

*Patrimoine
Musical
Français*

M. - A. Charpentier

CANTICUM PRO PACE

(H. 392)

motets dramatiques, vol. 1

monumentales

I. 3. 1



*Patrimoine
Musical
Français*

M. - A. Charpentier

CANTICUM PRO PACE

(H. 392)

motets dramatiques, vol. 1

Édition de Jean Lionnet

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
sont soutenues par le Fonds d'Action sacem,



Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
du Conseil Supérieur du Mécénat Culturel,



de la Société Marc-Antoine Charpentier
et d'Erato Disques

E. U. R. L. « Musique à Versailles »
16, rue Sainte Victoire
F - 78000 Versailles

L' E. U. R. L. « Musique à Versailles »
est une filiale du Centre de Musique Baroque de Versailles
association loi 1901 subventionnée par
le Ministère de la Culture et de la Francophonie
(Direction de la Musique et de la Danse)
et parrainée par ALCATEL ALSTHOM, son mécène exclusif

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles
CMBV 006

Dépôt légal : Février 1994
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés

Introduction

LE TEXTE ET SES IMPLICATIONS

Le *Canticum pro pace* (H. 392)¹ se trouve au tome II des mélanges de Charpentier [F-Pn/Rés Vm¹ 259 (2), f. 19^v-33], dans le cahier n° 11. Ce tome II commence par un petit motet *pour Sainte Anne* (H. 315), au f. 3^r, après deux feuillets réglés laissés sans musique ; au f. 4^r commence l'histoire sacrée *Judith, sive Bethulia liberata* (H. 391), qui se termine au f. 19^r au verso duquel se trouve la symphonie d'ouverture du *Canticum pro pace*.

Nous n'avons trouvé aucune source littéraire pour le texte de ce grand motet que Wiley Hitchcock classe parmi les *motets dramatiques*, en deuxième place dans cette catégorie.

Il existe un texte du même genre, publié à Paris chez Sébastien Cramoisy en 1660, par un certain Etienne Bachot, docteur en médecine parisien². Quelques années après notre *Canticum*, en 1697, Sébastien de Brossard met en musique un *Canticum Eucharisticum pro pace facta*, sur un texte qui est très différent du nôtre [F-Sgs, sans cote]. Le texte utilisé par Charpentier est, sans équivoque possible, écrit pour demander la paix. Son auteur ne devait pas être bien loin puisque la deuxième strophe de l'air de l'Ange « Cessate belli strepitus » a été transformée après l'établissement de la copie des mélanges : la première version que l'on peut lire assez facilement sous les ratures est la suivante :

Rex gallus cinctus laurea
fugata longe ferrea
florescat aetas aurea
dixit potentibus.
Nullus valet exprimere
quantum sit dulce vivere
sub principe quem dicere
regem pacificum.

Elle a été remplacée par la suivante :

Rex gallus cinctus laurea
fugata longe ferrea
ætate beat aurea
orbem per terribus ;
Tandem foelices
Deo grates persolvite
et laudibus extollite
regem pacificum.

1. Les numéros H renvoient au catalogue raisonné de l'œuvre de M.-A. Charpentier, publié par Wiley Hitchcock, Picard, 1982.

2. F. Pn/Rés. g. Y° 618.

Cinq vers sur huit sont complètement différents, et une correction de cette importance ne peut pas être de Charpentier.

La musique de la fin du premier chœur, au f. 23^v (mes. 52 à 59), n'est pas écrite. Charpentier indique seulement :

« sur le chant de ad arma clamate :
 inermes fugate
 hostes trucidate
 certate
 pugnate
 ardentes
 furentes
 et triumphate
 et après avoir fait la dernière notte entiere les violons jouent par echo
 la simphonie qui suyt. »

Les musiciens de l'époque, et donc *a fortiori* les copistes, avaient l'habitude de replacer le texte d'une strophe de poésie sur la musique d'une strophe précédente : la plupart des recueils d'airs sérieux et à boire de cette époque comptent plusieurs strophes qui vont sur une seule musique. On trouve un autre exemple de cette pratique dans le même volume II des mélanges (f. 44^v) à la fin du *Canticum in nativitate domini* (H. 393) où Charpentier copie le texte des deuxième et troisième strophes du dernier air. Nous avons préféré recopier les mesures en question pour une meilleure lecture de la partition.

