Mariae Virginis* (H.353). It is possible that Charpentier composed the elevation motet for use at the same Mass as the motet (15 August). These works were almost certainly composed for use at the Jesuit Church of St Louis. They are written on Jesuit paper. [Patricia Ranum, p. 55] It is interesting that the other setting of “O sacramentum pietatis” (H.274), which is located in *cahier* [d] follows three *Antiennes pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge* (H.50-52). These antiphons are intended to be performed with the first, third and fifth psalms at Vespers on the Feast of the Assumption.

15.The author gratefully acknowledges the help of Laurence Decobert in checking the text of the motet by Menault.

16.The author gratefully acknowledges the help of Catherine Cessac in drawing the author's attention to and checking the text of the motet by Robert.

Like Charpentier, Menault omits the word “Domine” from the opening sentence. He also omits the phrase “vera serenaque et apostolica sanctissima charitate” (with true, serene, and most holy apostolic charity) making this a more personal and sensual prayer referring only to the longings of the individual’s soul.

“Transfige dulcissime Jesu Domine
Suavissimo ac saluberrimo,
Amoris tui vulnere,
Vere serenaque, et apostolica,
Sanctissima charitate,
Ut langueat et liquefiat anima mea,
Solo semper amore et desiderio tui,
Te concupiscat, et deficiat in atria tua
Cupio dissolvi et esse tecum.”

Robert omits the second line of the prayer, “medullas et viscera animæ meæ” (the innermost parts of my soul) and alters the final line from “cupiat” to “cupio”, thus shifting the meaning from “it may long” to “I long”.¹⁷

In terms of the musical structure, Charpentier follows relatively closely the structure of the text of the prayer, but with some notable changes. Like Robert and Menault, he omits certain phrases from the original. The following shows Charpentier’s choice of text with italics used to indicate text that is omitted by Charpentier from the original version of the prayer, and bold type is used to indicate text that is added by Charpentier.

“Transfige, dulcissime [*Domine*] Jesu,
medullas et viscera animæ meæ suavissimo ac
saluberrimo amoris tui vulnere,
transfige, dulcissime Jesu, medullas et viscera
animæ meæ’ [Charpentier repeats the
opening words whereas this is not found in
the original text]
vera serenaque et apostolica sanctissima
charitate,
ut langueat et liquefiat anima mea semper
amore et desiderio tui,
te concupiscat et deficiat in atria tua, cupiat
dissolvi et esse tecum. [Charpentier clearly
indicates the close of the first section with the
verbal indication, “Faites icy une grande
pause”]
Da ut anima mea te (**semper**) esuriat, panem
Angelorum, [*refectionem sanctarum; panem
nostrum cotidianum, supersubstantialem,*]

habentem omnem dulcedinem et saporem, et
omne delectamentum suavitatis. [*Te, in quem
desiderant Angeli prospicere, semper esuriat et
comedat cor meum, et dulcedine saporis tui
repleantur viscera animæ meæ*];

(**Da ut anima**) te semper sitiatis fontem vitæ,
fontem sapientiæ et scientiæ, fontem æterni
luminis, torrentem voluptatis, ubertatem
domus Dei.

(**Da ut anima**) te semper ambiat, (**da ut
anima**) te (**semper**) quærat, te inveniatis, ad te
tendat, ad te perveniat, te meditetur,
loquatur, et omnia operetur in laudem et
gloriam nominis tui [*cum humilitate et
discretionem, cum dilectione, et delectatione, cum
facilitate et affectu, cum perseverantia usque in
finem*];

ut [Charpentier writes et] tu sis solus semper
spes mea, tota fiducia mea, divitiæ meæ,
delectatio mea, jucunditas mea, gaudium
meum,

quies et tranquillitas mea, pax mea, suavitas
mea, odor meus, dulcedo mea,

(**et tu sis solus spes mea semper**) cibus meus,
refectio mea, refugium meum, auxilium
meum, sapientia mea, portio mea, possessio
mea, thesaurus meus,

in quo fixa et firma et immobiliter semper
sint radicata mens mea et cor meum.

ut [Charpentier writes et] tu sis solus semper
spes mea, tota fiducia mea, divitiæ meæ,
delectatio mea, jucunditas mea, gaudium
meum,

quies et tranquillitas mea, pax mea, suavitas
mea, odor meus, dulcedo mea, [Charpentier
repeats the earlier text to conclude the motet]
[*Amen.*].”

Musically, there is no obvious reason why any of the words from the original text should be omitted from the Charpentier’s setting. It therefore seems more likely that the words were omitted for liturgical or devotional reasons : perhaps parts of the text were not deemed appropriate for the particular occasion for which this was written. If, for example, this motet were composed for one of the memorial services for the Queen, then the words “refectionem animarum sanctarum; panem nostrum cotidianum, supersubstantialem” (the refreshment of holy souls, our daily and supersubstantial bread) may not be wholly appropriate. The sentiments of the text here express strongly the daily needs of the believer, partaking in

17. The author gratefully acknowledges the help of Leon Chisholm with translations of the Latin texts.

the Sacrament of the Eucharist : allusions to daily bread and refreshment of the soul seem inappropriate at a memorial service where the prayers are for the souls of the faithful departed, rather than our individual or collective daily needs. Similarly, the words “cum humilitate et discretione, cum dilectione, et delectatione, cum facilitate et affectu, cum perseverantia usque in finem” (with humility and discretion, with love and delight, with ease and affection, and with perseverance unto the end) seem to emphasise the world of the living – the faithful striving to achieve perfection. To a lesser degree the same could be said about the words, “Te, in quem desiderant Angeli prospicere, semper esuriat et comedat cor meum, et dulcedine saporis tui repleantur viscera animæ meæ” (let my heart ever hunger after and feed upon Thee, upon whom the angels desire to look and may my inmost soul be filled with the sweetness of Thy savour). These words seem related to the first set that refer to the daily and supersubstantial bread : a desire, a longing for communion through the Eucharist.

In addition to omitting certain phrases from the prayer, Charpentier alters the order of the words on a number of occasions and includes additional repetitions of text. Whereas the prayer is divided into three main sections, there are only two main musical sections in the motet. Charpentier directs the performers to “faites icy une grande pause” prior to the beginning of the second main section of the motet at the words, “Da ut anima mea te semper esuriat” (bar 115). Within these two sections, however, there are clearly articulated subdivisions that parallel the divisions within the text itself. Charpentier stresses some of these divisions by including repetitions of text not found in the original text. With these added repetitions of text come musical repetitions which bind together the musical structure of the work. In terms of the small-scale structure of the work, Charpentier parallels directly in music the punctuation of the text through the choice of cadences.¹⁸

Intended Venue

It has been suggested by Patricia Ranum that some of the works in *cahier XXXIX* and the surrounding *cahiers* were intended for use at the

18. In the *Règles de Composition de Mr Charpentier* F Pn Ms. Nouv. Acq. Fr. 6355 (reprinted in Lillian M. Ruff, “M-A. Charpentier’s “Règles de Composition”, *The Consort* 24, 1967, pp. 251-252 and 268-269) Charpentier discusses the use of cadences in mirroring punctuation.

