

*Patrimoine  
Musical  
Français*

# *M. - A. Charpentier*

---

## HISTOIRES SACRÉES, VOL. 4

---

*Judith sive Bethulia liberata* [H. 391]

*Historia Esther* [H. 396]

*Filius prodigus* [H. 399]

*Extremum Dei judicium* [H. 401]

---

monumentales  
I. 1. 4



*Patrimoine  
Musical  
Français*

*M. - A. Charpentier*

---

HISTOIRES SACRÉES, VOL. 4

---

*Judith sive Bethulia liberata* [H. 391]

*Historia Esther* [H. 396]

*Filius prodigus* [H. 399]

*Extremum Dei judicium* [H. 401]

---

Édition de Jean Duron

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
sont soutenues par  
le Ministère de la Culture et de la communication  
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),  
le Sénat,  
le Conseil Régional d'Ile-de-France  
et le Conseil Général des Yvelines

Centre de Musique Baroque de Versailles  
Hôtel des Menus-Plaisirs  
22, avenue de Paris  
F - 78000 Versailles

© 2005 - Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
CMBV 019

N° ISMN : M-707034-19-4  
Dépôt légal : décembre 2005  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés

## TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

Introduction .....	V
<i>Datation des œuvres</i> .....	VI
<i>Description des sources</i> .....	VIII
<i>Observations sur les copies autographes</i> .....	XI
<i>Le Filius prodigus : comparaison des sources</i> .....	XVII
<i>Personnages, chœurs, effectifs vocaux, dispositions</i> .....	XXI
<i>La question des instruments</i> .....	XXV
<i>Les textes</i> .....	XXXI
<i>Principes d'édition</i> .....	XXXV
 Introduction (English translation) .....	 XXXIX
<i>Dating of the works</i> .....	XL
<i>Description of the sources</i> .....	XLII
<i>Observations on the autograph copies</i> .....	XLV
<i>Filius prodigus: comparison of the sources</i> .....	LI
<i>Characters, choruses, vocal forces, distribution</i> .....	LIV
<i>The question of musical instruments</i> .....	LVIII
<i>The texts of the histoires sacrées</i> .....	LXIV
<i>Editorial principles</i> .....	LXVIII
 Arguments, textes & traductions / Synopses, texts and translations .....	 LXXI
Fac-similés / Facsimiles .....	CIII
 <i>Judith sive Bethulia liberata</i> [H.391] .....	 1
<i>Historia Esther</i> [H.396] .....	57
<i>Filius prodigus</i> [H.399] .....	101
<i>Extremum Dei judicium</i> [H.401] .....	135
 Notes critiques / Critical notes .....	 181

## Introduction

Ce quatrième volume que les Éditions du CMBV consacrent aux histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier <sup>1</sup> rassemble quatre œuvres écrites pour 4 parties vocales, 2 dessus instrumentaux et basse continue : *Judith, sive Bethulia liberata* [H.391], *Historia Esther* [H.396], *Filius prodigus* [H.399] et *Extremum Dei judicium* [H.401]. Malgré un effectif commun, ces œuvres, composées dans un laps de temps assez restreint (1675-1680), paraissent pourtant dissemblables dans leur conception : les deux premières appartiennent indubitablement au genre de l'*histoire*, les personnages étant mis en situation dramatique ; les sujets narratifs se prêtent parfaitement au dialogue et aux images fortes : dans *Judith*, préparatif des combats, admonestation des Juifs, évocation de la nuit ; les chœurs sont dans l'action : les Juifs s'opposent aux Assyriens ; ceux-ci se préparent fébrilement au combat, ceux-là prient, implorent puis se réjouissent de l'heureux dénouement. Du reste, c'est bien ainsi comme une 'histoire' que le mémoire de Jacques Édouard, le neveu de Charpentier, décrivait *Judith* : "Historia ex Israel" <sup>2</sup>.

De la même manière, dans *Esther*, les dialogues ont une importance majeure, que ce soit ceux d'Aman et Assuerus ou d'Esther et Assuerus ; les personnages ont tous une véritable épaisseur. Ici, c'est Charpentier lui-même qui précise le terme "historia" dans le titre de l'œuvre. Ces deux oratorios, qui figurent parmi les premiers qui nous restent de Charpentier, annoncent les deux grandes histoires sacrées pour les Jésuites (1681-1682), *Mors Saülis et Jonathæ* pour lequel le mémoire précise "grand motet ou dialogue, pièce pour les Jésuites en tragédie", et *Josue*, "historia pour les Jésuites". Ils sont tous deux de belle taille, 1013 mesures pour *Judith* <sup>3</sup> et 643 pour *Esther*.

En revanche, les deux autres pièces, plus statiques et plus courtes – 516 mesures pour le *Filius prodigus* <sup>4</sup> et 512 pour *Extremum Dei judicium* <sup>5</sup> –, me semblent plus appartenir au monde de la narration qu'à celui d'une mise en situation dramatique. Certes, des personnages y sont impliqués, participent à l'évocation, mais le contenu du tableau ne permet pas – tout du moins avec le même effet – leur mise en action. De fait, les récitatifs y sont moins fréquents que les récits (airs). Dans le *Filius prodigus*, que le mémoire qualifie de "dialogue ou histoire", les trois personnages chantent tour à tour des récits sans réellement dialoguer et, si leur voix se superposent, c'est pour marquer leur parfaite connivence <sup>6</sup> comme dans un duo d'opéra. Dans *Extremum Dei judicium*, "motet avec grande symphonie

1. Cf. *Mors Saülis et Jonathæ* [H.403], éd. J. Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1992 ; *Josue* [H.404], id., 1992 ; *Sacrificium Abrahæ* [H.402], éd. C. Cessac, id., 1995.

2. Cf. Wiley H. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier : Mémoire and Index", *Recherches sur la Musique française classique*, XXIII (1985), p. 5-44.

3. Et non point 1012 comme le note Charpentier au f. 19 ; la mesure 494 manque à la fin du f. 11 ; c'est, de loin, son oratorio le plus long.

4. Sans le prélude instrumental et avec la répétition du chœur 'Sumite tympana'.

5. Charpentier note au f. 109 : "La basse continue a 502 mesures/ et le mottet en contant la symphonie des trompettes a 518 mesures". L'œuvre comporte en fait 10 mesures de plus et les chiffres indiqués par le compositeur sont par conséquent faux, à moins que ces chiffres ne représentent un état précédent (cf. plus bas).

6. Voir par exemple les duos 'Accede fili mi/ Accedo pater mi' (mes. 218-259) ou 'Epulari ergo' (mes. 406-433).

et dialogue”<sup>7</sup>, la parole de Dieu, entouré d’anges, est mise en situation au milieu des damnés et des élus. Ce type d’*histoire sacrée* se rapproche plus, me semble-t-il, du dialogue que de l’histoire dramatique : ce genre du ‘dialogue’ avait été mis à l’honneur en France par le poète Pierre Perrin dans la période précédente et il fut porté très haut par Pierre Portes à l’époque de Charpentier<sup>8</sup>. Il est assez proche de ce que fit Henry Du Mont dans son *Dialogus de anima*.

#### DATATION DES ŒUVRES

Cette différence de style est en quelque sorte corroborée par les dates que propose Catherine Cessac<sup>9</sup> pour la copie des manuscrits autographes et peut-être pour la composition des œuvres. Les deux premières dateraient ainsi respectivement de septembre 1675 pour *Judith* et de 1677 pour *Esther* ; les deux dernières de 1680<sup>10</sup>. Ce laps de temps pourrait expliquer la différence de style entre ces deux groupes d’œuvres : on peut imaginer notamment des commanditaires différents, mais il est bien difficile d’aller plus loin dans ce domaine, car cette époque de la vie de Charpentier demeure extrêmement complexe, partagée entre plusieurs fonctions : il travaille alors à la fois pour la Comédie-Française et pour l’Hôtel de Guise ; on le trouve à la cour chez le dauphin entre 1679 et 1683, également chez les Jésuites dès le début des années 1680<sup>11</sup>.

Ceci dit, ces propositions de datation sont à prendre avec d’infinies précautions. Comme on le sait, la chronologie des œuvres de Charpentier s’appuie sur une lecture raisonnée des *Meslanges* autographes de la Bibliothèque nationale de France. W. Hitchcock<sup>12</sup> a proposé en effet l’établissement d’un système de datation à partir d’un postulat simple : la copie des œuvres dans ces fameux manuscrits s’est faite en deux séries parallèles au fur et à mesure que Charpentier composait.

Ce pré-supposé est désormais un acquis, y compris pour l’auteur de ces lignes. Je ne voudrais y ajouter que quelques nuances. L’une porte sur le statut

7. Cette description est partiellement erronée : l’œuvre qui ne requiert que deux violons et basse continue est loin d’être “avec grande symphonie”. Cette erreur montre avec quelles précautions doivent être analysées aujourd’hui les assertions contenues dans ce document.

8. Pour plus d’information, on se reportera à mon article : “Les ‘Paroles de musique’ : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV”, *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. par J. Duron, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Éditions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997, p. 125-184.

9. *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2<sup>e</sup>/2004. Cette datation proposée par C. Cessac s’appuie et précise les datations antérieures établies par W. Hitchcock ou P. Ranum.

10. Patricia M. Ranum, en appuyant sa démonstration sur les filigranes des papiers utilisés par Charpentier, affine les dates : juillet 1675-1676 pour *Judith*, septembre 1677 pour *Esther*, avril 1680 pour *Filius prodigus* et septembre-octobre 1680 pour *Extremum Dei judicium* ; cf. *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l’étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, chez l’auteur, 1994, 59 p.

11. P. Ranum, considérant que ces premiers oratorios furent copiés dans les cahiers “français” pour le mécénat des Guise, avance, pour *Judith* et *Esther*, l’hypothèse d’une commande de l’Hôtel de Guise pour les Théatins ; cf. P. Ranum, “Un ‘foyer d’italianisme’ chez les Guises : Quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier”, *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 12 (janvier 1995), p. 2-15. Si aucun document ne vient au secours de l’intuition de P. Ranum pour le couvent des Théatins, je suis pour ma part assez sensible à l’argument d’une commande de l’Hôtel de Guise : l’existence de “rôles” féminins dans *Judith* (*Judith*, *Ancilla*) et dans *Esther* (*Esther*) rend peu vraisemblable l’hypothèse d’une exécution chez les Jésuites. Il reste toutefois que la question des chœurs, composés à 4 parties dans ces deux histoires sacrées et à 6 dans les motets pour l’Hôtel de Guise, vient contrecarrer cette proposition.

12. Cf. *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, 419 p. et “Marc-Antoine Charpentier : Mémoire and Index” (1985), *op. cit.*

même des *Meslanges*. À mon avis <sup>13</sup>, ces manuscrits ne sont ni le brouillon, ni même l'aboutissement du processus de création, mais une mise au propre raisonnée de ses œuvres, réalisée à la fois dans un souci de conservation et de classement – le compositeur eut de multiples fonctions au cours de sa carrière, parfois simultanément –. Je vois ces *Meslanges* comme une sorte de réserve permettant au compositeur de se retrouver facilement, en cas d'urgence, dans cette collection considérable. L'œuvre inscrite dans ces grands cahiers pouvait à l'occasion servir de modèle pour établir la partition et le matériel d'une nouvelle version : c'est le cas du *Miserere des Jésuites* [H.193] et, bien sûr, du *Filius prodigus*. Dans ces deux cas, comme dans bien d'autres, l'arrangement n'a pas été conservé et n'a pas même été reporté dans les *Meslanges* <sup>14</sup>.

En amont de cette belle copie et comme chez la plupart des compositeurs, il y eut vraisemblablement, chez Charpentier, plusieurs niveaux de brouillons établis pour chaque œuvre, des textes annotés – notamment pour les poèmes néo-latins –, puis la partition et les parties séparées pour l'exécution : tout ceci, qui devait représenter une masse considérable de papier, a disparu ou presque <sup>15</sup>. Il y eut probablement aussi, souvent, une version destinée au commanditaire. La copie des *Meslanges* est donc, à mon avis, par essence postérieure à ces documents, de près ou de loin : on peut avancer qu'à la fin de sa vie, et notamment à la Sainte Chapelle, la copie au propre se faisait dans l'immédiat <sup>16</sup>. En revanche, rien ne prouve que l'insertion dans les *Meslanges* corresponde à la période du premier état de la composition. Charpentier ayant l'habitude de réutiliser ses œuvres anciennes, généralement en les remaniant, il n'est pas impossible, par exemple, que l'insertion ait été faite au moment d'une reprise.

Cette remarque permettrait d'expliquer certaines curiosités de datation. Ainsi, la chronologie établie par C. Cessac permet-elle de dater *Filius prodigus* de 1680 : comme on le verra plus loin, il s'agit d'une version primitive sur laquelle Charpentier a ajouté à une date inconnue des annotations instrumentales à quatre parties. Celles-ci correspondent à un *Prélude* ajouté qui figure quant à lui dans un autre cahier (cf. source A', décrite plus bas). Or ce document, nécessairement postérieur, peut être daté par ce système de 1679 <sup>17</sup>... De là, il faut admettre soit l'éventualité de possibles anomalies dans le système de datation, soit la possibilité que Charpentier ait copié tardivement son histoire sacrée dans les *Meslanges*.

13. Et je construis mon opinion sur ma connaissance des autres séries de manuscrits autographes que j'ai pu étudier : outre Charpentier, je pense bien sûr aux papiers de Brossard, à ceux de Grénon, de Rameau et de Campra, mais aussi à ceux de la collection de Berardi conservés dans l'Archivio de Santa Maria in Trastevere à Rome.