La place du *Canticum* dans les mélanges permet à Hitchcock de le dater entre 1670 et 1676 ; Catherine Cessac précise même entre 1674 et 1676, sans toutefois expliquer cette plus grande précision³. A cette époque-là, Charpentier n'a pas encore d'emploi fixe auprès d'une quelconque institution religieuse ; il est donc fort probable que ce *Canticum* ait correspondu à une commande passée par une église parisienne pour une occasion particulière qui justifiait le rassemblement extraordinaire d'un important ensemble de musiciens.

Les armées du roi, qui avaient une nouvelle fois envahi la Lorraine en 1670, étaient de nouveau en guerre depuis l'invasion des "Provinces unies" en avril 1672. En 1674 on se battait en Franche-Comté et l'hiver 1674-1675 est celui de la célèbre campagne d'Alsace conduite par Turenne qui devait se faire tuer le 27 juillet 1675. Toutes les villes du royaume lui firent des services funèbres et l'on peut se demander si le *Pie Jesu Domine* (pour les morts) que l'on trouve quelques feuillets plus loin dans le même tome II des mélanges (H. 427, f. 40^v-42) n'a pas été écrit pour l'une de ces cérémonies. Il faudra attendre 1678 pour que la paix revienne en Europe et il est donc normal de penser que l'on ait pu prier pour la paix au printemps de 1675, au moment où les opérations militaires reprenaient.

UTILISATION DU MOTET

Une lecture attentive de ce tome II des mélanges oblige à se poser quelques questions. En effet notre *Canticum* (que Jacques Edouard, le neveu de Charpentier, appelle un *grand motet avec grande symphonie*) se termine en ré ; il est suivi, au f. 33^v, par une élévation pour la paix *O bone Jesu dulcis* (H. 237), en la mineur, pour haute-contre, taille et basse, avec deux dessus instrumentaux non spécifiés ; au feuillet 35^v, juste

3. cf. Catherine Cessac, *M.-A. Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 478.

après cette élévation, commence une version du psaume VIII *Domine Dominus noster* (H. 163), pour deux dessus et une basse avec, là aussi, deux dessus instrumentaux non spécifiés, en do.

Dans l'édition du psautier français (approuvée par l'évêque d'Angers le 10 avril 1674)⁴, le psaume VIII est indiqué à la fois comme psaume de louanges et comme « psaume qu'on peut dire quand on est touché d'admiration de la grandeur de Dieu ». On ne récite ce psaume qu'aux matines du dimanche, mais son texte « Domine Dominus noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra... » (O Dieu notre souverain Seigneur, que votre nom est admirable dans toute la terre) pourrait très bien être lu comme une louange au roi. Dans ce cas l'ensemble de ces trois compositions — le grand motet *Canticum pro pace*, l'élévation pour la paix et le psaume VIII — pourrait former le programme de motets d'une messe basse avec musique du style de celles qu'on célébrait à la chapelle royale, ou dans une église lorsque la messe basse était dite par l'évêque. Si le lien entre le *Canticum* et l'Élévation pour la Paix semble évident étant donnés leur texte et leur rapport tonal, on peut se poser la question pour le psaume qui les suit, même si à partir du f. 42 du tome II, on trouve un autre ensemble de trois œuvres qui présentent les mêmes caractéristiques : le *Canticum in nativitatem Domini* (H. 393 : *Frigidæ noctis umbra...*) précède une élévation (H. 231 : *gaudete dilectissimi*) dont le texte contient des allusions précises à la fête de Noël (« Hodie salvator noster carnem nostram assumens... ») ; elle est suivie d'un motet *Domine salvum fac regem* (H. 286) de 45 mesures qui se termine à f. 48. La formation nécessaire pour chanter le *Canticum in nativitatem* (deux dessus, une basse et deux dessus instrumentaux) se retrouve dans les deux motets qui suivent, et la combinaison tonale des trois œuvres, sol, do, sol, est parfaitement cohérente.