Carmelite convent of the rue du Bouloir.¹⁹ Like many other Orders, the Carmelites were known for their deep devotion to the Blessed Sacrament. The words of the prayer, so closely bound to the idea of contemplation and adoration of the Blessed Sacrament, echo the sentiments found in the *Institutio primorum monachorum* (attributed to John XLIV, Patriarch of Jerusalem though of questionable authenticity, in which the goals of the Order are described). The text includes the words :

“The other goal of this life is communicated to us by a pure gift of God; I mean not only after death, but even in this mortal life, to taste in some way in one’s heart and to experience in one’s spirit the power of the divine presence and the sweetness of glory from on high. This is called drinking from the torrent of God’s pleasures.”²⁰

These words mirror closely those of the prayer : “let my heart...ever thirst after Thee... the torrent of pleasure, the richness of the house of God.”

One writer comments that :

“The Carmelites are rightly numbered among the mendicant orders, for their constitutions demand the greatest simplicity in their monasteries; but for their churches and the cult of the Eucharist grandeur was always permitted. The documents establishing several houses give as the reason for foundation the desire of assuring splendor for the liturgical ceremonies....”²¹

Patricia Ranum has also noted in personal correspondence that, in spite of the common image of the Carmelites as an Order of austerity, there is documentary evidence to support the view that liturgical celebrations, particularly those of the Mass and Salut, were very lavish events. It would not, therefore, have been inappropriate for the Carmelites to have commissioned from a leading composer of the day a motet to adorn an

19. Patricia Ranum refers to music from *cahiers XXXVI-XXXIX* (which includes H.251) being written for the Carmelites in P. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 39). Catherine Cessac, on the other hand, believes that the music in these *cahiers*, particularly H.189 and H.409, “would have been out of place in a convent” because of their use of male voices and their large scale.

20. Bl. Titus Brandsma, “The Spirituality of the Carmelites of the Ancient Observance” <http://carmelnet.org/chas/ocarms/spiritua.htm> 7/17/01.

21. Bl. Titus Brandsma, “The Spirituality of the Carmelites of the Ancient Observance” <http://carmelnet.org/chas/ocarms/spiritua.htm> 7/17/01.

important liturgical or devotional celebration or commemoration.²²

The text of “Transfige, dulcissime Jesu” (H.251) may also point to use at one of the convents linked to the Franciscans. Patricia Ranum has noted that there was a close connection between the Guises and the Franciscans : M^{lle} de Guise’s maternal grandfather became a Franciscan monk after his wife died, and he established the Capucins de la rue Saint-Honoré. M^{lle} de Guise requested in her will to be buried at the Capucines de la rue Saint-Honoré (as did her mother).²³ To date, however, no evidence has been found to connect “Transfige, dulcissime Jesu” (H.251) with any particular Franciscan celebrations.

Examination of the music of the motet Scoring

Charpentier’s setting of “Transfige, dulcissime Jesu” (H.251) is scored for five voices (C1 - C1 - C3 - C4 - F4) and continuo (as is the motet fragment, H.430). There are no annotations on the score to indicate whether the writing was intended for an ensemble of solo voices (one per part), or whether Charpentier intended a chorus (with several voices to a part). The combination of clefs (not one commonly used by Charpentier) and the lack of annotations, suggests, however, that the work is an ensemble piece rather than a “grand motet” (in spite of the designation of the work as a “grand motet” in the *Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M^r Charpentier*).²⁴

The only other work by Charpentier scored for exactly the same combination of voices and clefs is the *Canticum in honorem beatæ Virginis Mariæ inter homines et angelos* (H.400) which is located in *cahiers* 29 and 30. Annotations on this work

suggest that Charpentier intended soloists to sing the five parts, forming an ensemble rather than a multiple-voice chorus.²⁵

Another sacred work by Charpentier, *Le reniement de St Pierre* (H.424), has a similar scoring (G2 - C1 - C3 - C4 - F4), and similar vocal range to H.251.²⁶ The style of the two works is, however, quite distinct : *Le Reniement de St Pierre* is a dramatic motet and includes passages of recitative not found in “Transfige, dulcissime Jesu”. The use of a five-part ensemble (again, with the combination of G2 - C1 - C3 - C4 - F4 in the ensemble passages) is also found in the *Idyle sur le retour de la santé du Roy* (H.489), located in *cahier* [49] – the same *cahier* in which the motet fragment is found.²⁷ Here, the singers are identified as members of the Guise household. The same combination of voices may have been used if the motet were performed at the Guise chapel in its revised form.

Musical style

From the outset of the motet, Charpentier sets the mood with a strong feeling of intimacy, of yearning and of intense emotion. Charpentier reflects these feelings using the full gamut of musical devices available to the Baroque composer. In the opening bars, Charpentier portrays the word “transfige” (pierce) through the harmonic, melodic and rhythmic writing : the suspended fourth (with the implied 4-2 harmony); the diminished fourth between the F# and the Bb; the shape of the line

25.H.400, *Canticum in honorem Beatæ Virginis Mariæ*, identifies the individual singers (C1, C1) as “angelus” (with the word written on both lines of music), but in the ensemble sections and in the title refers to the angels in their plural form, “angeli”. The lower, men’s voices (C3, C4, F4) are identified with just one word “homines”, written over the top of the ensemble of voices. Again, Edouard’s use of the word “grand motet” is misleading.

26.The ranges of the voices are :

C1 : d' - g'
C1 : d' - g'
C3 : g - bb' (just one bb')
C4 : d - g'
F4 : G - eb' (just one eb')

27.Beside each of the parts in the ensemble passages, Charpentier identifies the names of singers employed at the Hôtel de Guise : M^{lles} Br, Guy, Isab (G2); Tal, Gr M (C1); Anth (C3) : Boss (C4) : and Beaup et Carl (F4). Here, more than one singer is singing to a part. The top part in this instance is a *dessus* (G2), rather than *bas-dessus* (C1). However, in H.489 one of the singers, “M^{lle} Isab” is identified by Charpentier as singing both *dessus* and *bas-dessus* (as is found in H.251). Similarly, “M^{lle} Tal” is identified as singing both *dessus* (G2) and *bas-dessus* (C1). Charpentier composed a number of works similar to H.489 scored for a five-part vocal ensemble with obbligato instruments. In H.251, however, Charpentier clearly indicates that only a continuo was intended : *Élévation à 5 sans dessus de violon*.

22.*La Gazette* (December 1683, p. 720). On the basis of evidence found during research in Florence, Ranum has established that during the period 1682 to 1683 “Mme de Guise, one of Charpentier’s protectresses, had been visiting [the Carmelites in the rue du Bouloy] almost weekly, in the Queen’s entourage.” (Ranum in personal correspondence) Here, then is a strong link between Charpentier and not only the Carmelites, but also the link between the Queen and the Carmelites.

23.Patricia Ranum in personal correspondence.