14. Plusieurs œuvres de Charpentier ne figurent pas dans les *Meslanges* et notamment *Médée* : pour imprimer cette tragédie en musique, l'éditeur Ballard a pourtant eu besoin d'un manuscrit de Charpentier ; de même, l'Académie royale de musique à la fois pour les répétitions et pour l'établissement des parties ; pour ce faire, Charpentier a dû établir plusieurs manuscrits (au moins deux) et peut-être les parties séparées.

15. L'existence d'un autre jeu de partitions est attestée au moins une fois dans les *Meslanges* : Charpentier lui donne un nom "répertoire". Il figure par deux fois dans le motet *Exaudi te Dominus* [H.180] : "ce recit est accompagné si l'on veut de 2 vi.ons/ repertoire" (verset 1) et "ce recit est accomp. si l'on veut de 2 fl./ repertoire". Cette observation n'a pas été reprise par les biographes de Charpentier. Elle est pourtant importante pour pouvoir comprendre la logique des *Meslanges* et celle des ajouts instrumentaux. Le terme choisi par Charpentier "répertoire" pourrait faire référence aux partitions d'usage, celles qui servaient aux exécutions.

16. C'est ce que l'on peut conclure de la partition et des parties séparées de la *Missa 'Assumpta est Maria'*. Mais là aussi, l'affaire n'est pas si simple, puisque les parties séparées laissent entrevoir l'existence d'une petite version probablement postérieure à celle que l'on connaît et qui est absente des *Meslanges* ; cf. notre édition de cette œuvre (Versailles, Éditions du CMBV, 1994). De manière générale, les œuvres dans leur forme retouchée, ne figurent qu'exceptionnellement dans ce *corpus*.

17. W. Hitchcock, quant à lui, propose la date de 1681-1682 ; cf. *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 296.

## DESCRIPTION DES SOURCES

*Judith* [H.391]

Une seule source nous transmet cette œuvre :

*Judith/ Sive Bethulia Liberata*  
dans

*Meslanges*, tome II, cahiers 9-11

partition, ms autographe, 385 x 270 mm, f. 4-19

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 [2]

Cette partition a probablement été réalisée assez hâtivement. Ainsi, Charpentier, ayant copié deux fois la mes. 383 (f. 9<sup>v</sup>) et ayant oublié l'entrée du violon, rature grossièrement la première ; de même la mes. 494 manque (fin du f. 11) et n'est pas comptabilisée dans le total général de 1012 mesures noté par le compositeur au f. 19 (l'œuvre en compte 1013). On trouvera d'autres problèmes de ce type, notamment au passage du f. 6 au f. 6<sup>v</sup> : les mesures 98-99 ne s'enchaînent pas correctement (voir le texte : partie de taille) et il manque une syllabe à la partie de basse :

Au bas de ce même f. 6<sup>v</sup>, se trouve une nouvelle anomalie entre la fin du 3<sup>e</sup> système et le début du 4<sup>e</sup> (voir l'exemple ci-dessous), correspondant aux mes. 115-116 de notre édition : l'*ut* dièse de la partie de taille se résout de manière peu probable sur un *la*. On remarquera à cette partie que le guidon après l'*ut* dièse est maladroitement dessiné. Il s'appuyait préalablement sur un *ré* logique, puis Charpentier l'a corrigé sur la gauche. Le *la* du 4<sup>e</sup> système, quant à lui, est très clairement une correction, le papier ayant été gratté. En poursuivant l'analyse de ce fragment, on observera que la dernière note du 3<sup>e</sup> système à la partie de dessus a fait l'objet d'une surcharge, le *mi* original (qui aurait dû aller sur un *fa*) ayant été amendé par un *ré*. Bien évidemment le 3<sup>e</sup> système s'enchaîne mal avec le 4<sup>e</sup> : l'*ut* dièse nécessiterait un mouvement vers un *ré*, inexistant. Cet exemple, comme le précédent, montre la hâte de Charpentier copiant. Je pense qu'au moment de la copie du 4<sup>e</sup> système, il a décidé la modification du premier accord, puis corrigé le dessus du 3<sup>e</sup> système, modifié le guidon de la taille et... oublié de raturer le dièse de l'*ut*.



Handwritten musical score for a vocal part, showing two systems of music with lyrics. The lyrics are "miserere nos in miserere nos in miserere". The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words appearing to be repeated or slightly misaligned.

Plus loin, aux mes. 392-393, Charpentier oublie le mot "in" dans la phrase "Da mihi in animo constantiam et virtutem (in) brachio" laissant une note de la partie vocale sans texte :

Handwritten musical score for a vocal part, showing a single system of music with lyrics. The lyrics are "Da mihi in animo constantiam et virtutem (in) brachio ut e". The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. There is a noticeable gap between the music and the text at the end of the phrase.

Les erreurs de ce type sont d'ordinaire assez rares dans les *Meslanges* de Charpentier ; elles méritent d'être soulignées ici.

#### *Esther* [H.396]

Comme pour l'histoire sacrée précédente, une seule source nous transmet cette œuvre :

*historia Esther*  
dans  
*Meslanges*, tome III, cahiers 17-18  
partition, ms autographe, 395 x 270 mm, f. 12<sup>v</sup>-30<sup>v</sup> (paginé 31)  
F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 [3]

La copie de la partition d'*Esther* pose également quelques problèmes, notamment au niveau du texte et donc de la prosodie. À la mesure 177, Charpentier emploie le mot 'arcanis' dans la phrase "decem millia talentorum appendam arcanis gazæ tuæ" [je payeray aux trésoriers de vôtre épargne dix mille talens] ; provenant de 'arcanum' [secret], le terme de Charpentier n'a aucun sens dans la phrase, tirée pourtant textuellement du Livre d'Esther. L'erreur n'est pas seulement une erreur de copie puisqu'il manque également une note dans la musique :

Handwritten musical score for a vocal part, showing a single system of music with lyrics. The lyrics are "pendam arcanis gazæ tuæ". The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. There is a noticeable gap between the music and the text at the end of the phrase.

Un problème similaire de prosodie se trouve f. 21<sup>v</sup> aux mes. 302-303, où l'on ne dispose dans le manuscrit (partie de taille) que de trois notes pour les quatre syllabes "[o]-rasset Esther" ; les autres parties sont correctes. Plus loin, aux mes. 449-451, l'oubli de syllabe 've' dans 'adoraverit' est corrigé en surcharge. On s'étonnera enfin de certaines fautes dans la copie du latin, inhabituelles chez un latiniste aussi éclairé que Charpentier : 'cora' à la mes. 23 au lieu de 'coram' (taille) ; 'jussu' à la mes. 109 au lieu de 'jussus' (taille) ; 'siluetris' aux mes. 243-244 au lieu de 'silueris'... Enfin, on remarquera l'orthographe insolite 'eunchis' que fait Charpentier (cf. mes. 25-26, 472, 526-529) du mot 'eunuchis' (provenant du grec ευνουχος) qui aurait nécessité une mise en musique différente.

*Filius prodigus* [H.399, 399a, 399b, 399c]

Contrairement aux autres œuvres contenues dans ce recueil, le *Filius prodigus* est parvenu jusqu'à nous au travers de plusieurs sources :

**A.**

*filius prodigus/ Lucæ capite 15* [H.399]

dans

*Meslanges*, tome IV, cahier 29

partition, ms autographe, 390 x 270 mm, f. 70-80<sup>v</sup>

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 [4]

f. 70 : "son prelude est dans/ le cahyer XXIII".

plusieurs ajouts insérés probablement lors de la copie de la source A' : f. 70, "[chorus] cum instrum." (mes. 19) ; f. 70<sup>v</sup>, "sans instr." (mes. 58) ; f. 70<sup>v</sup>-71, "instr." (mes. 66, dessus ; 67, taille ; 69, basse ; 71, haute-contre).

modifications successives du texte, f. 73<sup>v</sup>-75 (mes. 276-304) : voir plus bas.

peu d'erreurs de copies : cf. mes. 260 : 'solam' au lieu de 'stolam' ; mes. 343 : 'comeo' au lieu de 'cum eo'.

trace de solmisation, f. 80, mes. 507 (taille) : sib ; Charpentier précise au-dessus "sa".

**A'.**

*Prelude/ pour l'enfant/ prodigue* [H.399a]

dans

*Meslanges*, tome XVII, cahier XXIII

partition, ms autographe, 390 x 255 mm, f. 40-40<sup>v</sup> (paginés 21-22)

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 [17]

contient uniquement les 24 mesures d'un prélude ajouté pour un orchestre à 4 "à la française".

**B.**

*L'Enfant prodigue par Marc anthoine Charpentier/ a 4. voc. CATB. cum 2. Violinis/ et organo.* [H.399b]

dans

*III°/ Partitions/ d'auteurs/ separez./ Tome. IV°./ N° I° 3°*<sup>18</sup>

partition, ms (1691-1698), 129 x 210 mm, f. 27-56

F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1480

18. CINQUIEME PARTIE/ Manuscripts/ In 8° [Musique d'église, Motets]/ Partitions des ouvrages de plusieurs auteurs separez et differents qui ne sont point dans des collections/ Tome IV°. Brossard note dans son *Catalogue* (p. 335) : "Ce quatrieme tome contient les ouvrages de deux auteurs separez, mais enfermez dans le meme carton." Il s'agit de Marc-Antoine Charpentier (*Hei mihi* H.423, *Sacrifice d'Abraham* H. 402b et *Filius prodigus* H.399b) et de Bonifacio Graziani. Ces ouvrages sont aujourd'hui désolidarisés.

provenance : collection Brossard/ 870  
 copiste anonyme ; seul le titre est de la main de Brossard.  
 datation d'après les papiers de Sébastien de Brossard : il s'agit ici du papier S<sup>2</sup> assez fréquemment utilisé par Brossard pour des œuvres de la fin du séjour strasbourgeois (1691-1698)<sup>19</sup>.  
 relié avec le *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* [H.423, F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1478] et le *Sacrifice d'Abraham* [H.402b, F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1479] ; les trois ouvrages sont de la même main.

### C.

[anonyme]

*L'enfant prodigue* [H.399c]

dans

[Recueil d'oratorios et d'un motet à trois voix et basses]<sup>20</sup>

partition, ms (1690-1720), 320 x 240 mm, f. 23-49<sup>v</sup>

F-V/ Ms mus 58

reliure en veau ; copiste Z qui a réalisé aussi F-V/ Ms mus 4 (*Messes d'orgue* de Couperin, 1689-1690), F-V/ Ms mus 27 (motets de Carisio et Legrenzi), F-V/ Ms mus 59 (*Élévations et motets* de Couperin), F-V/ Ms mus 93 (*Thésée* de Lully, partition réduite), F-V/ Ms mus 323 (ballets de Lully : *Pourceaugnac*, *Bourgeois gentilhomme*, *Les Jeux pythiens*), F-Pn/ Rés F 1674<sup>2</sup> (*Carissimi/ Mottets a 2 et 3 voix/ Tome second*, volume provenant de la collection Toulouse-Philidor).

### *Extremum Dei iudicium* [H.401]

Comme pour *Judith* et *Esther*, une seule source nous transmet cette œuvre :

*extremum dei/ iudicium* [H.401]

dans

*Meslanges*, tome IV, cahier 30-31

partition, ms autographe, 390 x 270 mm, f. 96-109

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 [4]

f. 100<sup>v</sup> : indications à l'attention du copiste du matériel "chorus oublié dans/ la seconde haute/ contre" ; *ibid.* f. 107, 107<sup>v</sup>.

f. 109 : "La basse continue a 502 mesures/ et le mottet en contant la simphonie/ des trompettes a 518 mesures".

## OBSERVATIONS SUR LES COPIES AUTOGRAPHES







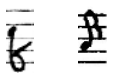
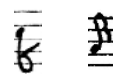
### *Judith* [H.391]

Comme pour un grand nombre d'œuvres contenues dans les *Meslanges*, la copie de *Judith* se révèle être composite et avoir donc été réalisée à différentes époques de la vie de Charpentier. Le cœur de l'œuvre (mes. 76-943) correspond au cahier 10 (f. 6-17<sup>v</sup>) qui comprend 12 feuillets et qui a été réalisé

19. Ce type de papier a servi pour la composition d'œuvres datées, comme la *Cantate morale sopra la vanità de le richesse humane* [SdB.76] (mai 1698) ; un recueil de musique instrumentale intitulé *Collection de partitions de sonates* (F-Pn/ Vm<sup>7</sup> 1477) daté de 1695 ; l'arrangement du motet *Deus invictæ virtutis* de Fargeonnel (1691) [SdB.253] ; la copie du *Lætatus sum* de Bassani [F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1254] qui porte la mention "scriptum par SB. anno 1697. mense novembr." ; cf. Jean Duron, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) : catalogue thématique*, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Klincksieck, 1996, 559 p.