INDICATIONS POUR L'EXÉCUTION

La partition du *Canticum* prévoit deux chœurs à quatre parties (sol 2, ut 3, ut 4, fa 4), chacun accompagné d'un ensemble instrumental à quatre parties avec les clefs habituelles en France à cette époque : sol 1, ut 1, ut 2, fa 4. Charpentier a écrit entièrement toutes les parties instrumentales qui accompagnent les chœurs, utilisant donc les seize portées de son papier, ce qui ne lui laisse plus de place pour la partie de basse continue ; celle-ci est pourtant précisée, avec son chiffrage, dès qu'interviennent les premières voix, déjà à la première page de la partition, après les dix mesures de l'ouverture dont la partie de basse n'est pas chiffrée. La division en deux chœurs est tout de suite indiquée, elle aussi, dès la deuxième page de la partition : le deuxième couplet du premier air écrit pour les trois voix d'homme « Et occæcati cadant ... » porte l'indication « trois autres voix » alors que les clés et les portées n'ont pas changé ; f. 20^r, au bas de cette page, on a encore l'indication « tournez viste au chœur » qui à la page suivante est écrit à huit plus huit, instruments et voix.

Suivant les indications du texte, le compositeur a « personnalisé » certains airs ou récits. Un Ange (haute-contre) chante l'air « Cessate belli strepitus », la Paix et la Justice (deux dessus) chantent l'air « Veritas de terra orta est ». Ces trois personnages, l'Ange, la Paix et la Justice, se réunissent pour exhorter les fidèles à chanter la louange de Dieu.

A la limite, on peut envisager de chanter le *Canticum* avec huit voix seulement, quatre dans chaque chœur, en prenant les solistes (l'Ange, la Justice et la Paix) dans les deux chœurs. Mais la disposition des voix indiquées par Charpentier, en particulier pour le chœur final « Jubilate, exultate », semblerait indiquer que les solistes vont

4. Nous avons consulté *Le psautier de David Traduit en François, Nouvelle édition, de la Boutique de feu M. Josset*, chez Louis Josset, A PARIS, rue Saint Jacques, 1731.

avec le premier chœur, ou bien forment un petit groupe à part. Ce chœur est en effet écrit en dialogue entre les trois voix solistes, et les deux chœurs ; limité par les seize portées dont il dispose sur les pages, Charpentier a écrit les deux parties de dessus solistes (la Paix et la Justice) sur une seule portée, celle du dessus du premier chœur, lorsqu'il aurait très bien pu placer l'un des deux dessus sur la portée du dessus du deuxième chœur. L'écriture parfaitement équilibrée des deux chœurs vocaux et instrumentaux suggère deux formations identiques.

Si la partition originale permet de déterminer avec précision la formation vocale, les indications qui concernent les instruments sont beaucoup plus minces : la petite symphonie d'ouverture intitulée « Rumor bellicus » est écrite en ré majeur et pourrait suggérer l'emploi d'une trompette, mais certaines notes écrites pour la partie de dessus sont injouables par une trompette de l'époque.

Quand, à la fin du premier chœur, Charpentier écrit « et après avoir fait la dernière notte entière les violons jouent par écho la simphonie qui suyt », on peut interpréter cette indication de deux façons : il n'y a que des violons dans la formation de deux chœurs qui vient d'intervenir ou bien que seuls les archets, excluant donc d'autres instruments comme le hautbois, interviennent dans la ritournelle qui suit. Par contre la précision « par écho » semblerait indiquer que ces deux parties de dessus de violon doivent être nettement divisées dans l'espace, et donc être les deux dessus des deux chœurs instrumentaux, et non deux violons pris dans le même chœur.