24.Edouard employs the term ‘grand motet’ on a number of occasions to describe works that are clearly ensemble pieces rather than genuine *grands motets*. H.340, *Ad beatam Virginem canticum* is scored for solo voices and obbligato instruments, but is designated ‘grand motet’ by Edouard. Oddly, H.342, ‘Flores, O Gallia’, which is scored for 3 voices and continuo, is also described as a ‘grand motet’. It appears that Edouard’s designations are either errors or are intended to describe the style or length of the motet, rather than to identify a particular genre.

which first descends then oscillates between a B \flat and an A, then an E \flat and a D with the second entry; and the rhythmic writing that begins with the long drawn-out opening note, then quickens to the semitone move. All these factors contribute to the sense of piercing. The intensity is maintained through the imitative writing whereby there are constant repetitions of this opening idea, (a). The second melodic idea (b), setting the words “dulcissime Jesu”, contrasts with the image of piercing.



The melody rises to “Jesu” where the music hovers, almost caressing the word on which Charpentier writes a melisma. The only examples of melismatic writing in this opening passage fall on the word “Jesu”. In bar 44 Charpentier draws the listener’s attention to the word “amoris” (love) with the affective use of the diminished fourth between the upper two parts.

At bar 47, Charpentier returns to the poignant opening words, “transfige, dulcissime Jesu” (pierce, most sweet Jesus), using the musical figures, (a) and (b). At the opening of the motet, the voices had entered at four- or six-bar intervals. The exception to this was the combined entry of the *taille* and *haute-contre* at bar 11 where the imitative idea that had been heard in the upper two parts is divided between the two lower voices and heard simultaneously. Here, however, Charpentier intensifies the setting by the use of a stretto-like passage, with the entries of the melodic figure coming at one-, two-, and three-bar intervals (in bars 47 (C1 1), 48 (C1 2), 51 (F4), 53 (C4), 54 (F4), 56 (C3), and 59 (C4)). In addition to its rhetorical function, increasing the emotional and sensual intensity, the repetition of the opening musical idea serves a structural function, providing a sense of familiarity and balance.

After a full cadence in the relative major of B \flat , a new subsection begins at bar 67, with the words “vera serenaque et apostolica sanctissima caritate” (with true, serene and most holy apostolic charity). Charpentier contrasts the upper voices (moving mainly in thirds) with the lower voices (moving mainly in sixths). The writing is far less dense here

and the move to triple metre emphasises the lilted more relaxed quality of the music reflecting the change in emphasis in the text. Again, although the inspiration for the musical setting is clearly the text, there is a musical purpose here : the need for musical.

With words referring to the soul languishing and melting with love, Charpentier changes the tempo, indicating that the section from bar 81 should be “lentement”. Charpentier draws out the rhythm of the word “langueat” (languish) and “concupiscat” (yearn) and builds the feeling of intensity through the dense contrapuntal writing in bars 97-114 that sets the words “cupiat dissolvi et esse tecum” ([my soul] may long to be dissolved in Thee and to be with Thee). The interval of the falling minor third dominates this section, with augmented chords emphasising the sense of longing.

The second part of the motet begins at bar 115 after “une grande pause”. This mirrors the textual division in the prayer.²⁸ Each of the first three passages in the second section begins with the same words “da ut anima mea te semper”, set initially to the same music. The latter two repetitions of text were interpolated by the composer – they do not feature in the original prayer. The repetition of the musical phrase binds the different phrases of text together. It is a pleading phrase rising through an octave. The first part of the melodic phrase, with its rising fourth and the falling minor third on “mea” is particularly affective. Once more, it appears that Charpentier employs the structural device of repetition for both musical and rhetorical purposes. Throughout this passage, affective intervals are used to express the meaning of the text, such as the sequentially falling fifths in bars 131-133 and again in bars 136-138. A similar melodic fragment occurs in bars 173-175 on “ubertatem domus Dei” (the richness of the house of God) – this serves to reinforce the structural links between these two passages. The word “torrentem” (torrent) inspires the use of melismas – the first examples of extensive swirling melismatic writing in the motet.

Structurally, one has a sense of progress through the three passages that begin (at bar 115) with the words “da ut anima mea te semper” (grant that my soul may always). The first is a setting for a solo

28. In the two other known settings of the prayer of St Bonaventure by French contemporaries of Charpentier, only the first section of the prayer is set. Charpentier distinguishes this first part of the prayer by indicating a “grande pause”.

voice (C4) in which the writing is relatively simple, with affective intervals and harmonies used to portray the text. The second passage, beginning at bar 146, is again written for a solo voice (F4), but the extensive melismatic writing distinguishes it from the earlier passage. The third passage, beginning at bar 184, is scored for the three upper voices in imitation. The word “semper” in the second *bas-dessus* is set to an encircling melismatic idea which points to the words, “te semper ambiat, te quærat, te inveniat, ad te tendat” (May it ever compass Thee, seek Thee, find Thee, run to Thee). Clearly the choice of textural and melodic writing is used here for pictorial effect : the sense of seeking and running is illustrated by the close imitative writing. The tessitura is higher than that of earlier passages, with the continuo playing in the alto clef (C3), and with all the parts lying in close proximity to one another. Initially, the continuo is independent of the lowest-sounding voice, the *haute-contre*, but then it doubles the voice.

Charpentier’s structural treatment of the word setting is of interest in the section between bars 184 and 294, beginning with the words “da ut anima mea te semper ambiat”. During the contrapuntal passages, Charpentier splits the text between the different voices, rather than give all the text to all the voices. This may have been a purely practical decision : clearly it allows the singers to get through the text quicker ! There could, however, have been another reason : by distributing the text between the different voices there is a sense that various individuals are contributing examples of the characteristics that Jesus brings to the believer – “my hope, my entire assurance, my riches...” and so on – and that these attributes are all part of the one person.

The closing subsection (beginning at bar 224) comprises two principal passages – both of which are repeated. The first is a fast duple passage, marked “guay” at the return of the music in bar 260; the second is also in duple time, but marked “lentement”. The musical character of the two passages contrasts markedly, though both are imitative and contrapuntal. In addition, there is an unrelated passage in triple metre beginning at bar 280. The first passage, setting the words “et tu sis solus spes mea semper” (may Thou alone be ever my hope), occurs in a varied form on three separate occasions in bars 224, 260 and 292. On each occasion its entry is striking since it is faster than the surrounding material and in bars 225 and 292

it marks a move from triple to duple metre. The text at bar 292 is a repetition of the text set in bar 224; the middle passage beginning at bar 260 is new text. Other characteristics that make this idea stand out are the repeated notes of the opening figure, the close imitative entries, and the use of the bass pedal, over which strong tonic-dominant harmonies are heard. The word “delectatio” (my delight) receives imitative melismatic treatment in the upper three voices in the first passage.

The triple-metre passage at bar 280 sets the words “in quo fixa et firma et immobiliter semper sit radicata mens mea” (in whom may my mind be fixed and firmly rooted immovably henceforth and for ever) which are the final words of the prayer (though not the final words of the motet). The homophonic writing at the beginning of this passage is another striking example of Charpentier’s use of word painting. The words, which emphasise the sense of stability, are portrayed through the texture, the strong harmonic progressions (particularly the 4-2 chord in bar 279 and the bass pedal in bars 281-283), the syllabic word setting and the largely conjunct or static melodic movement. The style changes dramatically at the words “et cor meum” (and my heart) where the texture moves from homophonic to contrapuntal (quasi-imitative) writing, with paired entries in thirds and sixths creating a rich texture.