20. Pour la description de ce volume de 86 f., cf. Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Société française de musicologie ; Klincksieck, 1995, p. 340. Le recueil comprend : f. 1-21<sup>v</sup>, *Jephthé*. Carissimi ; f. 22-22<sup>v</sup>, blancs ; f. 23-49<sup>v</sup>, [anonyme] *L'enfant prodigue* ; f. 50-51<sup>v</sup>, blancs ; f. 52-72, [anonyme : Carissimi] *Jonas* ; f. 72<sup>v</sup>, blanc ; f. 73-86, *Vir frugi et pater familias à 3 Carissimi* ; f. 86<sup>v</sup>, blanc.

d'un seul tenant avec une écriture musicale très particulière, typique des œuvres de jeunesse. En revanche, les 2 feuillets du cahier 9 (f. 4-5<sup>v</sup>) sont notés d'une main beaucoup plus assurée <sup>21</sup> :

cahiers 10-11	cahier 9
	
	
	
	

Le début de l'œuvre semble donc avoir été ajouté au moment où Charpentier a décidé d'ordonner sa collection en cahiers suivis. L'ancien début a donc été abandonné pour une raison inconnue : 1° le papier était peut-être trop abîmé, 2° la musique a été recomposée, ou tout simplement, 3° le document était perdu. Il est impossible de déterminer si ces deux feuillets nouveaux sont une simple copie du document préexistant – la qualité de la copie va dans ce sens – ou un remaniement plus ou moins important.

La fin de l'œuvre, qui figure aux f. 18-19 du gros cahier [11] <sup>22</sup>, est copiée de manière similaire au cahier 10, de même que le *Canticum pro pace* [H.392] qui suit (f. 19<sup>v</sup>-33).

cahier 9 (4 f.)	f. 1-1 <sup>v</sup>	blanc
	f. 2	<i>Pour Ste Anne</i> [H.315], 26 juillet 1674 ou 1675
	f. 2 <sup>v</sup> [= p. 3]	blanc
	f. 4-5 <sup>v</sup>	<i>Judith</i> , sept. 1675
cahier 10 (12 f.)	f. 6-17 <sup>v</sup>	"
cahier 11 (16 f.)	f. 18-19	"
	f. 19 <sup>v</sup> -33	<i>Canticum pro pace</i> [H.392], 1675-1676
	f. 33 <sup>v</sup>	<i>Élévation pour la paix</i> [H.237], <i>id.</i>
cahier 12 (12 f.)	f. 34-35 <sup>v</sup>	"

Le réglage des papiers confirme ce qui vient d'être dit : le cahier 9 est réglé de 20 portées longues largement espacées ; les cahiers 10-11 de 20 portées également, mais plus courtes et moins espacées. Les filigranes corroborent cette différence.

21. Le cantique de Sainte Anne [H. 315] qui figure dans ce cahier (f. 4) procède d'une autre graphie, également tardive : il est très probable que cette pièce a été copiée beaucoup plus tardivement que la date proposée par C. Cessac (26 juillet 1674 ou 1675).

22. Il comporte 16 feuillets.

*Esther* [H.396]

La copie d'*Esther* semble beaucoup plus homogène que celle de *Judith*. Elle est répartie en deux cahiers semblables présentant un même type de papier, un même réglage des portées et les mêmes filigranes : les mesures 1-39 se trouvent sur la fin du cahier 17, le reste de l'œuvre sur le cahier 18. Les clés de sol, comme dans les cahiers 10-11 analysés précédemment, sont toujours orientées à gauche :



Concernant l'organisation des *Meslanges*, on notera toutefois que, si le papier du cahier suivant (19) possède les mêmes filigranes, il est réglé de toute autre manière – deux fois huit portées longues – et les clés sont dessinées de manière inversée :



Sa copie a donc été réalisée à une date différente (et probablement plus tardive) que celle d'*Esther*<sup>23</sup>.

cahier 17	(13 f.)	f. 1-7	<i>Salve regina</i> [H.24]
		f. 7 <sup>v</sup>	<i>Motet de St Louis</i> [H.320], inachevé
		f. 8-8 <sup>v</sup>	blanc non réglé
		f. 9-10 <sup>v</sup>	<i>Motet de St Laurent</i> [H.321]
		f. 10 <sup>v</sup> -12	O sacrum convivium [H.239]
		f. 12 <sup>v</sup> -14 <sup>v</sup>	<i>Esther</i>
cahier [18] <sup>24</sup>	(16 f.)	f. 15-31	”
		f. 31-31 <sup>v</sup>	<i>Domine salvum</i> [H.287]
cahier [19] <sup>25</sup>	(22 f.)	f. 32-32 <sup>v</sup>	”
		f. 33-33 <sup>v</sup>	<i>Domine salvum</i> [H.288]
		f. 33 <sup>v</sup> -35	<i>Motet de la vierge</i> [H.322]
		f. 35 <sup>v</sup> -54 <sup>v</sup>	<i>Cecilia virgo</i> [H.397]

Sous la très grande cohérence apparente du manuscrit d'*Esther*, se cachent pourtant des éléments plus hétérogènes. Des gestes aussi banals que l'écriture d'un même mot peut à quelques pages d'intervalle supporter deux orthographes distinctes : le “chorus judeorum” des f. 10<sup>v</sup> et 19 devient “chorus judæorum” au f. 24 pour reprendre sa première forme au f. 26<sup>v</sup>. À cette première observation, s'ajoute l'important changement d'écriture au f. 22 :

23. On remarquera du reste que le début du *Domine salvum* [H. 287] qui figure à la fin du cahier 18 a été copié avec la même calligraphie qu'*Esther*, et pas du tout comme le reste du motet noté au début du f. 19. La copie de ce début correspond donc à la période de copie de l'histoire sacrée et non point à celle du motet. Cette remarque nous amène à considérer que l'organisation des *Meslanges* a été décidée tardivement, Charpentier récupérant de vieux cahiers (le n° 19) et recopiant alors le début pour faire le lien. Dans ce cas, la copie des cahiers 17-18 serait postérieure – et peut-être largement postérieure – à celle du cahier 19 qui pourtant leur succède. Cette remarque remettrait donc en cause, au moins ponctuellement, le postulat établi par W. Hitchcock.

24. Le chiffre, illisible, a été raturé.

25. Le papier est rogné à l'endroit du chiffre, illisible.

f. 21<sup>v</sup>

Chorus

induta vestimentis regalibus etc coram re  
 thev induta vestimentis regalibus etc coram re  
 thev induta vestimentis regalibus etc coram re  
 thev induta vestimentis regalibus etc coram re

f. 22

trif ex chora

qui non vocatum vidisset regnum arden tibus  
 qui non vocatum vidisset regnum arden  
 qui non vocatum vidisset regnum arden  
 qui non vocatum vidisset regnum arden

Le dessin des signes musicaux est certes similaire, mais l'écriture pressée et la main lourde du début se fait au contraire soignée et élégante à partir du f. 22. Doit-on pour autant voir autre chose qu'un changement de plume ? peut-on voir dans cette mutation de l'écriture autre chose qu'une reprise différée de la copie ?

La section raturée en haut du f. 25<sup>v</sup> correspond aux mesures 460-462 de notre édition ; elle montre Charpentier dans l'action de copier :

ben et appon da kus in  
 ben et appon da kus in  
 ben et appon da kus in

Le compositeur commence par les voix (sans la basse continue) et avance mesure par mesure (les trois voix s'interrompent ensemble et les barres de mesure suivantes n'ont pas été tracées). Malgré le soin apporté à son travail, Charpentier peut faire une erreur de clé : dans la seconde mesure, les dessus ont été surchargés ; le modèle était probablement en clé d'ut<sup>1</sup> : c'est un oubli de transposition. En revanche, c'est la partie de taille qui a justifié l'abandon de cette section : à la 3<sup>e</sup> mesure, et contrairement à ce qu'il propose dans la version définitive, Charpentier poursuit ici la marche. Pourquoi ce renoncement ? Le modèle n'était-il pas assez clair ? ou bien Charpentier décida-t-il, au moment de la mise au propre, de modifier la fin de son trio ?

*Filius prodigus* [H.399]

Comme on le voit dans le tableau ci-dessous, les deux dernières histoires sacrées sont très proches l'une de l'autre au sein des *Meslanges* :

cahier 26-28	(20,12,12 f.)	f. 12-65 <sup>v</sup> [= p. 66]	<i>Leçon de ténèbres</i> [H.96-110] <i>Répons</i> [H.111-119]
cahier 29	(20 f.)	f. 67-69 <sup>v</sup> f. 70-80 f. 80 <sup>v</sup> -86 <sup>v</sup> [= p. 87]	” <i>Filius prodigus</i> <i>Canticum in honorem Mariam</i> [H.400]
cahier 30	(16 f.)	f. 88-88 <sup>v</sup> f. 89-95 <sup>v</sup> f. 96-103 <sup>v</sup> [= p. 104]	” <i>Canticum Annæ</i> [H.325] <i>Extremum Dei iudicium</i>
cahier 31	(12 f.)	f. 105-109 f. 109 <sup>v</sup> -117	” <i>Gratiarum actiones</i> [H.326] (début)

*Filius prodigus* a été copié au centre d'un cahier unique, flanqué d'un côté d'une longue série de leçons de ténèbres et de répons pour la Semaine Sainte, et de l'autre du *Canticum in honorem Mariam* puis du *Canticum Annæ*. Pour les répons, seuls les neuf du mercredi ont fait l'objet d'une mise au propre, Charpentier ayant renoncé à composer ceux du jeudi et du vendredi du fait de l'adoption à Paris du bréviaire de Harlay, qui parut en 1680. Le compositeur note ainsi au f. 69<sup>v</sup> : “je n'ay pas achevé les autres dix huit repons a cause du changement du breviaire”<sup>26</sup>.

Le cahier 29 est assez homogène, copié sur du papier réglé de 16 portées courtes et larges. Bien que cela n'affecte en rien la copie du *Filius prodigus*, on notera que le feuillet extérieur, qui contient donc tout le reste du cahier (f. 67 et f. 86), est réglé différemment de 16 portées longues ; les clés de sol contenues dans ce feuillet sont tournées vers la droite, contrairement à celles des autres

26. Sur cette question, voir *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle ; éd. par Jean Duron*, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Éditions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997. La date de 1680 est celle de la publication du bréviaire. Celui-ci ayant fait l'objet d'une préparation longue d'une dizaine d'années, il est difficile de déterminer si “le changement de breviaire” évoqué par Charpentier correspond précisément à cette année 1680 ou bien si le compositeur a décidé d'interrompre son ouvrage quand il a su qu'un nouveau bréviaire était en fabrication. La date de copie de ces répons pourrait ainsi être avancée d'une année au moins.

feuillet où elles sont orientées vers la gauche. La copie de cet unique feuillet est plus tardive <sup>27</sup>.

Concernant plus directement la copie du *Filius prodigus*, elle semble parfaitement homogène, si l'on fait abstraction des aménagements postérieurs signalés plus haut (seconde version). On constatera que certaines sections font l'objet d'une modification notable de la calligraphie due probablement à un changement de plume. C'est le cas notamment des mes. 33 et suivantes au f. 70 [cf. FAC-SIMILÉ, p. CIV-CV], au moment du passage à la mesure ternaire.

*Extremum Dei iudicium* [H.401]

La source de cette histoire sacrée est conservée dans le même recueil que l'œuvre précédente, mais aux cahiers 30-31 (cf. le tableau ci-dessus). Comme il a été dit précédemment, le f. 103 – soit les mes. 296-325, au centre de l'œuvre – qui clot le cahier 30 a été refait sur un nouveau papier à une date inconnue <sup>28</sup> : les clés de sol sont orientées de l'autre côté. Tout le reste de l'œuvre a été copié de manière homogène, presque sans rature. Il n'est pas impossible que cette section centrale ait été refaite et allongée d'une dizaine de mesures au moment de l'insertion du f. 103 : cela pourrait expliquer l'erreur comptable faite par Charpentier à la fin de l'œuvre <sup>29</sup>.

À la fin du f. 100 (après la mes. 175), se trouve une intéressante retouche : il s'agit d'une très courte section raturée comprenant deux croches et pour les seules voix de dessus, haute-contre et taille (les autres sont laissées en blanc) :



27. Ce feuillet extérieur, qui sert donc de chemise à l'ensemble, correspond très exactement pour le papier, le réglage et la copie, aux feuillets extérieurs des cahiers précédents : 28 (f. 54 et f. 65), 27 (f. 41 et f. 52) et 26 (f. 22 et f. 39). Dans ce dernier cas, le *Salve Regina des Jésuites* [H.27] a été copié très tardivement au verso du f. 39 (chiffré 40). Le même procédé se retrouve au cahier 30 (f. 88 et f. 103) au milieu de l'*Extremum Dei iudicium*. Ces cinq cahiers ont donc fait l'objet, dans le même laps de temps, d'un traitement similaire lors du classement des *Meslanges* par Charpentier : le feuillet externe a été systématiquement remplacé par un nouveau sur lequel Charpentier a recopié plus ou moins exactement la musique correspondante. Si l'on ignore la raison de cette substitution, on peut toutefois supposer que les feuillets extérieurs anciens avaient pu être détériorés au moment de la constitution des *Meslanges*.

28. Cf. note précédente.

29. Cf. note 5.



Cette section correspond très exactement aux deux premiers temps de la mes. 176 qui, eux, sont notés en noires. Il est donc probable que les mes. 176-177 actuelles aient été notées en une seule mesure dans un premier geste, les valeurs rythmiques étant divisées par deux : en copiant, Charpentier aurait ainsi décidé de ralentir cette belle cadence.

D'autre part, par trois fois, Charpentier note après le dessin d'une croix : "chorus oublié dans la seconde haute contre". Ces annotations qui figurent au f. 100<sup>v</sup> sous la mes. 183.2, au f. 107 sous la mes. 541 et au f. 107<sup>v</sup> sous la mes. 455 ne font bien évidemment pas référence à la partition, mais à la partie séparée de haute-contre B : en relisant ou en rangeant ses papiers après une exécution, Charpentier remarque l'erreur de copie et la signale sur la partition au cas où l'œuvre serait reprise.