Au folio 24 verso, on trouve une dernière indication à propos des instruments, tout aussi négative et que nous avons maintenue sur la partition [cf. p. 17] : « sans instruments que la basse continue ». Le double chœur qui suit, est recopié sur deux systèmes de huit portées par page, excluant donc la possibilité d'y copier une partie de basse continue ; elle est pourtant indiquée lorsqu'il n'y a que le premier chœur qui chante, et dans ce cas, la partie de basse continue occupe la portée de la basse du deuxième chœur. Le chœur suivant « Jubilemus exultantes » est écrit pour les deux chœurs vocaux doublés des deux chœurs instrumentaux ; les seize portées de la page sont donc utilisées et il n'y a pas de place ici non plus pour la basse continue. Pourtant, à l'inverse de ce que l'on vient de voir avec le chœur précédent, la basse continue n'apparaît jamais dans les passages de silence du deuxième chœur, où la portée de la basse aurait pu être utilisée à cette fin. Seules les brèves interventions du trio de solistes, la Paix, la Justice et l'Ange, sont accompagnées d'une basse continue.

En outre, la basse continue réapparaît dans le chœur final « O pax optata, o pax desiderata », de nouveau écrite sur la portée de basse chantante du deuxième chœur. On peut donc conclure que Charpentier avait prévu de faire chanter ces passages avec instruments sans basse continue.

Nous proposons une ligne de basse continue là où elle manque, pour les interprètes qui préféreraient l'avoir tout au long du *Canticum*, établie en suivant les notes les plus basses de chaque chœur, comme Charpentier l'indique lui-même à propos de *Josué*⁵.

Si l'on compare le *Canticum* avec le *Dies Iræ* (H. 12)⁶ qui est écrit pour la même formation (deux chœurs à quatre voix, plus deux chœurs de violons à quatre parties), on peut constater que là aussi Charpentier utilise la portée vide de la basse chantante du deuxième chœur pour noter la basse continue ; il indique même parfois dans la marge, en tête de la portée, « basse et voix » ou « orgue et voix ».

La différence essentielle qui existe dans l'organisation matérielle de ces deux partitions réside dans l'emploi des instruments ; dans le *Dies Iræ*, les parties instrumentales des chœurs ne sont pas écrites, et le compositeur se limite à écrire : « tous avec violons » ; dans le *Canticum*, rien n'est laissé au hasard et les parties instrumentales

5. cf. page VII de l'Introduction de *Josué* (H.404), Versailles, Éditions du CMBV, 1992.

6. cf. au tome I, f. 35-48^r (cahier 5).

sont écrites *in extenso*, même si elles ne font que doubler les parties vocales. En fait Charpentier fait une petite différence entre le premier et le deuxième chœur : dans le premier, les instruments doublent souvent exactement les voix et on a la correspondance suivante :

Voix :		Instr. :
sol 2	—————→	sol 1
ut 3	—————→	ut 1
ut 4	—————→	ut 2
fa 4	—————→	fa 4

mais au deuxième chœur, il semble préférer cette combinaison, avec la taille doublée à l'octave :

Voix :		Instr. :
sol 2	—————→	sol 1
ut 3	↘ ^{8^{ve}}	ut 1
ut 4	↗	ut 2
fa 4	—————→	fa 4

toutefois ce système n'est pas appliqué avec rigueur, et l'on peut même trouver de brefs passages où le dessus instrumental est indépendant des voix, comme aux mesures 41-42 de notre partition où ce sont les hautes-contre de violon qui doublent le dessus vocal.