The remainder of the text, “quies et tranquillitas mea, pax mea, dulcedo mea”, is set twice in the passages marked “lentement” (bars 243-260 and a shorter setting in bars 303-312). Through the music, Charpentier conveys the text perfectly : a sense of peace and tranquillity is portrayed through slow-moving contrapuntal lines, a bass pedal, poignant dissonances and the slow tempo. In the first setting of the text (beginning in bar 243), the uppermost voice has an almost static melodic line : in the first seven bars all but two notes are As. The bass line spans only a fourth in the first seven bars, including a three-bar pedal on A. The combination of these two lines and the slow-moving inner parts creates a sense of peace.

The word “dulcedo” (my sweet savour) receives special treatment. For example, in bar 250, after seven bars of static melodic writing, the *dessus* blossoms with a rising melisma on “dulcedo” leading into a quintessential Charpentier cadence with the evocative sharpened sixth over the bass (bar 252). Charpentier develops this idea in bars 253-260, with imitative entries on “dulcedo”. Here, the word

is set with a caressing, yearning melodic line. Charpentier emphasises this by including the slurs over the notes that create a lilting, almost throbbing line. The first two entries in the two dessus occur at the same pitch, with movement continuing in thirds. The consonant sound conveys the sentiment of “sweetness”. The motet closes with another example of one of the quintessential Charpentier cadences. This is an early example of Charpentier’s use of this type of raised-sixth cadence; most other examples found in the *Meslanges autographes* date from the late 1680s and 1690s where this type of cadence becomes a striking characteristic of Charpentier’s compositional style.

In the last section of the motet, Charpentier alters the order of the text, with a truncated repetition of the words “quies et tranquillitas meæ, pax mea, dulcedo mea” (my rest and tranquillity, my peace, my sweetness). Charpentier appears to want to conclude the motet with the emphasis placed on peace and tranquillity. This is reflected both in the choice of text and in the musical setting which effuses tranquillity (as in the earlier setting of the words). Charpentier’s choice of ending perhaps gives a clue as to the original purpose for which the motet was composed.

“Transfige, dulcissime Jesu” is longer and more complex than other settings of similar texts. It is 312 bars long and lasts over ten minutes. Most of Charpentier’s other elevation motets are far shorter, often lasting no more than a couple of minutes; many of the motets are little more than 60 bars long.²⁹ The length and complexity of “Transfige, dulcissime Jesu” would suggest that this work was composed for use during a magnificent and solemn celebration of the Mass.

Although the precise venue for which “Transfige, dulcissime Jesu” was composed cannot be firmly ascertained, it seems most likely that the motet was written for one of the many lavish memorial services held in honour of Queen Marie-Thérèse during the summer and autumn of 1683, possibly the memorial service held by the Carmelites on 20 December 1683.³⁰ It was

probably intended to be performed in conjunction with the motet, *In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Regina Lamentum* (H.409) and the psalm setting, *De Profundis* (H.189). There are, however, two elevation motets (H.408 and H.251) close to “In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Regina Lamentum” (H.409) in the *Meslanges autographes* – only one of which would have been performed at a Mass in commemoration of the Queen’s death. Both the choice of text for “Famem meam quis replebit?” and the musical setting (which includes writing for viols, rather than violins) seem to make this elevation motet far less suited to a memorial service at which the motet *In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Regina Lamentum* (H.409) and the psalm setting *De Profundis* (H.189) would have been performed.³¹ The text, which is set by Charpentier as a dramatic motet with the allegorical figures of Hunger and Thirst as well as the figure of Christ, places the emphasis on commemoration of the Eucharist by the *living* faithful, and the idea of transubstantiation. “Transfige, dulcissime Jesu”, on the other hand, stresses the union between Christ and the believer in a more sensual and intimate way – where the ultimate and most perfect union is achieved after death.³² Musically too, Charpentier’s setting of “Transfige, dulcissime Jesu”, with its expressive intensity, manages to convey a sense of grief, longing, and tranquillity – sentiments that are wholly fitting for a memorial service.

* * *

The author wishes to thank Sylvie Minkoff for granting permission to reproduce pages from the facsimile edition of Charpentier’s *Meslanges autographes (Œuvres Complètes de Marc-Antoine Charpentier : Meslanges autographes, volumes 8 and 20. Minkoff, Paris, 1996).*

C. Jane Gosine

29. Of the 50 elevation motets composed by Charpentier (of which two are variants of earlier settings), 74% comprise fewer than 100 bars; 24% comprise fewer than 50 bars. Only one elevation motet, H.251, comprises over 300 bars. In fact, there is only one other elevation motet, H.252, with more than 200 bars.

30. According to La Gazette there were, for example, memorial services held not only by the Carmelites, but also at the Jesuit ‘Collège de Louÿs le Grand’ as well as ‘l’Eglise de la Maison Professe de Jésuites’, ‘l’Abbaye de Saint Germain des Prez’, the church of ‘les prestres de l’Oratoire de la rüe Saint Honoré’, ‘l’Eglise de S. Eustache’ and ‘l’Eglise du Val de Grace’.

31. According to La Gazette there were, for example, memorial services held not only by the Carmélites, but also at the Jesuit “Collège de Louÿs le Grand” as well as “l’Eglise de la Maison Professe de Jésuites”, “l’Abbaye de Saint Germain des Prez”, the church of “les prestres de l’Oratoire de la rüe Saint Honoré”, “l’Eglise de S. Eustache” and “l’Eglise du Val de Grace”.

32. Louis Devos has recorded the elevation motet “Famem meam quis replebit” (H.408) with the motet “In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Regina Lamentum” (H.409) and the motet “Luctus de morte augustissimæ Mariæ Theresiæ reginæ Gallorum” (H.331) on a CD entitled “Musiques pour les funérailles de la reine Marie-Thérèse” (Erato 75496).

“Au bord d’une fontaine” : un nouvel air de Charpentier ?

Il arrive souvent à Charpentier, au fil des *Mélanges*, de proposer des renvois à d’autres œuvres situées ailleurs dans cette série de 28 tomes (préludes instrumentaux notamment), ou dans d’autres séries de livres aujourd’hui perdues. La *Petite pastorale* H.479 illustre bien cette démarche : à quatre reprises, Charpentier renvoie à d’autres œuvres ou extraits d’œuvres.