#### LE *FILIUS PRODIGUS* : COMPARAISON DES SOURCES

##### SOURCE A

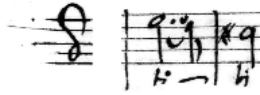
Le manuscrit autographe de la partition nous transmet une version primitive complète de l'histoire sacrée qui ne possède pas d'introduction instrumentale. Cette singularité ne doit pas nous surprendre puisque deux des trois autres œuvres de ce volume s'ouvrent de la même manière, directement sur le texte<sup>30</sup>. Il est, à mon avis, tout à fait plausible que l'œuvre ait existé un temps sans introduction. C'est ce que confirme, du reste, le comptage des mesures noté par Charpentier à la fin du *Filius prodigus* : "548 mesures", chiffre qui correspond très exactement à la version sans symphonie (soit 516 mes.), avec la répétition du chœur 'Sumite tympana' (soit 32 mesures supplémentaires).

Plusieurs particularités sont à observer dans cette source A, qui serviront à établir une comparaison avec les autres documents :

- les chiffrages de la basse continue sont relativement peu nombreux, comme souvent dans ce type de pièces chez Charpentier ; ils sont limités aux événements les plus marquants, aux gestes susceptibles de plusieurs interprétations : l'accord de la dominante sur la pédale de tonique et sa résolution (mes. 2-3) ; la tierce mineure (mes. 4) dans un mouvement qui, sans cette précision, pourrait passer pour une cadence ; la complexité due aux chromatismes et aux fausses relations (mes. 38-41) ; des formules inhabituelles (mes. 58-64, 120-121) ; etc.
- la notation des mesures ternaires permet une nette différenciation entre la mesure  $\text{C}\frac{3}{2}$  en notation blanche (cf. mes. 186 et suivantes) et la mesure  $\frac{3}{2}$  en notation noire, probablement plus rapide.
- certaines notations particulières pouvant compenser un problème rythmique apparaissent au cours de l'œuvre, comme par exemple à la mesure 446 (partie de dessus)<sup>31</sup> :

30. On remarquera que les symphonies initiales de *Josue* et du *Sacrificium Abrahæ* ont été ajoutées tardivement, et que celle du *Sacrificium* a disparu. *Extremum Dei judicium* s'ouvre sur un *Praeludium* instrumental très court (8 mesures) et non fermé : c'est le début du récit de Dieu et non point un mouvement séparé.

31. Si le silence sur le mot "tibi" signifie une interruption du son ou une respiration (ce que je ne crois pas), Charpentier aurait certainement repris l'effet partout ailleurs.



· les retouches du chœur ‘Sumite tympana’ (f. 73<sup>v</sup>-75<sup>v</sup> ; mes. 273-304) se limitent au texte ; elles ont été réalisées en trois étapes successives parfaitement identifiables sous les ratures [cf. FAC-SIMILÉ, p. CVI-CVII] :

- texte : “resonent tympana resonent tympana // concrepet buccina concrepet buccina”
- texte : “resonent tympana concrepet buccina // resonent tympana concrepet buccina”
- texte : “sumite tympana psallite buccina // sumite buccina psallite buccina”

Charpentier précise sous la portée :

- “sumite/ au lieu/ de/ resonent// psallite/ au lieu/ de/ concrepet// par tout ce chœur”

Comme on le verra plus loin, ces corrections sont toutes probablement antérieures à la composition du *Prelude pour l'enfant prodigue* (source A’).

· les indications instrumentales ajoutées sur les parties vocales (cf. plus haut) : ces annotations qui affectent les quatre registres vocaux (f. 70<sup>v</sup>-71) sont destinées à un orchestre à quatre parties ‘à la française’ (dessus, hautes-contre, tailles et basses de violon) ; elles correspondent parfaitement à l’orchestre du *Prelude*, lui-même ajouté (source A’). Comme on le verra plus bas, ces annotations ne peuvent être que postérieures aux retouches du chœur ‘Sumite tympana’.

Comme il le fait ailleurs lorsqu’il veut remanier une ancienne pièce <sup>32</sup>, Charpentier écrit sur la version caduque de courtes annotations qui lui servent à établir la partition définitive de la version nouvelle. Ici, comme ailleurs, l’œuvre remaniée n’a pas été conservée.

#### SOURCE A’

Il s’agit donc de la copie du *Prelude pour l'enfant prodigue*, seul vestige de la seconde version du *Filius prodigus*. Cette version perdue comportait bien évidemment, pour les sections chorales, un orchestre à quatre parties. Mais il est possible que l’œuvre telle que nous la connaissons dans la version primitive ait subi d’autres transformations d’importance, y compris dans le discours : les modifications connues peuvent en effet en cacher d’autres <sup>33</sup>.

En conséquence, je propose que, dans le cadre d’une exécution historique, l’on ne joue point ce *Prelude* – témoin d’une œuvre perdue – en tête du *Filius prodigus* – version primitive –. Lier ces deux pièces serait créer une nouvelle œuvre qui n’a jamais existé, qui n’a jamais été dans les projets de Charpentier et qui serait composée d’éléments parfaitement hétéroclites au niveau des instruments. Si Charpentier avait désiré mettre un prélude instrumental à sa version primitive, celui-ci aurait été sans aucun doute composé à trois parties.

#### SOURCE B (Brossard)

Cette source est très proche de la source A : c’est une copie réalisée assez rapidement (le texte est noté uniquement aux basses dans les chœurs) et le modèle n’a pas toujours été compris (cf. la mes. 114 où, à l’occasion d’un chan-

<sup>32</sup> Cf. notamment le *Miserere des Jésuites* [H.193].

<sup>33</sup> Ainsi, dans le *Miserere des Jésuites*, l’ajout de l’orchestre correspond également à une réécriture totale des chœurs probablement à cinq parties (dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse) au lieu des six existant dans la version primitive (dessus 1, dessus 2, bas-dessus, haute-contre, taille et basse). Ce type de modification se retrouve également dans la *Missa ‘Assumpta est Maria’* [H.11] ; cf. notre commentaire sur cette œuvre dans notre édition (Versailles, Éditions du CMBV, 1995).

gement de système, le chiffrage a été divisé en deux entités incohérentes) ; ce document a été réalisé au cours des années 1690, peut-être à l’occasion d’un voyage de Brossard à Paris en 1695, soit une quinzaine d’années après la copie de la source **A**. Les variantes étant peu nombreuses et peu significatives (oublis d’altérations, erreurs de notes, suppression quasi systématique des points d’orgue...), il est très probable que la partition de Brossard a été faite directement d’après cette source **A**<sup>34</sup>.

On remarquera toutefois l’absence surprenante du *Prelude* instrumental, que l’on pourra trouver anormale puisque le manuscrit autographe de Charpentier fait clairement référence à cette pièce au f. 70 : “son prelude est dans/ le cahyer XXIII”, ce qui pourrait signifier que cette phrase ne figurait pas sur le manuscrit autographe à l’époque de la copie de Brossard<sup>35</sup>. De même, le copiste de Brossard ne tient pas compte des propositions d’ajouts instrumentaux signalées par Charpentier.

En revanche, le texte du chœur ‘Sumite tympana’ (mes. 273-304) correspond exactement à la dernière proposition faite par Charpentier, ce qui signifie que la copie appartenant à Brossard a été réalisée après les corrections du compositeur. Enfin, le copiste anonyme a opéré une simplification des figures rythmiques signalées précédemment (en particulier à la mes. 446 qui devient :  $\rho \text{ — } \rho \cdot \text{ — } \rho$ ).

Comme c’est souvent le cas, cette source **B** de la collection Brossard apporte toutefois un grand nombre d’informations qui ne figurent pas dans la source **A**. Ces annotations ont été ajoutées par le copiste anonyme [cf. FAC-SIMILÉ, p. CVIII-CIX] et donnent toutes de précieuses indications quant à l’interprétation que souhaitait le maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg<sup>36</sup>. Elles sont de trois sortes :

- les chiffrages de la basse continue : ils sont beaucoup plus nombreux que ceux notés par Charpentier. Cette omniprésence des chiffrages est une habitude de Brossard qu’il revendique dans le premier livre de son *Prodromus musicalis* (Paris, Ballard, 1695). S’ils n’apportent pas d’informations réellement neuves par rapport au texte de Charpentier, ils simplifient considérablement la lecture de l’organiste et ils ont l’avantage de préciser certains accords (mes. 129, 138, 179...), notamment dans les cadences (mes. 122, 156, 209...).
- le nom de certains personnages : ils ne figurent pas dans la source **A**. Il s’agit notamment du “chorus mercenarium patris” (mes. 19) et du “chorus mercenariorum” (mes. 273). Ces dénominations sont d’importance puisqu’elles campent le narrateur choral parmi les serviteurs du père. Il n’est pas possible de déterminer si ce choix revient à Charpentier, à Brossard ou à son copiste.
- les précisions de *tempi* : elles sont également absentes de la source **A**. Ces indications, fréquentes ici, sont d’une extrême importance pour qui

34. Ou d’après une source antérieure de Charpentier.

35. Si cette observation était vérifiée, cela pourrait constituer une hypothèse de datation basse pour la constitution des *Meslanges*, par conséquent relativement tardive dans la carrière de Charpentier. On peut aussi conclure que le *Prelude* n’était pas encore composé à cette date. On peut objecter enfin que le copiste n’a pas tenu compte de cette information.

36. Ces annotations tendraient à prouver que Brossard a fait jouer cette pièce à Strasbourg avant 1698.

s'intéresse à l'interprétation historique de la musique<sup>37</sup>. On notera les formules suivantes : "Que personne ne traîne à cet endroit" (mes. 29 et 55), "à deux temps grave" (mes. 58), "Ny trop viste ny trop lentement" (mes. 125), "Suivez au récit de l'enfant prodigue apres une petite pause" (après mes. 170), "Tendrement et faittes les tenues" (mes. 236), "Suivez apres une petite pause" (après la mes. 304).

#### SOURCE C (Versailles)

Ce document réalisé par l'un des copistes du roi Louis XIV peut être contemporain de la source **B** ou même plus tardif. Comme celui-ci, il est très proche de la source **A** qui a pu servir de modèle et l'on notera ici également – avec les mêmes conclusions que précédemment – l'absence du *Prelude* instrumental. Il est vraisemblable que les sources **B** et **C** ont une généalogie commune que nous ignorons : comme dans l'ouvrage de la collection Brossard, il y a abondance de chiffrages à la basse continue<sup>38</sup>, absence des points d'orgue, simplification du rythme de la basse continue dans les ritournelles du chœur 'Sumitur tympana' (mes. 276, 286, 294, 296) [cf. FAC-SIMILÉ, p. CX-CXI] ; la mesure 446 est traitée de la même manière, ainsi que le texte des mes. 273 et suivantes.

Cette source **C** présente toutefois un certain nombre de singularités qu'il convient de souligner, notamment la présence d'une basse d'archet (basse de violon ou de viole) doublant systématiquement la basse vocale dans les chœurs. D'autre part, dans le duo 'Surrexit igitur' (mes. 149-171), la partie de dessus vocal est absente.

Le copiste a procédé également à un aménagement de la notation blanche des mesures ternaires (voir plus haut), jugée archaïque : elle a été normalisée en notation noire, ce qui a l'inconvénient de ne pas signaler de changement de tempo entre les mesures  $\text{♩}$  et  $\text{♩}$ . De la même manière, le copiste a simplifié le rythme de la mes. 456 qui devient :  $\text{♩} \text{—} \text{♩} \text{—} \text{♩}$ .

Contrairement aux sources **A** et **B**, les personnages sont rarement précisés.

La source **C** est de loin la moins fiable : on y trouve des erreurs ajoutées (mes. 12, 368), des variantes originales en petit nombre (mes. 375), de rares variantes rythmiques (mes. 10), des chiffrages ajoutés différents de ceux de Brossard (mes. 1-18). Certaines imprécisions de la source **A**, corrigées dans **B**, demeurent en l'état dans **C**.

Ces différences nous ont convaincu que les sources **B** et **C** ont été copiées directement d'après des sources autographes de Charpentier et non point l'une sur l'autre. Cette remarque pose évidemment la question du lien de Brossard et de Charpentier, à savoir comment le maître de Strasbourg a pu disposer des manuscrits du compositeur : est-ce une rencontre directe ? y a-t-il eu un intermédiaire ? et, dans ce cas, qui ? y a-t-il eu un échange de courrier pour permettre à un copiste de travailler ? Le sujet est d'autant plus important que plusieurs œuvres de Charpentier sont conservées aujourd'hui uniquement dans la collec-

37. Pour d'autres œuvres de la collection Brossard, Lionel Sawkins a relevé des précisions semblables concernant les *tempi* ; cf. "Brossard : musicologist, lexicographer or musician ?", *Sébastien de Brossard, musicien ; éd. par J. Duron*, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Éditions Klincksieck, 1998, p. 231-237.

38. Il peut y avoir discordance entre les chiffrages des sources **B** et **C**, comme par exemple aux mes. 454 et 511 ; dans la plupart des cas, il s'agit d'une erreur d'interprétation dans la source **C**.

tion Brossard. D'autre part, la présence de la source C dans la collection royale mériterait elle aussi une réflexion approfondie, car le copiste n'a pu travailler que par ordre exprès.