Avant de conclure, il faut encore faire une remarque à propos de cette partition : à deux ou trois reprises, Charpentier indique un changement de mesure, de C à C et vice versa, et ce changement ne concerne qu'une seule mesure (voir par exemple les mesures 123-125 et 137-139). Ces indications sont à prendre à la lettre et sont là pour accélérer les enchaînements, sans déplacer la musique par rapport à la carrure des mesures. Ce changement de mesure réduit la durée de la ronde finale de moitié et fait donc enchaîner le deuxième couplet sans aucune pause. Le souci que Charpentier porte aux enchaînements des différents morceaux dans ses grandes pièces est constant : ce système de changement de mesure du C au C pour raccourcir la ronde finale d'un mouvement est utilisé à plusieurs reprises dans *Judith* (H. 391). On le trouve aussi, toujours dans ce même tome II, à la fin du motet dramatique *In honorem Cæcilie Valeriani et Tiburtij canticum* (H. 394, f. 31^v) : la dernière mesure d'un passage à $\frac{3}{2}$ est notée C , et la mesure qui suit C accompagnée dans la marge de la note suivante : « cette mesure dans toutes les parties doit être entière et on comptera une demie pause pour chanter la suite ». Ces indications ne doivent donc pas être prises comme de simples suggestions, mais être appliquées avec précision.

CHARPENTIER ET LES MODÈLES ROMAINS

Si la pratique polychorale était largement diffusée en Europe, on sait maintenant que c'est à Rome qu'on en faisait le plus. À l'époque où Charpentier était à Rome, aucune chapelle régulière ne comptait des instrumentistes parmi son personnel salarié ; en revanche les nombreuses listes de musiciens engagés pour les grandes occa-

7. On trouve ces listes dans tous les fonds d'archives qui concernent les églises : outre celles de Saint-Louis des Français. (cf. Jean Lionnet, *La Musique à Saint-Louis des Français...*, supplément à *Note d'Archivio* 1985-1986), on peut voir celles de Sainte-Marie Majeure dans l'ouvrage de G. CILIBERTI, *Antonio Maria Abbatini e la musica di suo tempo*, Quaderni Regione dell' Umbria, 1986.

sions montrent que pour chaque fête importante, les églises faisaient venir des instruments⁷. A Saint-Louis des Français pour la fête de Saint Louis, le 25 août 1665, le maestro Antonio Maria Abbatini a fait venir quatre violons, une « viola da braccio » et quatre basses de violon, deux théorbes, deux luths (probablement archiluth), une épinette et six orgues supplémentaires. La répartition des instruments dans la liste suggère le regroupement des instruments en deux chœurs différents, ce qui ne fait d'ailleurs que confirmer la liste des musiciens engagés la même année pour la messe solennelle en l'honneur de Saint François de Sales (célébrée le 21 juin) qui montre deux ensembles instrumentaux nettement séparés : deux violons, un luth, un théorbe, une épinette et une basse de violon d'un côté, et un ensemble presque identique de l'autre (sans épinette). Malheureusement aucune musique correspondant à de tels effectifs n'a été conservée ; les publications de l'époque, comme les copies manuscrites conservées dans les collections des chapelles, sont essentiellement vocales (de deux à cinq voix) avec parfois deux dessus de violon. Les trop rares partitions pour quatre chœurs, d'Orazio Benevolo par exemple, ont été ré-élaborées au début du XVIII^e siècle à partir de sources qui ont disparues et dans un souci purement pédagogique, sans aucune indication concernant l'exécution. Quant aux quelques exemples conservés en parties séparées — comme le *Magnificat* à quatre chœurs de Stefano Fabri de la collection de Monseigneur Casimiri, au Vatican⁸ — ils ne comportent pas de parties instrumentales. On peut donc raisonnablement penser que le système du redoublement des voix par les instruments utilisé par Charpentier correspond à une pratique qu'il avait connue à Rome, et pas seulement à Saint-Louis des Français : toutes les églises un peu importantes (une bonne quarantaine) organisaient au moins une fois par an pour leur fête patronale trois grandes cérémonies avec plusieurs chœurs et instruments. Renversant les rôles, on pourrait donc appliquer le système de *ripieni* instrumentaux utilisé par Charpentier à certaines partitions polychorales romaines.