La pastorale en question se situe dans le second tome des *Mélanges* (II, 13, f.52^v à 57) entre l’histoire sacrée *In honorem Cæcilie* H.394 et le motet *In circumcissione* H.316. Ces deux pièces dateraient de 1676 selon la chronologie des œuvres de Charpentier établie par Hugh Wiley Hitchcock, Catherine Cessac et Patricia Ranum. Cet essai de chronologie ainsi que l’hypothèse de cette dernière musicologue selon laquelle la série française contiendrait plus spécialement les œuvres commandées par les Guise, donnent à cette pastorale une place particulière : il s’agirait en effet de la première œuvre profane composée pour M^{lle} de Guise ou son entourage. Patricia Ranum avance même une datation précise : la *Petite pastorale* aurait été représentée lors de la fête donnée le 5 octobre 1676 au château de Saint-Cloud par Philippe d’Orléans (Monsieur) pour le baptême de deux de ses enfants : Philippe, duc de Chartres et sa sœur, Mademoiselle de Chartres¹. La *Gazette de France* du mois en question propose une relation de cette fête : “Le 5 de ce mois, Monsieur le duc de Chartres & Mademoiselle de Chartres furent batisez à S. Clou, dans la Chapelle du Chasteau, en presence de Leurs Majestez, de Monseigneur le Dauphin, & de Monsieur & de Madame, accompagnez de toute la Cour. Monsieur le Duc de Chartres fut tenu sur les Fonts, par le Prince de Condé, & et par la Grande Duchesse de Toscane, qui le nommèrent Philippes, qui est le nom de Monsieur. Mademoiselle de Chartres, tenue par le duc d’Enguyen, & par Madame de Guise, qui la nommèrent Elisabeth Charlotte, qui est le nom de Madame. [...] Leurs Majestez eurent

ensuite le divertissement de l’Opera, dans le mesme Salon, qui avoit esté préparé avec toute la magnificence possible²”. Plusieurs arguments permettent d’étayer cette hypothèse : l’indication par la *Gazette* de la représentation d’un “opéra” dans un salon (exigeant donc un effectif réduit), la présence au premier plan de cette cérémonie de M^{me} de Guise, l’évocation d’une “*conversazione di musica*” par Mme de Toscane, marraine de Philippe, dans sa correspondance³. En outre, Patricia Ranum voit dans le livret un éloge non pas au roi, présent lors de cette journée, mais à son frère, Monsieur, et dans le choix des paroles de La Fontaine pour la chanson finale un hommage rendu à M^{me} de Guise (dont la mère, Marguerite de Lorraine, protégea longtemps le poète). La graphie ainsi que les nombreux repentirs laissent en tout cas supposer que l’œuvre a été composée dans un laps de temps relativement court.

Cette rapidité de la composition expliquerait alors les renvois évoqués plus haut : ne disposant pas d’assez de temps pour composer un divertissement entièrement original, Charpentier se serait servi d’œuvres préexistantes pour compléter cette *Petite pastorale*. Après l’ouverture instrumentale à la française, deux bergers, Lysandre et Alcidon se disputent la qualité de leurs chants respectifs et en viennent à l’idée d’une joute musicale à l’issue de laquelle “le vaincu [sera] puny d’un éternel silence”. Apparaît alors Pan, duquel les deux bergers querelleurs sollicitent le verdict qui les départagera. La première indication renvoie alors à l’air de Pan du Malade imaginaire. Cette pièce s’intègre parfaitement avec ce qui précède, tant musicalement que dramatiquement : le dieu des bergers fait tomber son jugement en incitant Lysandre et Alcidon à ne plus tenter vainement de “chanter de Louis l’intrépide courage”. Les renvois suivants font appel à deux “chansons” copiées dans “le livre qui commence par la sérénade de Polichinelle du Malade

1. Patricia Ranum, “Marc-Antoine Charpentier’s “Petite Pastorale” (H.479), October 5, 1676”, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/PRanum/pastorale.html>

2. *Gazette de France (La)*, Octobre 1676, p. 728, cité par P. Ranum, *op.cit.*

3. *Correspondance de la Grande Duchesse de Toscane*, Florence, Archivio di Stato, Med. Del Prin., 6265, Octobre 1676, cité par P. Ranum, *op.cit.*

imaginaire” : on peut supposer que chacun des deux bergers chante successivement un sujet plus digne de la condition pastorale : l’amour. Les deux titres notés par Charpentier sont évocateurs : “Ah cruelle bergère” pour la chanson d’Alcidon ; “Au bord d’une fontaine” pour celle de Lysandre. Enfin, la dernière note indique “Après cette seconde chanson on dira Brillantes fleurs naissez elle est dans le livre G page 182”.

L’effectif original de ces chansons ne correspond certainement pas à celui de la *Petite pastorale* (Lysandre, haute-contre ; Alcidon, taille ; Pan, basse ; flûtes et basse continue). Aussi le compositeur prend-il soin de noter quelques mesures de ritournelles pour les deux premières chansons, indiquant ainsi la tonalité de la chanson (et donc son éventuelle transposition) et adaptant de cette façon l’effectif des deux chansons à celui de la *Petite pastorale* par la participation des flûtes.

Si, pour la première indication de renvoi, la source peut être aisément localisée (l’air de Pan du Malade Imaginaire se trouve dans le volume XIII, cahier “I” des *Mélanges* ; on en trouve une seconde version, plus tardive, dans la *Couronne de Fleurs*, dans le tome VII), les indications suivantes sont plus problématiques. Le “livre qui commence par la Sérénade de Polichinelle du Malade imaginaire” ainsi que le “livre G” font partie d’autres séries de livres que les *Mélanges* : livres A à L, livres de matériel pour les chanteurs ou les instrumentistes, “Grands livres en peau”, etc. tous perdus. Le recours à des sources extérieures aux *Mélanges* s’impose donc pour retrouver ces chansons. Ainsi pour l’air de printemps “Brillantes fleurs naissez”, Hugh Wiley Hitchcock recense six sources ; cinq autres ont pu être retrouvées⁴, dont une dans les *Brunetes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse-continue*⁵, publiées par Ballard en trois tomes entre 1702 et 1704.

Dans ces trois volumes, l’éditeur Ballard se propose de collecter un certain nombre d’airs anonymes, anciens pour la plupart quoiqu’ayant toujours grand cours auprès du public de l’époque : “Il y a peu de recueils qui doivent être reçus plus agréablement que celui-ci ; si l’on en juge par l’empressement avec lequel il est attendu du public. Les airs dont il est composé ont été appelés BRUNETES

par rapport à celui qui commence : *Le beau berger Tircis* et qui finit par ces paroles, *Hélas, Brunete, mes amours*, etc. Une preuve de la bonté de ces airs, c’est que malgré leur ancienneté, on ne laisse pas de les apprendre et de les chanter encore tous les jours ; ceux même qui possèdent la musique dans toute son étendue, se font un plaisir d’y goûter ce caractère tendre, aisé, naturel, qui flatte toujours, sans lasser jamais, et qui va beaucoup plus au cœur qu’à l’esprit⁶”. C’est au cours du premier des trois volumes que l’on trouve un air correspondant à l’incipit donné par Charpentier dans la *Petite pastorale* H.479 : “Au bord d’une fontaine”⁷.

Comment affirmer que cet air publié en 1703, soit environ un quart de siècle après la création de la pastorale en question, correspond à la chanson de Lysandre absente du manuscrit de Charpentier ? Là encore, les ritournelles donnent de précieux indices, mais aussi l’incipit du texte ; le mode mineur ; la mesure à deux temps ; la dernière syllabe d’un couplet, probablement le premier (“-nir”) ; le premier mot d’un autre, probablement le second (“j’aymois”) ; le chant s’achève sur la fondamentale du ton principal ; le couplet débute par une levée de noire sur la tierce du ton principal. Tous ces éléments sont présents dans l’air tendre publié par Ballard. En revanche, les deux sources⁸ divergent sur certains points. D’abord, la tonalité différente (*ré* mineur pour la source A et *la* mineur pour la source B) montre que, s’il s’agit effectivement du même air, la source B doit être transposée à la quarte supérieure pour s’intégrer dans la *Petite pastorale*. Cette transposition paraît logique : l’air, ainsi transposé correspond alors parfaitement à la tessiture de haute-contre de Lysandre. Ensuite, Charpentier note dans la source A : “fin des quatre couplets de la chanson”. Or, l’édition Ballard propose six couplets, dont trois traités en diminutions. La préface du volume de brunettes donne peut-être des éléments de réponse ; Ballard y note : “On n’a pas apporté moins d’exactitude à l’impression des paroles, qu’on trouvera purgées d’un nombre infini de fautes qui s’étoient glissées dans les copies qui ont couru. Entre les différents couplets, on a fait choix des plus connus et de deux qui renfermaient

4. Voir Sébastien Daucé, *La Petite pastorale H.479 de Marc-Antoine Charpentier : étude du contexte, des sources et proposition de reconstitution*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Charles Whitfield, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, vol.I, p. 83.