PERSONNAGES <sup>39</sup>, CHŒURS, EFFECTIFS VOCAUX, DISPOSITIONS

La répartition des voix et les façons de noter cette répartition varient d'une œuvre à l'autre.

*Judith* [H.391]

Dans *Judith*, et dans *Judith* seulement, une liste des personnages figure en tête de l'œuvre comprenant un "chorus Assyriorum" et un "chorus filiis Israel" bien que ces chœurs n'interviennent jamais à proprement parler dans l'action et figurent comme simples narrateurs de l'action. Cette liste qui se veut synthétique n'est pas sans poser un certain nombre de questions : les "tres historici ex Assyriis" de la table initiale doivent-ils être considérés comme les "tres duces Assyrii" (mes. 11) ? on peut le supposer puisqu'à la mes. 34, Charpentier préconise que l'"hist[oricus] ex Assyriis" doit être chanté par "la mesme basse qui vient de chanter le trio". De même, peut-on confondre les "historici ex Assyriis" de la table initiale avec les "duo exploratores ex Assyriis" (mes. 454) ? C'est possible, mais les trois "hist[orici] ex Assyr[iis]" sont pourtant clairement mentionnés à la mes. 668. De la même manière, peut-on affirmer que les "tres historici ex filiis Israel" de la table ne sont que les "tres viri Israelitæ" qui figurent dans le texte mes. 46 ? Charpentier requiert pourtant un premier "hist[oricus] ex filiis Israel", haute-contre (mes. 42 et 326) et un second, taille (mes. 76).

Cette divergence entre table et contenu de la partition a des conséquences sur l'estimation du nombre de chanteurs par chœur : si les *historici* assyriens se confondent avec les chefs et les éclaireurs d'Holoferne, seules trois voix d'hommes sont ici nécessaires ; dans le cas contraire, il faudra compter huit voix d'hommes au moins – soit trois hautes-contre, trois tailles et deux basses –, et des dessus en proportion, ce qui me paraît improbable. De même, si les "tres historici ex filiis Israel" correspondent aux "tres viri Israelitæ", trois voix d'hommes suffiront, alors que six seront nécessaires dans le cas contraire.

L'effectif vocal *a minima est*, à mon avis, de deux groupes de quatre chanteurs – dessus, haute-contre, taille et basse – qui se font vis-à-vis et qui correspondent respectivement au camp des Assyriens et à celui des fils d'Israel. Se pose évidemment la question de l'emplacement du rôle de la servante de Judith, non spécifié. On observera qu'elle ne chante que dans la "seconde partie", qui se situe dans le camp des Assyriens ; on peut donc la supposer chanter dans les chœurs la partie de dessus des Assyriens. Dans le cas contraire, si l'on préfère faire chanter la servante dans le camp des fils d'Israel, il faudra prévoir deux chœurs équilibrés de cinq chanteurs – deux dessus à l'unisson, haute-contre, taille et basse –.

Contrairement à d'autres histoires sacrées – et notamment à *Esther* – où Charpentier distinguent les personnages et les chœurs en *A* et *B*, aucun signe ne

39. Dans cette édition, la liste des personnages de chaque histoire sacrée figure en tête de chaque œuvre.

distingue les groupes. Cette précision est théoriquement inutile dans *Judith* puisque sont clairement définies dès le début deux entités (les Assyriens et les fils d'Israel) auxquelles appartiennent tous les personnages requis. Néanmoins, cette absence provoque quelques incertitudes : nous avons déjà analysé le cas de la servante de Judith, il nous faut ajouter les différentes sections de l'œuvre pour lesquelles Charpentier a omis de spécifier le nom des personnages chantants, moins par négligence que du fait de l'évidence des rôles. Cette évidence pour le compositeur est évidemment moindre aujourd'hui et nous oblige à proposer des identifications à ces personnages. Pour ce faire, nous nous en sommes tenu à un découpage nécessairement partiel de l'œuvre en différentes sections ; c'est une hypothèse parmi d'autres :

1 <sup>re</sup> partie	
mes. 1-41	au camp des Assyriens
mes. 42-331	au camp des fils d'Israel, dialogue Judith/ Ozias
mes. 332-413	prière de Judith à Dieu
mes. 414-446	la nuit dans le camp des fils d'Israel
2 <sup>e</sup> partie	
mes. 447-523	l'arrivée de Judith dans le camp Assyrien
mes. 524-667	au camp des Assyriens, dialogue Judith/ Holoferne
mes. 668-733	la mort d'Holoferne (la servante joue le rôle de l' <i>historicus</i> )
mes. 734-811	le retour de Judith dans le camp d'Israel

*Cantique de Judith* (mes. 812-1013)

Ce découpage permet de désigner les personnages anonymes : ainsi, à la mes. 122, la partie de basse est vraisemblablement un troisième "historicus ex Israel" chargé d'annoncer le discours d'Ozias, prince de Judée (mes. 126) ; de même à la mes. 191, l'obscur trio d'hommes ne peut se comprendre que comme celui des trois "historici ex filiis Israel" annoncés dans la liste initiale, puisqu'ils sont chargés de nous instruire de l'entrée de Judith (mes. 202). Plus loin, à la mes. 414, la taille sera moins mystérieuse si on lui donne le rôle du second "historicus ex filiis Israel", ce qui est logique puisque ce personnage conclut à la fois l'air de Judith et la première partie.

Dans la seconde partie, le chœur à 4 (mes. 495) n'est pas renseigné : nous le faisons prendre les fonctions du "Chorus Assyriorum" du début jouant le rôle de l'*historicus*. Quant aux deux chœurs à 4 parties de la fin, il est difficile de ne pas imaginer les Assyriens et les fils d'Israel réunis dans les mentions "tous" (mes. 773) et "chœur" (mes. 936) données par Charpentier.

#### *Esther* [H.396]

Dans *Esther*, la répartition des voix paraît plus claire du fait des annotations *A* et *B* différenciant théoriquement les personnages tout au long de la pièce. Comme dans *Judith*, deux clans s'affrontent, celui des Juifs et celui d'Assuérus, roi des Perses et des Mèdes. La scène est racontée par le "chorus Judæorum", mais se passe à Suse. Ce chœur des Juifs, qui joue le rôle de l'*historicus*, n'est jamais désigné ni par *A* ni par *B*. Seuls certains personnages sont spécifiés : les Perses (Aman, Assuerus et Mamuchan) appartiennent exclusivement au chœur *B* qui comprend donc une taille et deux basses ; si Aman et Assuerus ne sont pas toujours affectés de leur lettre, il ne fait guère de doute que ces personnages sont

toujours chantés par le même musicien ; on notera également qu'Aman chante en *B*, bien qu'il soit prince de Judée : le fait qu'il fut imposé par Assuerus suffit donc à justifier ce classement. Dans le clan des *A*, seul le Juif Mardochée (taille) se trouve explicitement assigné. Sa nièce *Esther* (dessus), pourtant personnage principal, n'est jamais qualifiée durant toute l'œuvre, de même que l'ange annonciateur (dessus).

Peut-on déduire de cela, sur le modèle de *Judith*, que le clan *B* désigne les Perses et le clan *A* les Juifs ? je ne le pense pas. L'histoire sacrée d'*Esther* fonctionne sur un autre modèle. Il n'y a pas ici affrontement d'un "chœur des Juifs" et d'un "chœur des Perses". Tout est plus diffus et complexe. Le seul chœur est celui des Juifs qui, depuis la Judée, narrent une histoire qui se situe à Suse, dans l'entourage direct du roi. Les Juifs ne sont, là, même pas témoins de l'action. Plus qu'*historicus*, le chœur se veut être une *memoria*.

La plupart des ensembles, duos ou trios, reçoivent une affectation précise. Pour autant, ils ne possèdent pas d'identité, contrairement à ceux de *Judith*. Charpentier se limite à les désigner sous la forme "tres [duo] ex choro A [B]". Sortent de ce contexte les "tres pueri" (trois officiers du roi Assuerus) des mes. 142-149 qui questionnent Mardochée au sujet de son obstination à ne pas vouloir se prosterner devant le roi païen : ces trois Perses sont affectés, d'une manière qui peut surprendre, au clan *A* et Charpentier avait noté – avant que de le raturer – qu'il devait s'agir de "trois voix qui n'ayent pas encore chanté". D'autre part, la formule "tres pueri" semble avoir été ajoutée *a posteriori*, peut-être au moment où Charpentier a raturé l'autre formule. Celle-ci, et le fait qu'elle ait été rejetée, amène à poser le nombre de voix par partie :

mes. 128-141	"duo ex choro A" (haute-contre, taille)
mes. 142-149	"tres pueri" / <del>"trois voix qui n'ayent pas encore chanté"</del> / "A" (haute-contre, taille, basse)
mes. 149-152	"Mardocheus A" (taille)
mes. 152-160	"tres ex choro" [sans précision] (haute-contre, taille, basse)

Avant la correction, le chœur comprenait donc au moins deux hautes-contre, trois tailles et une basse ; ceci permettait de personnifier les "tres pueri" et de les faire intervenir sous la forme directe ; après la correction, une haute-contre, deux tailles et une basse suffisaient, mais le discours des "tres pueri" n'était plus que relaté, sous la forme indirecte.

Pour toutes ces raisons, je pense qu'il n'y a donc pas, dans *Esther*, de connexion directe entre les lettres et les clans. Les lettres sont totalement neutres et il n'y a pas, dans cette œuvre, d'objectifs narratifs dans la disposition des voix. Cette constatation a plusieurs conséquences sur l'interprétation, notamment pour ce qui concerne les personnages sans lettre attribuée : ces cas sont relativement rares. Pour les mes. 152-160 citées dans le tableau ci-dessus, je pense que l'absence de précision dans le manuscrit se justifie parce que c'est le même ensemble *A* qui chante, celui des mes. 128-149.

Plus loin, aux mes. 452-481, les interventions des ensembles dialoguant tour à tour avec Assuerus manquent de précision :

mes. 426-451	"Aman B" (basse), plein d'orgueil exige la soumission de Mardochée
mes. 452-465	un trio (dessus, haute-contre, taille) apparaît avec des précisions

mes. 466-470	incomplètes ; les voix de haute-contre et taille portent la lettre A, pas la voix de dessus ; le trio donne à Aman le conseil de pendre Mardochée une haute-contre B narre l'insomnie d'Assuerus et annonce le dialogue qui suit
mes. 471-475	Assuerus B s'informe sur les récompenses obtenues par Mardochée
mes. 476-477	un nouveau trio (hc,t,b) sans précision lui répond
mes. 477-478	Assuerus B
mes. 478-479	le même trio sans précision

Le trio (452-465) des serviteurs d'Aman est assez curieux. Tout d'abord, c'est le seul ensemble de toute la partition qui comprend une partie de dessus ; tous les autres sont réservés aux voix d'hommes. Par ailleurs, les deux voix d'hommes sont affectées d'un A, mais pas la voix de dessus. Remarquons qu'aucun des trois dessus intervenant dans l'œuvre (Esther, l'Ange annonciateur et ce personnage anonyme) n'est lié à une lettre.

Pour les deux autres courtes interventions en trio de voix d'hommes (mes. 476 et suivantes), il s'agit clairement de l'entourage proche d'Assuerus et nous proposons de retrouver ici les "tres pueri" A dont il a été parlé précédemment.

Dans *Esther* donc, il est possible d'imaginer un dispositif comprenant un chœur unique éventuellement réparti en deux groupes d'hommes A et B espacés, les voix de dessus réunies au centre (ce qui justifie l'absence de lettre). Le chœur d'hommes B comprend au moins trois basses et deux tailles, A au moins trois tailles, deux hautes-contre et deux basses, donc probablement pour chaque groupe, trois voix par parties :

<i>Chorus Judæorum :</i>	A	dessus	B
	(neuf voix d'hommes)	(trois ou peut-être six voix)	(neuf voix d'hommes)
	dont	dont	dont
	Mardocheus (T)	Esther	Assuerus (T)
	Hc <sup>1</sup> , T <sup>1</sup> , B <sup>1</sup>	Nuntius	Aman (B)
	Hc <sup>2</sup> , T <sup>2</sup> , B <sup>2</sup>	D	Mamuchan (B)
			Hc, T, B

#### *Filius prodigus* [H.399]

Cette œuvre, comme *Judith*, ne propose aucune répartition des voix entre les chœurs A et B. Également en deux parties, elle se limite à trois personnages, tous masculins : le père (basse) et ses deux fils, le prodigue (haute-contre) et l'aîné (taille). Les trois chœurs sont à 4 parties. Les deux premiers sont nommés respectivement "chorus mercenarium patris" (les serviteurs du père, mes. 19) et "chorus mercenariorum" (mes. 273) ; ces appellations ne sont pas de Charpentier, mais du copiste de Brossard ; ce chœur qui narre sert en fait d'*historicus*. Quant au troisième, présenté par Charpentier comme un "chorus fidelium", il est dévolu à la prière finale : libéré de la narration, il se veut être la voix morale et spirituelle des fidèles assemblés pour la lecture de l'Évangile de Luc. Ce sont les mêmes qui chantent, ici et là. Seuls se détachent de cet ensemble les trois *historici* (respectivement taille, dessus et basse). L'œuvre peut donc se chanter avec deux chœurs de quatre voix chacun qui permettent des effets de spatialisation non spécifiés par Charpentier.