Ces réflexions conduisent à porter un regard neuf sur les manuscrits de Charpentier : ces cahiers de partitions, déjà numérotés suivant deux séries — une en chiffres romains, l'autre en chiffres arabes — pour qu'ils puissent être reliés en volumes, sont de toute évidence établis pour pouvoir être facilement passés directement au copiste chargé d'établir les parties séparées nécessaires à une exécution. Cette constatation n'est pas sans conséquences ; en effet, cela implique un choix que Charpentier a effectué au fur et à mesure de sa production, recopiant en partitions les compositions qu'il estimait être réutilisables. Cette réutilisation pouvait d'ailleurs comporter des ajouts que le musicien insérait là où il pouvait, parfois même dans les espaces libres laissés par la première copie⁹. La décision de recopier une œuvre parce qu'elle pouvait peut-être resservir, au moins pour celles qui sont copiées dans les premiers cahiers, devait logiquement être prise après la première exécution, et pas forcément tout de suite après ; ceci entraîne la possibilité de discuter la chronologie des œuvres à l'intérieur de chaque volume, mais permet aussi de prendre certaines libertés par rapport à la formation indiquée par la partition.

Après ce que l'on vient de voir à propos du manuscrit, on peut envisager deux formations pour chanter ce *Canticum*. La première consiste à avoir, dans une grande tribune, l'orgue au milieu avec une basse de violon et un théorbe, quatre chanteurs de chaque côté et à chaque extrémité les deux groupes de quatre violons (dessus, haute-contre, taille et basse). La deuxième avec une division plus nette en trois tribunes : la

8. Bibliothèque Vaticane, Vaticani Musicali n° 558.

9. C'est le cas par exemple de la *Messe des morts* (H. 2) dans le premier volume à laquelle il a ajouté des ritournelles instrumentales un peu plus tard, utilisant même la partie de la page laissée libre sous le titre du premier feuillet. Voir aussi les *Lettres hébraïques* (H. 99) et les ritournelles instrumentales (H. 100) ajoutées à la première lamentation du vendredi (H. 105).

tribune centrale avec les trois solistes (la Paix, la Justice et l'Ange), une basse continue, deux tribunes latérales et se faisant face pour les deux chœurs de voix et d'instruments avec une petite basse continue pour chacun d'eux qui pourrait n'être qu'une basse de violon accompagnée d'un théorbe. On pourrait même envisager un ensemble de cinq tribunes, avec les solistes au centre, les deux chœurs vocaux et les deux chœurs instrumentaux séparés et se faisant face. Cette disposition serait particulièrement efficace à partir de la mes. 209 où les quatre ensembles sont indépendants. En ce qui concerne l'instrumentation, on peut envisager de doubler les dessus de violon avec les hautbois pour la symphonie du début, et dans les passages à double chœur : mes. 29 à 59, mes. 189 à 208, mes. 227 à 232 et pour le chœur final à partir de la mes. 258.

PRINCIPES D'ÉDITION

La partition proposée ici reproduit aussi fidèlement que possible la partition manuscrite. Les seules modifications qui ne font pas l'objet de notes sont les suivantes :

- les clés utilisées, mais les clés originales sont indiquées à chaque entrée nouvelle ;
- les altérations accidentelles pour lesquelles nous suivons l'usage moderne — l'altération vaut pour toute la mesure — alors que Charpentier préfère, en général, les répéter à chaque note concernée ;
- la valeur sémantique des altérations suit elle aussi l'usage moderne : là où Charpentier met un bémol pour enlever un dièse, nous préférons mettre un bécarre.

En ce qui concerne le texte latin, j'ai adopté une ponctuation légère pour ne pas surcharger la partition de trop de points d'exclamation. Le manuscrit de Charpentier ne comporte pratiquement aucune ponctuation et n'ayant pas de source imprimée à l'époque pour ce texte, j'ai suivi autant que possible les usages du XVII^e siècle.

Jean Lionnet