5. *Brunetes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse-continue meslées de chansons à danser*, vol. 2, Paris, C. Ballard, 1703, F-Pn Vm⁷ 558b, pp. 92-94 : “Feuillages verts naissez”.

6. *Brunetes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse-continue meslées de chansons à danser*, vol.1, Paris, C. Ballard, 1703, F-Pn Vm⁷ 558a, avertissement.

7. *Brunetes ou petits airs tendres...*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 192-199.

8. Nous appellerons désormais

- source A : la *Petite pastorale*, (II, 13, 52^v-57, des *Mélanges autographes* de Charpentier)

- source B : l’air “Au bord d’une fontaine”, *Brunetes ou petits airs tendres...*, *op.cit.*

quelque sel et quelque agrément. Pour les autres qui ne signifiaient rien, ou dont le stile et les pensées étoient fades et ennuyeuses, on a cru les devoir supprimer. D'ailleurs, lors qu'il s'est rencontré des airs d'un seul couplet assez agréables pour être répétez, on y a joint de nouveaux couplets, qui en sont une suite naturelle⁹. Si les chansons que Ballard choisit sont effectivement anciennes, il n'en opère pas moins une remise au goût du jour, tant sur le plan musical que littéraire¹⁰. On peut donc penser que ce fut le cas pour cette chanson. D'ailleurs, si l'on prend la peine d'en lire le texte, on s'aperçoit que les quatre premiers couplets se suffisent parfaitement. La structure et le sens de la chanson seraient même plus logiques sans les deux derniers couplets : 1 – Tircis meurt d'amour ; 2 – Plainte nostalgique de Tircis ; 3 – Annette promet des vœux éternels à Tircis et "cependant, l'infidèle aime un autre berger" ; 4 – Plainte de Tircis sur son bonheur passé et révolu. Les deux couplets suivants laissent la parole à Tircis décrivant à nouveau ses "tendres moments" passés auprès d'Annette, et évoquant encore une fois l'infidélité de celle qu'il aime. Le sens de ces deux couplets n'apporte donc rien de nouveau à ce qui a déjà été dit dans les précédents. Reste la question des doubles : sont-ils, comme le pense Elissa Poole, contemporains de l'édition ou bien proviennent-ils de la chanson originale ? Sans pouvoir, à ce stade, apporter de réponse, on peut néanmoins remarquer dans deux autres sources manuscrites de l'air "Au bord d'une fontaine" la présence de doubles musicalement très proches.

L'attribution d'un air, d'une chanson à un compositeur de cette époque, est assez difficile : d'une part, le plagiat est chose courante, d'autre part la transmission orale, les copies manuscrites circulant de salon en salon, entraînent une métamorphose continuelle de la version originale au fil des ans. Dans le cas de la chanson étudiée, si la date de composition se situe aux alentours de 1676, la première édition, ouvertement remaniée par l'éditeur, ne contient certainement plus de la version originale que la ligne mélodique. Le texte, lui aussi, a probablement subi des transformations.

L'attribution éventuelle d'"Au bord d'une fontaine" à Charpentier ne peut être ici démontrée qu'à partir d'un avatar de la source originale perdue. Cela dit, de nombreux éléments permettent de penser que la chanson est de la main de ce compositeur :

– Les *Mélanges*, nous l'avons vu plus haut, proposent à de nombreuses reprises des renvois à des œuvres externes. En supposant que ces *Mélanges* contiennent, comme les autres livres du compositeur, exclusivement la musique de ce dernier¹¹, tous les renvois indiquent donc des œuvres de Charpentier¹².

– Charpentier note bien que la chanson de Ly-sandre se trouve dans l'un de ses livres ("livre qui commence par la Sérénade de Polichinelle", en l'occurrence).

– Or, nous avons montré plus haut que la chanson homonyme publiée par Ballard correspondait avec une très forte probabilité à la chanson manquante de la *Petite pastorale*.

– Par ailleurs, si la musique reste assez caractéristique du style de la brunette telle que la définit Ballard, à savoir une harmonie simple et une ligne mélodique nette et facilement mémorisable, quelques particularités (ornements, ligne contournée sur "félicité passée", etc.) donnent du "sel" à cet air qui ne détonne en rien dans l'œuvre de Charpentier.

– Enfin, la date de publication de cet air correspond à la période de publication des autres airs (fin du XVII^e siècle), de *Médée* (1693), des motets (1709). Par ailleurs, les volumes de *Brunetes* de Ballard contiennent un autre air de Charpentier : on trouve en effet dans le second tome la chanson "Feuillages verts, naissez", avatar de l'air "Brillantes fleurs, naissez", également requis dans la *Petite pastorale* H.479.

Sébastien Daucé

9. *Brunetes ou petits airs...*, vol.1, *op.cit.*, avertissement.

10. Voir à ce sujet : Elissa Poole, "The brunetes and their sources : a study of the transition from modality to tonality in France", *Recherches sur la musique française*, XXV, 1987, Paris, Picard, 1988, pp. 187-207.

11. Cette hypothèse est argumentée par Patricia Ranum, en réponse aux doutes de Jean Duron à ce sujet dans l'article suivant : P. Ranum, "Jean Duron's provocative questions",

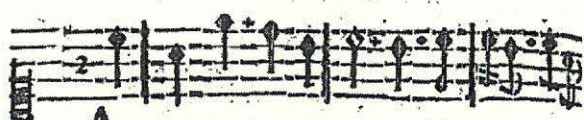
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/PRanum/Page14.html>

12. Une seule exception est à noter : Charpentier renvoie à des "airs de Proserpine et de Bellerophon", opéras de Lully. Ce renvoi ne contredit en rien l'hypothèse précédente : si la musique n'est pas de lui, elle n'est pas non plus contenue dans l'un de ses livres, ou du moins, il ne l'indique pas.

13. *Brunetes ou petits airs tendres...*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 92-94.

192

BRUNETTES

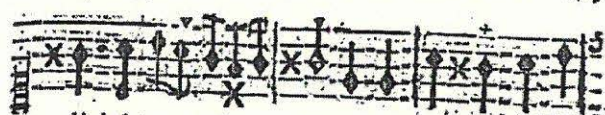


AU bord d'une Fontaine, Tirez brd.