*Extremum Dei iudicium* [H.401]

L'*Extremum Dei iudicium* ne nécessite qu'un seul personnage, "Deus" (basse), qui n'est jamais identifié par les lettres *A* ou *B*; peut-être ne chante-t-il pas dans les chœurs.

L'œuvre fait la part belle aux chœurs à 4 parties, "Chorus hominum" (mes. 69) ou "Homines" (mes. 169), d'où se dégagent des petits chœurs de solistes mêlant les voix *A* et *B* dans tous les registres et avec de beaux effets de spatialisation (dessus *A* et voix d'hommes *B* aux mes. 100-103, puis dessus *B* et voix d'hommes *A* aux mes. 104-107); une voix soliste *B* peut dialoguer avec l'ensemble du chœur (mes. 94-99). Les "Homines" se séparent, au moment du Jugement dernier, entre d'une part un "Chorus damnatorum" où les voix solistes *A* et *B* se mêlent (cf. mes. 314-319, 339-347), signifiant peut-être le désordre du monde, et d'autre part un "Chorus electorum" où les voix solistes interviennent bien rangées entre les *A* d'un côté et les *B* de l'autre (cf. mes. 415-418 puis 418-421, 429-440, 448-451 puis 451-454, 481-484 puis 485-488), évoquant l'ordre éternel des élus.

Il n'y a pas, à proprement parler, dans *Extremum Dei iudicium*, d'identification des chœurs, mais une volonté bien réelle de spatialisation opposant l'éclatement des voix à l'ordre établi, le but étant de faire entendre la combinatoire la plus riche possible. C'est le sens de l'inversion des voix dans les deux interventions des petits rôles d' "Angeli" confiés à deux hautes-contre : l'ange *A* ouvre le premier duo (mes. 156), composé dans le style de la sonnerie de trompettes qui précède, l'ange *B* le second (mes. 385).

## LA QUESTION DES INSTRUMENTS

Les quatre histoires sacrées réunies ici nécessitent des moyens instrumentaux similaires : un ensemble à trois parties, comprenant deux dessus et une basse continue<sup>40</sup>. Cela étant dit, chacune présente des caractéristiques propres et des problèmes particuliers qu'il convient de discuter et éventuellement de résoudre au cas par cas.

*Judith* [H.391]

Dans *Judith*, la première mention instrumentale n'apparaît qu'à la mes. 332, pour la ritournelle du récit de Judith : "flutes" noté uniquement sur la première partie d'un trio. Un peu plus loin, mes. 423, pour la symphonie en trio intitulée "La nuit", Charpentier précise devant la première partie : "flutes et violons"<sup>41</sup>, formule que l'on retrouve de manière similaire, mais inversée "violons et flutes", pour la ritournelle qui achève le duo des "duo exploratores", à la mes. 483. À chaque fois, l'annotation est unique. Pourtant, à l'entrée du chœur 'Cumque intrasset' (mes. 495), Charpentier se montre plus précis et note sur la 1<sup>re</sup> portée : "viol et flutes" – on remarquera le pluriel – et sur la 2<sup>de</sup> : "viol flu". Les violons, comme les flûtes, jouent par pupitre et non en solistes : c'est donc un petit orchestre en trio qui est sollicité ici.

40. Nous ne tenons pas compte ici du *Prelude* ajouté au *Filius prodigus*, qui entre dans une autre logique.

41. La même formule, dans la même présentation, se retrouve aux mes. 746 et 841.

Plusieurs autres sections font intervenir des parties instrumentales, mais sans aucune précision. Ces instruments, écrits également en trio, peuvent servir de ritournelles conclusives aux récits d'Ozias (voir mes. 178) ou de Judith (voir mes. 407).

Les instruments se trouvent aussi, systématiquement et en toute logique, dans cinq des six chœurs que compte la partition, avec ou sans précision. Ils se taisent dans les petits chœurs, ce que Charpentier peut à l'occasion souligner d'une formule : "toutes les voix [dessus, hautes-contre, tailles] hormis les flutes violons et les basses contres" (cf. mes. 979, 996). Pourtant, derrière cette apparente logique se cache des écritures instrumentales hétéroclites :

mes. 1-10	une seule partie de dessus instrumental, libre de toute doublure, sans précision
mes. 82-121	pas d'instrument
mes. 289-325	une seule partie de dessus instrumental, libre, sans précision
mes. 495-523	deux parties instrumentales : 1° "viol et flutes", libre et entièrement notée ; 2° "viol flu et voix", doublant la partie vocale et seulement suggérée [cf. FAC-SIMILÉ, p. CXII-CXIII]
mes. 773-811	une seule partie de dessus instrumental, libre, sans précision
mes. 936-1013	au début, une seule partie de dessus instrumental, libre, sans précision ; à partir de mes. 985, deux parties de dessus instrumental entièrement notées ; la 1 <sup>re</sup> est libre, la 2 <sup>de</sup> doublant les dessus vocaux

Dans la plupart de ces chœurs, on s'étonnera bien évidemment de la présence d'une seule partie de dessus instrumental évoluant librement au-dessus des voix. Ceci paraît d'autant plus curieux que nous avons constaté la présence d'un orchestre en trio dans les accompagnements de récits et les ritournelles. Remarquons qu'aucune des sections concernées par cette anomalie ne porte de mentions instrumentales.

Dans ce contexte, la fin du dernier chœur est particulièrement surprenante puisque deux parties instrumentales sont notées (les instruments étant précisés) : le 1<sup>er</sup> dessus évolue librement au-dessus des voix comme dans tous les chœurs que nous venons de décrire ; le 2<sup>nd</sup> se borne en revanche à doubler le dessus vocal, procédé que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres contemporaines.

Dès lors, la question est posée : cette division des violons est-elle un effet destiné à souligner la fin de l'œuvre ? ou bien est-elle la norme pour toute la pièce ? Nous optons d'autant plus volontiers pour cette seconde hypothèse que la présentation du chœur central (mes. 495-523) vient l'appuyer ; cette section est écrite comme la plupart des chœurs, mais Charpentier a tenu à préciser en marge le jeu de instruments :

clé de sol <sup>1</sup>	[dessus instrumental]	"viol et flutes"
clé de sol <sup>2</sup>	[dessus vocal]	"viol flu et voix"
clé d'ut <sup>3</sup>	[haute-contre vocale]	
clé d'ut <sup>4</sup>	[taille vocale]	
clé de fa <sup>4</sup>	[basse vocale]	
clé de fa <sup>4</sup>	[basse continue] <sup>42</sup>	

Ceci nous a convaincu que cette présentation, soucieuse de l'économie du papier, valait en fait pour tous les chœurs de *Judith* pour lesquels nous avons

42. À la fin de l'œuvre, cette partie est intitulée "orgue". Le terme, si l'on se réfère au *Dictionnaire de musique* de Brossard (Paris, Ballard, 1701 ; article : "organo") désigne la basse continue et non pas seulement l'instrument à tuyaux.

ajouté, en petits corps, une partie de seconds dessus instrumentaux doublant les dessus vocaux.

Quant au chœur sans instrument (mes. 82-121), il se situe au début du cahier 10, c'est-à-dire au début de l'ancienne copie : comme il a été dit précédemment (cf. p. XI-XII), le début de l'œuvre a été recopié tardivement sur un nouveau papier. Ici, au cahier 10, l'espace est économisé à l'extrême et, bien que le papier soit réglé de 20 portées, Charpentier réussit à insérer quatre systèmes de 5 portées dans une seule page : les violons ont-ils fait les frais de cette économie<sup>43</sup> ? je ne le crois pas, et ce, pour deux raisons. La première relève de la technique de copie utilisée : les chœurs suivants sont tous notés sur ce même type de papier, mais avec les violons ; Charpentier, tout en serrant l'écriture, opte là pour trois systèmes de 6 portées par page. La seconde raison est d'ordre esthétique : ce chœur 'Peccavimus Domine' se présente comme une déploration où les voix, écrites dans un contrepoint imitatif très plein, n'ont pas besoin du secours des instruments ; bien au contraire, l'absence des violons, créant une couleur nouvelle dans l'œuvre, ajoute encore à l'affliction.

#### *Esther* [H.396]

Dans *Esther*, la question des instruments, qui peut de prime abord ressembler à celle posée précédemment à propos de *Judith*, s'avère en fait assez différente, car les éléments factuels sont ici contradictoires entre le début et la fin de la pièce.

Il n'y a ici aucune indication de nom d'instruments. Les sections purement instrumentales sont assez rares et se limitent aux petites ritournelles en trio qui rythment les deux grands récits d'*Esther* (mes. 219-259, 597-614). Seule une moitié des neuf chœurs à 4 voix de la partition contient une partie instrumentale. Encore ces parties sont-elles notablement différentes d'un chœur à l'autre :

mes. 1-12	une seule partie de dessus instrumental, libre de toute doublure
mes. 35-53	une seule partie de dessus instrumental, libre de toute doublure
mes. 116-127	une seule partie de dessus instrumental, libre de toute doublure
mes. 191-210	<i>pas d'instrument</i>
mes. 304-311	<i>pas d'instrument</i>
mes. 326-335	<i>pas d'instrument</i>
mes. 412-425	une seule partie de dessus instrumental, libre de toute doublure
mes. 520-543	<i>pas d'instrument</i>
mes. 615-643	une seule partie de dessus instrumental, <u>doublant les dessus de voix</u>

Ce tableau met en évidence trois types de chœurs dans *Esther* : 1° ceux sans instruments, 2° ceux avec une partie instrumentale jouant une 5<sup>e</sup> partie à l'aigu, 3° celui avec une partie instrumentale doublant la voix. La question posée est donc, comme dans *Judith*, de déterminer, en l'absence de toute indication de Charpentier, si la présence instrumentale dans les chœurs est complète ou bien si la mise en page particulièrement économe choisie par le compositeur induit des omissions de sa part.

Il est vrai que la présence des chœurs dans *Esther* est considérable : ils représentent environ un quart de la partition. Il est vrai aussi qu'il y a très peu de portées vides dans les pages avec chœur du manuscrit. Il est vrai enfin que le choix d'un

43. Noter les violons aurait nécessité une page de plus.

papier réglé de 16 portées – le papier pour *Judith* en comprend 20 – empêche une notation complète ; il limite la copie à trois systèmes de cinq portées [cf. FAC-SIMILÉ CXIV-CXV]<sup>44</sup>, soit :

- les quatre voix et la basse continue
- une partie de violon et les quatre voix : la basse est sur la même portée que la basse continue

D'où évidemment les deux aménagements utilisés par Charpentier, l'un avec et l'autre sans instruments de dessus. Mais, à partir de ce constat, peut-on parler d'une lacune dans les chœurs sans instruments ? est-ce bien par manque de place que le chœur "Adimplevit Aman" (mes. 520-543) est copié sur des systèmes de quatre portées seulement, sans violons donc<sup>45</sup> ? ou bien y a-t-il dans ce passage une volonté expressive particulière ? Pourquoi le chœur "At Esther in pallorem" est-il noté sans instruments alors que les f. 22-22<sup>v</sup> offrent la place pour noter deux parties de violon ?

Les quatre chœurs notés sans instrument contiennent tous, contrairement aux autres chœurs de la partition, des descriptions pathétiques : la détresse de Juifs apprenant l'ordre assassin d'Assuerus ; l'accablante visite d'Esther au roi ; l'évanouissement d'Esther et enfin la détresse d'Aman. Ils sont écrits dans un contrepoint saisissant qui n'a besoin d'aucune partie supplémentaire. Les différents affects qu'ils contiennent justifient vraisemblablement le fait que seules les parties vocales chantent. Comme dans le chœur "Peccavimus Domine" de *Judith*, analysé plus haut, il n'y a, à mon avis, aucune raison probante pour ajouter ici des instruments à ces quatre chœurs.

En revanche, dans les quatre chœurs présentant une partie de violon libre, il est probable que, comme dans *Judith*, les seconds violons jouaient la doublure des dessus vocaux : l'orchestre serait alors écrit en trio comme dans toutes les ritournelles, y compris celles qui émaillent le dernier chœur. Mais que penser alors de ce dernier chœur où la seule partie de violon notée dans le manuscrit double de manière permanente le dessus vocal, contrairement à tous les autres chœurs avec instruments contenus dans la partition ? Encore faut-il observer les difficultés de notation qu'a rencontrées Charpentier dans ces pages, à cause du papier choisi. Le résultat est pour le moins alambiqué : au f. 28<sup>v</sup> où il y a de la place, la partie est notée (mes. 615-616) et l'on observera à cet endroit la précision des liaisons et des ligatures ; au f. 29 (cf. FAC-SIMILÉ, p. CXVI-CXVII), chaque système est présenté différemment : le premier qui est sans instruments, porte la mention "le mesme dessus pour le violon" devant les dessus vocaux (mes. 617-618) ; le second possède une portée unique pour deux parties de violon nécessaires à la ritournelle (mes. 619-621) ; quant au troisième système, on retrouve la ritournelle (mes. 624) copiée ici dans les silences de la partie vocale, mais l'on s'étonnera de ne voir aucune précision concernant le jeu de ces violons dans le chœur (mes. 622-624). Des remarques similaires peuvent être faites sur les feuillets suivants.

Que cachent toutes ces incohérences de notation ? Du fait du manque de place, Charpentier a dû choisir entre plusieurs types de mutilations et il a opté pour la solution la plus simple pour lui : d'une part l'écriture intégrale des ritournelles parce qu'elles touchaient à la continuité du discours et, d'autre part, le simple signalement des sections où les violons intervenaient avec les

44. Noter une partie de violon aurait obligé à limiter la copie à deux systèmes par page.

45. Soit dessus, hautes-contre, taille, "orgue et voix [basse]".

voix. C'est, à mon avis, la raison de la doublure voix / instrument qui n'est notée explicitement qu'aux mes. 615-616, 630-631 et 640-643. Matériellement, Charpentier ne pouvait pas inscrire une partie de violon libre comme il l'avait fait au début de l'œuvre, ce qui n'avait qu'une importance relative pour lui, puisqu'il disposait du matériel et que, même en cas de perte de celui-ci, la composition des quelques mesures de la partie ne représentait aucun effort particulier.

En conséquence, je pense que toutes les sections chorales de ce mouvement comportent une partie de violon doublant les voix, et une seconde librement inspirée des autres parties, comme dans les chœurs du début. Pour la recomposition de cette partie lacunaire, les ritournelles nous apportent une aide précieuse puisqu'elles reprennent en 'écho' ce qui vient d'être dit aux voix (voir par exemple, la mes. 619 reprenant 617, etc.)<sup>46</sup>.

### *Filius prodigus* [H.399]

Les chœurs de *Filius prodigus*, dans sa version primitive – nous faisons évidemment abstraction ici des ajouts instrumentaux suggérés *a posteriori* par Charpentier lors de l'insertion du *Prelude* à quatre parties (voir plus haut, p. XVII-XVIII, notamment) – présentent aussi, d'un chœur à l'autre, certaines particularités concernant la présence et le rôle des parties de dessus instrumental (non précisées) :

mes. 19-107	<i>pas d'instrument</i>
mes. 273-304	deux parties instrumentales notées principalement dans les ritournelles
mes. 434-516	deux parties instrumentales notées en continu

Les sections solistes ne nécessitent jamais l'intervention des instruments. Dans le dernier chœur, le premier violon joue une partie libre inspirée des parties vocales intermédiaires, le second double systématiquement le dessus vocal.

La question de la présence instrumentale ne se pose donc que dans les deux premiers chœurs, et de manière différente pour chacun. Pour le premier, elle mérite d'autant plus d'être discutée ici que les ajouts réalisés par Charpentier pour la seconde version concernent précisément la présence instrumentale effective dans ce chœur. Comme dans *Esther*, l'utilisation du papier, réglé de 16 portées, est extrêmement parcimonieuse : elle permet l'insertion de trois systèmes de 5 portées (4 voix et la basse continue), à l'exclusion des violons. Mais ici, l'œuvre est moins longue et Charpentier ne se prive pas ailleurs, dans le chœur final et pour pouvoir noter l'effectif entier, d'étendre sa copie à deux systèmes de 7 portées par page (2 violons, 4 voix et bc). Du point de vue stylistique, le chœur "Accepta ergo" rapporte des événements lugubres, notamment la famine du pays étranger, la grande indigence, l'amertume et les lamentations du fils prodigue ; le contrepoint, particulièrement dense et complet, ne nécessite aucun apport instrumental particulier ; comme dans les mouvements similaires de *Judith* et d'*Esther*, il fait son plein effet à nu, sans instrument, malgré les choix de la seconde version<sup>47</sup>.

46. Ceci explique notamment l'unisson des deux violons clairement noté dans la partition au 1<sup>er</sup> temps de la mes. 619 [cf. FAC-SIMILÉ, p. CXVII].

47. Les suggestions de Charpentier pour la seconde version perdue vont à l'encontre de cette analyse : le texte est plus finement découpé en trois sections : 1° le départ du fils prodigue, la description du pays étranger, la famine et la débauche du fils (avec instruments) ; 2° l'apitoiement devant l'indigence du fils "Atque gravi pressus" (sans instruments) ; 3° ses lamentations (avec instruments).

Pour le second chœur, “Sumite tympana”, l’analyse est un peu plus complexe. Le mouvement est noté avec la même économie sur un papier réglé analogue. Au f. 74 (cf. FAC-SIMILÉ, p. CVII), les 16 portées sont utilisées selon le schéma suivant :

mes. 276-278	une seule portée pour les dessus de voix et les deux instruments qui n’interviennent que dans une ritournelle
mes. 279-281	deux portées : les violons réalisent deux parties libres au-dessus du chœur ; le début de la mes. 279 et la fin de la mes. 281 portent des silences alors que le chœur chante
mes. 282-285	comme mes. 276-278

Les pages suivantes fonctionnent de même : lorsqu’existe une portée spécifique pour les violons au-dessus du chœur, l’on retrouve les mêmes silences avant et après l’intervention instrumentale (cf. mes. 289-291 et 301). La notation des instruments peut donc être jugée complète.

#### *Extremum Dei iudicium* [H.401]

L’*Extremum Dei iudicium* fait intervenir deux dessus instrumentaux (non précisés) à la fois dans de courtes sections instrumentales (*Præludium* et ritournelles), et comme accompagnement de la voix. Dans les chœurs, diverses situations se présentent :

mes. 69-139	<i>pas d’instrument</i>
mes. 169-197	<i>pas d’instrument</i>
mes. 290-384	<i>pas d’instrument</i>
mes. 408-512	deux parties instrumentales notées sur une ou deux portées

Dans le premier chœur “O pavor ! o tremor” qui exprime l’effroi et l’épouvante des hommes emportés dans la destruction du monde, les Hommes sont nus, atterrés, empêchés presque de parler. Dans le deuxième chœur “Et factus est subito”, les Hommes sortant du tombeau se trouvent devant la ‘redoutable majesté’ attendant le jugement divin. Dans le troisième chœur “O justa punitio”, les damnés pleurent leur tourment éternel. Dans ces trois exemples, les voix se suffisent, gorgées de ces contrepoints subtils et puissants dont Charpentier s’est fait le maître. Les instruments n’apporteraient rien aux lugubres accents, ni aux récits oppressés. Comme dans les chœurs analogues des précédentes histoires sacrées et pour les mêmes raisons, j’estime complète la copie de ces chœurs, bien qu’elle ait été réalisée également avec la plus grande économie de papier.

En revanche, dans ce contexte, le chœur des élus doit ressortir de tous les ors possibles. Il achève l’œuvre dans la liesse et les dessus instrumentaux contribuent à cet éclat final.

Concernant le *Bruit de trompettes* (mes. 140-155), il est fort peu probable que des trompettes aient été réellement souhaitées par Charpentier. Certes, les deux parties sans basse se limitent strictement aux possibilités techniques de la trompette et à son style de jeu, mais il s’agit vraisemblablement d’un artifice, les violons imitant l’instrument à vent.

LES TEXTES <sup>48</sup>

Malheureusement inconnus, les auteurs des ‘paroles’ de ces quatre histoires sacrées furent probablement des proches de Charpentier, qu’il convient vraisemblablement de chercher parmi les professeurs des collèges jésuites : dès 1671, Charpentier avait ainsi pu côtoyer Jean Commire pour la mise en musique de trois hymnes dédiés à saint Nicaise, évêque de Rouen [H.55-57] <sup>49</sup>. Ce religieux jésuite collabora à la rédaction du nouveau bréviaire de Paris, commencée sous l’égide de Pérefixe en 1670 et achevée par Harlay en 1680 ; ces hymnes de Charpentier doivent être comparés avec les 12 hymnes à peu près contemporains composés sur des textes de Jean Santeul par Henry Du Mont, Pierre Robert, Nicolas Lebègue, Jean Mignon... et un autre musicien proche de Charpentier, “M. Dubois de l’Hôtel de Guise”. En outre, Charpentier mit en musique, à une date inconnue, une autre pièce de Commire, le dialogue *Mementote peccatores* [H.425] <sup>50</sup>.

Les ‘paroles’ des quatre histoires sacrées présentées ici se rattachent aux Livres canoniques de l’Ancien et du Nouveau Testament :

<i>Judith</i>	Livre de Judith (VII.8-XIV.15)
<i>Historia Esther</i>	Livre d’Esther (I.3-XV.16)
<i>Filius prodigus</i>	Évangile selon saint Luc (XV.11-32)
<i>Extremum Dei judicium</i>	Deutéronome (XXXII.1-22) et Évangile selon saint Mathieu (XXV.33-43)

Ces livres appartiennent à trois catégories différentes de textes de référence : l’histoire édifiante (épopée nationale), la parabole évangélique (l’une des plus connues) et la littérature apocalyptique. Ils obéissent par ailleurs à trois logiques d’historicité : celle de l’événement rapporté comme ayant eu lieu, celle de la fable (fiction, moralité) et enfin celle de l’annonce intimidante d’une catastrophe eschatologique.

Dans chacun des cas, le développement narratif est évidemment considérablement réduit, se limitant aux épisodes les plus forts : l’adaptateur se borne à citer, redresser, aménager le texte biblique dans une forme convenable au genre musical. Ce procédé de l’adaptation eut une grande importance dans les ‘paroles de musique’ composées en latin sous le règne de Louis XIV : on citera bien sûr le poète Pierre Portes, mais aussi plusieurs pères jésuites comme Gabriel Le Jay qui donna un motet *Levavit populus* à Henry Desmarest en 1701 et Jacques-Joseph Bontous à qui l’on doit, entre autres, les paroles du *Canticum eucharisticum* de Sébastien de Brossard en 1698 [SdB.3] <sup>51</sup>.

Comme on le verra ci-dessous, chacune de ces ‘histoires’ procède d’un mode d’adaptation textuelle particulier, d’une technique propre, qui peuvent être, pour l’historien de la littérature, comme autant de pistes de recherche.

48. Je remercie Jean-Yves Hameline pour la relecture patiente de cette section qui lui doit beaucoup.

49. Le texte de ces hymnes furent publiés par Commire dans ses *Hymni sacri* en 1689.

50. On doit également à ce poète une *Threnodia ad Excellentissimi Principis Turenii exsequias*, mise en musique par Le Sueur à Rouen en 1675 ; cf. mon article “Les ‘Paroles de musique’ : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV”, *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle* ; éd. par J. Duron, Versailles, Éditions du CMBV ; Paris, Éditions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997, p. 125-184.

51. Je renvoie une nouvelle fois à mes travaux précédents : “Les ‘Paroles de musique’...”, *op. cit.* ; “Bontous, poète néo-latín”, *Bulletin de l’Atelier d’études sur la musique française des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles*, 8 (1998), p. 17-18.

Chacune de ces ‘histoires’ pourrait ainsi être analysée dans son rapport particulier avec le texte biblique. Les choix opérés sont loin d’être neutres : ils orientent le récit, omettent des éléments, des contextes ou des personnages importants. Ils citent littéralement ou au contraire résument, réduisent, condensent, modifient. Ils donnent par conséquent une lecture subjective du texte biblique qu’il serait utile d’étudier. Tel n’est pas notre propos ici. En revanche, il nous a semblé utile de tenter de mettre l’accent, succinctement et dans une perspective strictement historico-littéraire, sur certains traits particuliers de la composition littéraire de ces ‘histoires’, la qualité du style, le type de latin utilisé, le degré d’émancipation par rapport au texte référent de la Vulgate. Une telle méthode permettra peut-être sinon de mettre un nom sur les poètes néo-latins de Charpentier, du moins de tenter de mettre en relation des textes ou, au contraire, d’en dissocier d’autres.

### *Judith* [H.391]

*Judith* est probablement, parmi ces quatre histoires sacrées, celle dont le livret est le plus fidèle au texte biblique. L’ampleur du sujet permet de développer assez finement la narration et le poète a su judicieusement réduire le *Livre de Judith*, n’en conservant que le plus strict nécessaire<sup>52</sup>, en suivant pas à pas l’ordonnancement antique. La force dramatique du récit a pu s’appuyer sur le fait que le *Livre de Judith* campe fortement les personnages et les fait parler : ainsi les répliques d’Ozias, de Judith, d’Holoferne et même celles des autres intervenants peuvent-elles être reprises ici sans modification importante.

Les coupures opérées sur le *Livre* ont amené le poète à rédiger entièrement certaines phrases, comme le premier chœur des Assyriens (mes. 1-11) qui permet de situer l’action : “Stabat Holofernes super montes urbis Bethuliae ut eam oppugnaret et accesserunt ad eum duces exercitus ejus, et illi dixerunt” ; cette unique phrase résume les six premiers versets du chapitre VII du *Livre*. Ces passages rédigés en forme de résumés dans un latin toujours simple, efficace et clair, sont assez rares et concentrés généralement dans les chœurs. Certaines formules exclamatoires ou interpellatives permettent à la narration de respirer et ont pu être suggérées par le compositeur lui-même. C’est le cas, par exemple, du chœur des fils d’Israël (mes. 289-325) : le début “Vade in pace, et Dominus sit tecum” est tiré du *Livre* (VIII.34), mais la suite “o mulier sancta, o mulier fortis, o mulier pulchra, o mulier casta” est ajoutée.

Toutefois, on peut constater chez le poète à la fois le goût du mot et le goût pour sa sonorité. Les modifications de termes sont nombreuses : le “et fletibus lassati siluissent” du texte de la Vulgate devient, sous sa plume, un plus percutant “et fletibus lassati tacuissent” (mes. 123-124) ; comme le “et propter hoc vendidit nos Deus” qui se transforme en “et propter hoc tradidit...” (mes. 52-53), ou le “et clamabat Dominum dicens” en “et oravit...” (mes. 329-331).