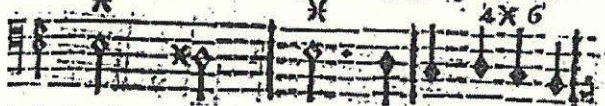


Basso-Continue.

OU PETITS AIRS TENDRES. 193



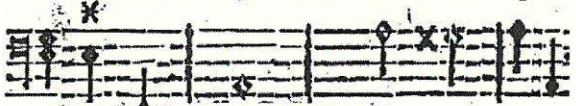
licité : pas- sée, Qui ne peut reve-



Basso-Continue.



lant d'amour; Contoit ainsi la pei-



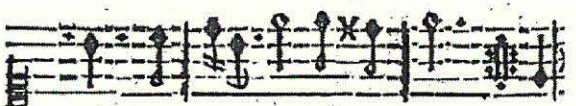
Basso-Continue.



nir; Tourment de ma pensée, Fé-



Basso-Continue.



ne, Aux E- chos d'alentour : Fé-



Basso-Continue.



licité pas- sée, Que n'ay-je en te per-



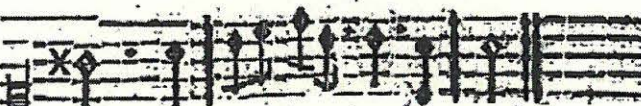
Basso-Continue.

TOME I.

R

194

BRUNETTES



dant, perdu le souve- nir :



Basso-Continue.

Brunettes ou petits airs tendres avec les doubles et la basse-continue meslées de chansons à danser, vol.1

F-Pn Vm⁷ 558a, Paris, C. Ballard, 1703, pp. 192-194

L'ÉDITION MUSICALE

Musique pour les funérailles de la Reine Marie-Thérèse [In obitum augustissimæ nec non piissimæ gallorum Reginae lamentum (H.409), De profundis (H.189), Luctus de morte augustissimæ Mariæ Reginae Gallia, (H.331)], éd. J. Duron, Paris, Heugel, "Le Pupitre", 2000, XXI-175 p.

Éditions Heugel, Alphonse Leduc
175, rue Saint-Honoré
75040 Paris cedex 01

Messes, Vol. 3 [Messe (H.1), Messe pour le Port Royal (H.5), Messe des morts à 4 voix (H.7), Messe pour le samedi de Pâques à 4 voix (H.8)], éd. C. Cessac, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, "Monumentales", 2001, LXIII-126 p.

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

DISQUES

In nativitatem Domini Canticum H.416, Messe de Minuit H.9, Noël sur les instruments H.531, n° 2, H.534 n° 3, 4, 6. Les Arts Florissants, William Christie. Erato 8573-85820-2, enregistré en 2000.

Presque vingt après, William Christie reprend l'une des plus émouvantes partitions de Charpentier, l'oratorio *In nativitatem Domini Canticum*. La comparaison s'impose donc. La première formation des Arts Florissants avait l'avantage de correspondre aux effectifs et à l'esprit de jeune ensemble de chanteurs qu'avait probablement eu à son service le compositeur. La première version avait aussi toutes les qualités d'une découverte. Tout en proposant un ensemble instrumental et vocal plus important, la seconde version retrouve l'émotion inhérente à l'œuvre, mais n'apporte rien de plus à ce qui était déjà parfait. Quant à la *Messe de minuit*, dirigée pour la première fois par William Christie, elle offre de très beaux moments, mais on reste malgré tout étonnés que le chef qui sait faire preuve d'un dynamisme et d'une jubilation sans égal, dirige l'ensemble de l'œuvre avec une solennité un peu trop appuyée. Malgré toutes les qualités d'interprétation de cette messe, avec quelques réserves toutefois pour les solistes, il manque peut-être l'essentiel : la joie.

Te Deum H.146, Marches pour les trompettes H.547, Dixit Dominus H.202, In honorem Sancti Ludovici regis Gallie Canticum H.365, Domine salvum H.291. Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Glossa GCD 921603, enregistré en 2000.

Belle surprise que ce nouvel enregistrement du Concert Spirituel mêlant pièces connues et inédites. La version que donne Hervé Niquet du *Te Deum*, introduite par deux *Marches de trompettes* radieuses, ménage recueillement et faste, énergie et légèreté avec un orchestre, un chœur et des solistes parfaitement homogènes. On découvre aussi les très beaux inédits *Dixit Dominus* et *Domine salvum*.

SALVE REGINA H.18

Source :

Salve Regina

dans

Mélanges autographes, cahier 5, tome I
partition, 2 f.

F-Pn Mus Rés Vm¹ 259 (1), f. 49-50^v.

Premier des cinq motets que composa Charpentier sur ce même texte, le *Salve Regina* H.18 se trouve dans le premier volume des *Mélanges* autographes. Le motet est suivi d'une autre antienne mariale, l'*Ave Regina calorum* H.19, et de l'élévation *O sacrum convivium* H.235 ; tous trois ont précisément le même effectif de trois dessus (notés dans les mêmes clés : sol 2, ut 1, ut 2). Ce groupe cohérent occupe les quatre derniers feuillets du cahier 5 (f. 49-53 [i.e. 52^v]), dont la première partie contient la *Prose des morts* H.12 (f. 35-48^v).

L'*Ave Regina calorum* H.19 porte à certains endroits les initiales M^{lle} B et M^{lle} T, afin de distinguer les deux parties supérieures, écrites à quelques reprises sur la même portée. Ces lettres désignent les noms de Brion et Talon, chanteuses au service de Mademoiselle de Guise. La manière continue dont les trois pièces sont copiées incite à croire qu'elles furent toutes destinées initialement pour les Guise. Elles sont par ailleurs suivies, dans le cahier 6, du *Miserere* H.157 et de la troisième leçon du vendredi saint, *Incipit oratio Jeremiae prophetae* H.95, destinés également aux chanteuses de l'hôtel de Guise.

Le *Dies Irae* qui occupe le début de cahier 5 aurait été exécuté le 30 juillet 1672, à la mémoire du duc de Guise, et les pièces du début du cahier 6 correspondent à la semaine sainte de l'année suivante, plus précisément le 31 mars, jour du vendredi saint. Les deux antiennes (dont notre *Salve Regina*) et l'élévation peuvent être par conséquent datées de la fin de l'année 1672 ou du début de 1673. Le fait toutefois qu'elles occupent la fin du cahier 5 n'exclut pas une éventuelle copie postérieure à Pâques 1673 : la graphie des pièces est bien distincte de ce qui précède et de ce qui suit, ce qui implique des moments de copie bien distincts et pas forcément une continuité chronologique, le compositeur ayant pu postérieurement occuper la fin du cahier laissée vide.

Ce *Salve Regina* est transposable. Au départ de chacune des parties, Charpentier a ajouté les mentions, respectivement, "Haute Contre si l'on veut", "Taille" et "Basse si l'on veut, pourveu qu'on fasse

aller l'orgue plus bas". Les exemples de pièces qui portent des mentions de transposition, souvent à l'octave mais aussi à d'autres intervalles, sont assez fréquents dans le corpus des *Mélanges* de Charpentier. Pour ce qui concerne les pièces à petit effectif – les petits motets notamment –, cela témoigne du fait qu'on souhaitait les utiliser lors de nombreuses occasions, ce qui impliquerait leur adaptation à l'effectif disponible. Cette volonté de polyvalence se rencontre par ailleurs dans des motets imprimés, dont l'objet est de concerner un public le plus large possible¹. Quant aux petits motets de Charpentier, ils semblent constituer un réservoir de pièces – antiennes, élévations ou *Domine salvum fac regem* – susceptibles d'être chantées à plusieurs occasions et par diverses voix, dans la mesure du possible.