Le poète a aussi un sens certain de l’architecture de la phrase, ce qui l’amène à inverser les mots : aux paroles d’Ozias dans le *Livre* “Omnia quæ locuta es vera sunt”, il opte pour “Vera sunt omnia quæ locuta es” (mes. 266-268). Voulant raccourcir, il peut également modifier le sens. Dans le *Livre*, par exemple, les habitants de Béthulie se plaignent de leur soif : “Et ideo non est qui adjuvet, cum prosternamur ante oculos eorum in siti, et perditione magna”, ce que les trois

52. Ont été omis par exemple les informations situationnelles concernant les projets impérialistes de Nabuchodonosor, la désignation d’Holoferne, la soumission des peuples, la résistance des Israélites, l’épisode d’Achior et le long récit épique de l’histoire d’Israël.



fils d'Israël expriment par “Ecce omnis populus prosternatur ante oculos eorum in siti” (mes. 56-62).

Peut-être pour les besoins de la musique, certaines formules ont été raccourcies : “Ut ergo sine pugna possis eos superare” remplace donc “Ut ergo sine congregatione possis...” jugé trop long (mes. 22-23), et “defecerunt aquæ” est préféré à “defecerunt cisternæ et collectiones aquarum” (mes. 38-39). Mais c’est loin d’être une règle générale et le texte peut s’allonger par souci de précision : ainsi le “ad Oziam” du *Livre* devient-il “ad Oziam principem Judæ” dans l’histoire (mes. 42-43). Ces raccourcis contraignent en outre le poète à rassembler des éléments épars : son expression “*Et sitis ariditate fatigati tradent tibi civitatem suam*” (mes. 30-33) provient en grande partie du verset VII.9 ; pourtant le “*Et sitis ariditate*” se trouve dans la Vulgate, plus loin au verset VII.17 ; le mot “*tibi*” est ajouté pour appuyer le sens.

#### *Esther* [H.396]

On retrouve dans *Esther* la plupart des procédés d’aménagement observés dans *Judith*. L’auteur de ces ‘paroles’ pourrait être le même dans les deux œuvres : respect du contenu narratif d’ensemble et des étapes de son déroulement, fort peu d’ajouts personnels, goût pour le mot et sa sonorité, sens du raccourci et de la précision, sens de la syntaxe et de l’architecture de la phrase... C’est incontestablement un poète lyrique familier des ‘paroles de musique’ et peut-être du théâtre<sup>53</sup>.

Mais ces procédés d’aménagement, qui évoquent la technique de la paraphrase, se trouvent ici considérablement amplifiés. Peu de répliques échappent aux retouches, même si elles restent parfois minimes. Les arrangements plus importants ne sont pas rares, et vont parfois jusqu’à de vraies recompositions du texte. Dans le *Livre d’Esther*, Mamuchan s’adresse ainsi à son roi Assuerus :

— “*Si tibi placet, egrediatur edictum a facie tua, [...] ut nequaquam ultra Vasthi ingrediatur ad regem ; sed regnum illius, altera, quæ melior est illa, accipiat.*”

Le contenu de la phrase est maintenu dans l’histoire sacrée (mes. 71-74), mais se transforme sous la plume du poète anonyme en :

— “*Itaque exeat edictum a facie tua, ut regnum Vasthi accipiat altera quæ melior est illa sit.*”

Plus loin, lorsque le texte antique narre la première rencontre entre Assuerus et Esther (“Esther quoque inter cæteras puellas ei tradita est. Quæ placuit ei”), le poète anonyme simplifie l’entrée et dans le même temps allonge la description de l’émerveillement du roi : “Et inter eas Esther illi tradita est. Et Esther omnium pulcherrima placuit Assuero” (mes. 111-118).

Lorsqu’il y a ajout, ce sont souvent des formules exclamatives ou interpellatives, ou des effets à destination musicale, comme par exemple la réplique d’Assuerus : “Quæ est petitio sua ?”, que le poète amplifie pour donner l’image d’un roi attentionné et pour permettre à Charpentier de s’épancher dans un petit récit délicatement ciselé : “Quæ est petitio tua ? *Dic mihi, regina ; quid postulas Esther ? Noli timere, soror mea ; dic mihi quid vis. Noli timere, sponsa mea ; quid postulas Esther ?*” (mes. 544-553).

53. Une nouvelle fois, le monde des Jésuites n’est pas loin.

Exceptionnellement, et comme dans *Judith*, il a semblé nécessaire de résumer la narration et de composer l'intervention chorale de l'*historicus* (mes. 260-294) :

— *“Interea Mardocheus stabat anxius ad januam palatii et vidit duo janitores insurgentes in regem ut occiderent eum. Statimque nuntiare fecit Esther, et illa regi. Ex nomine Mardochei quaesitum est et inventum, et appensus est uterque in patibulo.”*

Là aussi, la langue est simple, directe et claire, témoignant même d'un beau talent pour l'écriture.

#### *Filius prodigus* [H.399]

Ici, le rapport est beaucoup plus distendu entre le texte de l'Évangile et l'histoire sacrée, le librettiste anonyme s'estimant peut-être plus libre par un sujet moins complexe sur le plan narratif que dans les deux œuvres précédentes. Le poème cite rarement saint Luc, se bornant à reprendre les répliques des personnages : encore se propose-t-il d'en modifier sinon le contenu, du moins la structure rythmique. Cela est particulièrement évident dans l'accueil du père : ses propos “Cito proferte stolam primam, et induite illum, et date annulum in manus ejus, et calceamenta in pedes ejus” deviennent dans le livret “Cito afferte stolam primam, induite illum, ferte annulum, date illi calceamenta” (mes. 260-264).

La plupart du temps, le poète se plaît à paraphraser librement le texte évangélique : ainsi la phrase “Et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose” (Luc XV.13) se transforme en “Et vivendo luxuriose jam dissipaverat omnem substantiam suam” (mes. 42-57). Mais l'arrangement peut être parfois encore plus éloigné du modèle : “Sed postquam filius tuus hic, qui devoravit substantiam suam cum meretricibus, venit occidisti illi vitulum saginatum” (Luc XV.30) devient, sous la plume du poète, “Fratri autem meo juniori, qui substantiam suam luxuriose vivendo totam devoravit, dedisti vitulum saginatum” (mes. 366-372).

Le livret est surtout émaillé pour un tiers environ de textes composés par le poète lui-même dans un latin naturel, parfaitement adapté aux besoins du musicien, assez proche de celui que l'on trouve, par exemple, chez Pierre Portes :

— *“Atque gravi pressus egestate, ad se reversus voce lacrymabili sic lugebat in amaritudine animæ suæ dicens.”* (mes.58-107)

De même, utilisant le procédé de la centonisation, il introduit dans son texte des versets de psaume cités plus ou moins littéralement, comme par exemple dans l'extrait suivant, qui fait appel aux psaumes 118, 39, 55...

— *“Erravi sicut ovis quæ periit. Erue me de lacu miseræ et luto fecis. Eripe animam meam de necessitate et angustia et fac me sicut unum de mercenariis tuis, quia ego miser. Non sum dignus vocari filius tuus.”* (mes. 186-217)

Ces incises donnent souvent lieu à de forts beaux récits de Charpentier. Ces sections recomposées comportent évidemment des exclamations et des chants de liesse :

— *“Pereo ! morior ! quid agam ? quo me vertar ?”* (mes. 120-124)

- “*Gratias ergo, gratias tibi, charissime pater, dulcissime pater et clementissime.*” (mes. 324-334)
- “*Sumite tympana, psallite buccina, et læti sonantibus modulis sociemus cantica.*” (mes. 273-304)

mais aussi le chœur final :

- “*Gratias tibi Deus clemens, gratias tibi, pater misericors, gratias tibi. Gratias immortales qui errantes dirigis in viam rectam. Deus clemens, pater misericors, gratias immortales qui peccantes vocas ad veniam et errantes dirigis in viam rectam.*”

Il est très probable que le librettiste du *Filius prodigus* ne soit pas le même que le(s) poète(s) de *Judith* et d'*Esther*.

#### *Extremum Dei iudicium* [H.401]

Quant à l'*Extremum Dei iudicium*, il est d'une veine assez proche du précédent, tant pour ce qui est des citations textuelles, que des paraphrases et des sections composées. Il ne serait pas étonnant qu'un seul poète ait réalisé ces deux œuvres. La langue est ici toujours aisée, imagée et dans un latin parfait. Les intentions musicales sont nombreuses : elles prouvent une bonne connaissance de la musique et une habitude de la composition des 'paroles de musique' :

- “*O pavor ! o tremor ! o portentum ! de cælo tonante stellæ sicut sulphuris et fulmina labuntur ; iratum mare procellosis et sanguineis fluctibus telluri commotæ tentat naufragium.*  
*O pavor ! o tremor ! o portentum ! solis splendor obscuratur, et luna non dat lumen suum. In excelso coruscat signum crucis terribile. Festinat tempus ultionis ; dies instar perditionis.*  
*O pavor ! o tremor ! o portentum ! fugiamus, fugiamus ! Quo fugiemus ? ad antra ? Ubi securitas ? ad urbes ? Ubi refugium ? ad insulas ? Heu ! antra fugiunt, urbes et insulæ moventur de loco suo. Undique torrentes iniquitatis, funes inferni et laquei mortis præveniunt nos.*”

#### PRINCIPES D'ÉDITION

La présente édition s'appuie sur les sources décrites plus haut. De manière générale, toutes les modifications par rapport à ces sources, dans le texte et la musique, sont signalées entre crochets : « [ ] ». Ces signes indiquent systématiquement l'existence d'un commentaire dans les NOTES CRITIQUES (cf. p. 181-192) ou, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, en bas de page ; dans ce cas, les crochets sont accompagnés d'un appel de notes sous la forme : « [ <sup>(1)</sup> ] ».

Comme dans les précédents volumes de cette collection, nous avons choisi de normaliser certains usages anciens :

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par les clés communément utilisées aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre ou du mouvement, lorsque nécessaire :

- les dessus instrumentaux en sol<sup>1</sup> sont notés en sol<sup>2</sup>
- les hautes-contre de violon en ut<sup>1</sup> (pour le *Prelude pour l'enfant prodigue*) sont notées en ut<sup>3</sup>
- les tailles de violon en ut<sup>2</sup> (*id.*) sont notées en ut<sup>3</sup>

- les dessus vocaux en sol<sup>2</sup> restent en sol<sup>2</sup>
  - les hautes-contre vocales en ut<sup>3</sup> sont notées en sol<sup>2</sup> octaviée
  - les tailles vocales en ut<sup>4</sup>, en sol<sup>2</sup> octaviée
  - les basses vocales en fa<sup>4</sup> restent en fa<sup>4</sup>
- la basse continue en fa<sup>4</sup> ou en ut<sup>4</sup> est transcrite respectivement en fa<sup>4</sup> ou en ut<sup>3</sup>.
- la forme des liaisons anciennes, qui ne différencient pas liaison rythmique et liaison de phrasé, a été respectée. Aucune liaison n'a été ajoutée ni retranchée sans un renvoi aux NOTES CRITIQUES.
- la longueur des ligatures anciennes est conforme à la source choisie ; dans *Filius prodigus*, les différences entre les sources concernant la longueur des ligatures n'ont pas été signalées.
- dans la mesure à  $\text{C}\frac{3}{2}$ , les notations noires anciennes pour noter les hémioles dans les mesures ternaires (cf. *Judith*, mes. 342-343, 593-594, 608-609, etc.) ont été normalisées lorsque Charpentier conserve la barre de mesure ; une note en bas de page signale la notation originale. En revanche, cette notation noire a été conservée lorsque Charpentier rassemble les deux mesures en une seule de six temps (cf. *Extremum Dei iudicium*, mes. 201, 206, 233, 494, 505). Charpentier lui-même les décompte ainsi.
- les chiffrages de la basse continue ont été reproduits comme dans la source de référence. Dans les valeurs longues, le placement rythmique des chiffrages, parfois aléatoire dans le manuscrit, a été normalisé sans renvoi. Dans *Filius prodigus*, les chiffrages provenant de la source **B** apparaissent en italiques. Les variantes de chiffrages entre les différentes sources sont signalées par un renvoi aux NOTES CRITIQUES.
- les ornements ont été laissés tels qu'ils se présentent dans les sources.
- les armures anciennes ont été conservées.
- le système d'altération, dans toutes les parties y compris dans les chiffrages de la basse continue, a été normalisé ; l'usage de l'époque conduisait à n'utiliser que deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, les altérations anciennes sont répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération dans une mesure signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères.
- les suggestions d'altération figurent au-dessus de la note concernée.
- les fausses relations d'octave, fréquentes chez Charpentier, sont systématiquement mises en évidence par l'ajout d'altérations en petit corps.
- les signes musicaux oubliés par inadvertance dans les sources (notamment certaines figures de silence) ont été ajoutés en petit corps.

- lorsque Charpentier note sur une même portée deux parties différentes, notamment la basse vocale et la basse continue, ou le dessus vocal et le dessus instrumental, la partie ajoutée, qui nécessite parfois des simplifications rythmiques, figure en petit corps ; une note en bas de page précise l'état du manuscrit.
- les parties de dessus instrumental ajoutées (cf. INTRODUCTION, p. XXV-XXX) sont notées sur de petites portées ; une note en bas de page rappelle l'ajout.
- le texte latin et sa ponctuation ont été normalisés. Lorsqu'un passage du texte était absent d'une ligne vocale, y compris pour une simple répétition de mot, nous l'avons rétabli en indiquant clairement l'ajout en caractères italiques.
- les abréviations pour le nom des personnages sont complétées sans renvoi ni note en bas de page.

Jean Duron