Dans les cas où une nouvelle partie vocale, transposée à l'octave "en bas", occupe une fonction de basse, une nouvelle préoccupation entre en ligne de compte : si besoin y a, afin d'éviter des éventuels croisements avec la partie de basse continue, Charpentier est contraint de transposer également cette dernière à l'octave "en bas", ne serait-ce que pour seulement quelques notes, voire une seule ; la mention "naturel" vient alors mettre terme au fragment transposé.

Pour revenir à la transposition des parties du *Salve Regina* H.18, probablement à l'octave (lorsque cela n'est pas le cas, le compositeur précise l'intervalle concerné), on peut constater que Charpentier ne prend pas la peine d'indiquer un à un les endroits où la basse continue doit être transposée d'une octave vers le grave, au moyen de mentions par ailleurs fréquentes, à savoir "en bas" et "nat" (pour *naturel*). Il indique seulement les nouvelles tessitures avec, à la voix de basse : "pourveu qu'on fasse aller l'orgue plus bas". Cela implique non pas la transposition systématique de la basse continue pendant toute la pièce, mais seulement lorsque cela est nécessaire, à savoir aux endroits où elle croiserait la partie de basse vocale. Par exemple, dans le début du motet (mesures 1 à 21), seules les mesures 17 (dernier temps) à 21 nécessiteront la transposition de la basse continue à l'octave inférieure.

Théodora Psychoyou

1. C'est le cas par exemple du recueil des *Leçons de ténèbres à une et deux voix* [ca 1714] de François Couperin.

Salve Regina H.18

Marc-Antoine Charpentier

[Dessus 1]
Haute-contre
si l'on veut

[Dessus 2]

[Bas-dessus]

[Basse continue]

Sal - ve, sal-ve Re-gi-na ma - ter, ma - ter mi-se-ri-cor-di-

6 7 6 5

4

-æ, sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do et spes nos - tra, et spes nos - tra, sal -

#5

7

-ve, sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do, sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do et spes nos - tra, et spes

#

10

HC

Taille

Basse si l'on veut pourveu qu'on fasse aller l'orgue plus bas

nos-tra, sal - - - ve. Ad te cla -

Ad te cla - ma - - -

5 4 3 #

14

- ma - - - - - mus e - xu -
 - - - - - mus, cla - ma - - - - - mus e - xu -
 Ad te cla - - ma - mus e - xu -

18

- les fi - - li - i E - - - - - væ.
 - les fi - - li - i E - - - - - væ.
 - les fi - - - - - li - i E - - - - - væ.

5 6 7 6 7 6

22

Ad te, ad te sus - pi - ra - mus,
 Ad te, ad te, ad te sus - pi -
 Ad te sus - pi - ra - mus ge - men - - - - tes et flen - tes, ad

25

ad te sus - pi - ra - mus, ad te sus - pi - ra - mus ge - men - - - -
 - ra - mus ge - men - - - - - tes et flen - - - - tes, ad te, ad te
 te, ad te sus - pi - ra - mus, ad te, ad te,

5 6

28

- tes et flen - tes, ad te sus - pi - ra - mus, ad te, ad te
 sus - pi - ra - mus, ad te sus - pi - ra - mus ge - men - - -
 ad te sus - pi - ra - mus ge - men - - - - tes, ad te, ad te,

31

sus - pi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes, ge - men - tes et flen - tes in hac
 - tes et flen - tes, ge - men - tes et flen - tes, ge - men - tes et flen - tes in hac la -
 ad te sus - - pi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes _____

5 6

35

la - - cry - ma - rum, la - cry - ma - rum val - - - le. _____
 - - cry - ma - rum, la - cry - ma - rum val - - - le, la - cry - ma - rum val - le.
 in hac la - cry - ma - rum val - - - le, la - cry - ma - rum val - - - le.

6 5 # 4 3 5 4 #3

(1) Ms. : manque la liaison.

Petite pause icy

39

E - ja er - go ad - vo - ca - ta nos - - tra, ad - vo - ca - ta nos - -

E - ja er - go ad - vo - ca - ta nos - - tra, e - ja

E - ja er - go ad - vo - ca - ta nos - -

42

- tra, e - ja er - go ad - vo - ca - ta nos - - tra,

er - go ad - vo - ca - ta nos - - tra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des

- tra, ad - vo - ca - ta nos - - tra, ad - vo - ca - ta nos - - tra,

45

oc - culos, mi - se - ri - cor - des oc - culos ad nos, ad nos con - ver - te, ad

48

ad nos, ad nos con - ver - - te.

nos, ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - - te.

et Je - sum, et Je - sum be - ne -

51

- dic-tum fructum ven-tris tu - - i no-bis post hoc e - xi - li - um os - ten - de, osten - - - -

b 6 5
4 4 3

54

O cle - mens, o pi - - a, o dul - cis

O cle - mens, o pi - a, o pi - - a,

- de. O dul - cis

59

vir - - go Ma - - ri - - - - a,

o dul - cis vir - - - go, o dul - cis

vir - go — Ma - - ri - - - - a, o dul - cis

b

63

o cle - mens, o pi - a, o pi - - a,

vir - - go Ma - - ri - - - - a,

vir - go — Ma - - ri - - - - a, o cle - mens, o pi - - a,

b

68

o dul - cis vir - go Ma - ri - - - - a, o

o dul - cis vir - go Ma - ri - - - - a,

o cle - mens, o

6 5 6

72

cle - mens, o pi - - a, o dul - cis vir - go, o dul - cis

o pi - - a, o dul - cis vir - go,

pi - a, o pi - - a, o dul - cis

77

vir - go Ma - ri - - - - a, Ma - ri - - - -

o dul - cis vir - go Ma - ri - - - -

vir - go Ma - ri - - - - a!

5 4 3

81

- a! O Ma - ri - a dul - - cis,

- a! O vir - go pi - - a, o Ma - ri - a

O Ma - ri - a cle - - mens, o vir - go pi - - a,

86

o vir - go pi - - a, o dul - cis vir - - go Ma - ri - - - -
 cle - - mens, o dul - cis vir - go, o Ma - ri - - - -
 o dul - - cis, o dul - cis vir - - go Ma - ri - - - -

7 6 5
5 4 3

91

- a, o dul - cis vir - - go,
 - a, o dul - cis vir - go Ma - - ri - - - - - a,
 - a, o dul - cis vir - go Ma - - ri - - - - - a,

5 6

96

o dul - cis vir - go Ma - - ri - - - a,
 o dul - cis vir - - go Ma - - ri - a, o vir - go Ma - -
 o dul - cis vir - go Ma - -

5 6

100

o dul - cis, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - - a!
 - ri - - - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - - a!
 - ri - - - a, o vir - go Ma - ri - - - - a!

Transcription : Théodora Psychoyou

Cotisations pour 2002 :

- 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.