



Nathalie Berton

Les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier

Cahiers PHILIDOR

34



Centre de Musique Baroque de Versailles
Cahiers PHILIDOR 34

Les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier

Nathalie Berton
mars 2007

© Nathalie Berton, CMBV

dépôt légal : 2007

ISBN 2-911239-58-X

<http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp034.pdf>

LES PETITS OPÉRAS DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER ¹

C'est au cours des années 1680, alors même que Lully triomphait sur la scène de l'Académie royale de musique et jouissait du monopole de la musique lyrique, que Charpentier composa ses petits opéras. En dépit des multiples interdictions qui frappaient les concurrents du surintendant de la musique du roi, le compositeur de M^{lle} de Guise sut mettre en œuvre dans ces pièces le langage même de l'opéra (récitatifs, airs, chœurs, ritournelles et danses). De plus, ces œuvres offrent du point de vue littéraire des visages variés et se répartissent en cinq catégories : les ouvrages de circonstance ², les allégories ³, les pastorales profanes ⁴ et sacrées ⁵ et enfin les véritables opéras miniatures ⁶. Certaines, telles *Actéon* et surtout *La Descente d'Orphée aux enfers* présentent en effet une véritable progression dramatique jusqu'à la catastrophe finale. Au travers de ces compositions, Charpentier nous livre un témoignage d'une grande richesse et diversité tant musicale que littéraire qui montrent que, bien avant *Médée*, le compositeur était déjà digne de figurer sur la scène lyrique. Nous proposons dans les lignes qui suivent une synthèse des données que nous avons rassemblées à propos de ces œuvres, tant pour ce qui regarde le contexte de composition et de création que pour ce qui a trait à certaines caractéristiques musicales.

Commanditaires et conditions d'exécution

Les *Meslanges* autographes de Marc-Antoine Charpentier nous transmettent la musique de onze petits opéras : *La Petite pastorale* (H.479 ⁷), *Les Plaisirs de Versailles* (H.480 ⁸), *Actéon* (H.481 ⁹), *Sur la*

-
1. Cet article est un complément au catalogue des petits opéras de Charpentier que nous avons publié dans la base de données PHILIDOR du CMBV (<http://www.cmbv.com/fr/banq/fsbanq.htm>) et où nous décrivons, numéro après numéro, l'ensemble de ces partitions.
 2. *L'Idyle sur le retour de la santé du roy*. Pour une présentation et un résumé de chacune de ces pièces nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris, Fayard, 2004, p. 165-185).
 3. *Les Plaisirs de Versailles* et *Les Arts florissants*.
 4. *La Petite pastorale*, *Il faut rire et chanter*, *La Feste de Rüel* et *La Couronne de fleurs*.
 5. *Sur la naissance de NSJC* et *Pastorale sur la naissance de NSJC*.
 6. *Actéon* et *La descente d'Orphée aux Enfers*.
 7. F-Pn/ Vm¹ 259 II, cahier 13, f. 52^v-57 ; 1675 ca/1676.10.05. Nous citons en premier lieu la datation avancée par Willey H. Hitchcock dans *Les œuvres de/ The works of Marc-Antoine Charpentier* (Paris, Picard, 1982) puis celle que propose Catherine Cessac dans *Marc-Antoine Charpentier (op. cit.)*.
 8. F-Pn/ Vm¹ 259 IX, cahier 37, f. 69-84 ; 1680 ca/1682.
 9. F-Pn/ Vm¹ 259 XXI, cahiers XLI-XLII, f. 10^v-29 ; 1683-1685/1684 et, pour *Actéon changé en biche*, F-Pn/ Vm¹ 259 XXI, cahier XLII, f. 30^v-34 ; 1683-1685/1684.

naissance de NSJC (H.482¹⁰), *Pastorale sur la naissance de NSJC* (H.483¹¹), *Il faut rire et chanter* (H.484¹²), *La Feste de Rüel* (H.485¹³), *La Couronne de fleurs* (H.486¹⁴), *Les arts florissants* (H.487¹⁵), *La Descente d'Orphée aux Enfers* (H.488¹⁶), *Idyle sur le retour de la santé du roy* (H.489¹⁷). Il convient d'ajouter à cette liste *Acis et Galatée* (1678.02) dont seule la musique de l'ouverture est conservée.

Toutes ces pièces ont été composées durant la période où Charpentier était au service de M^{lle} de Guise, puisqu'elles le furent entre 1675 et 1687. Rien n'indique pour autant qu'elles furent toutes commandées par celle-ci, ni jouées dans son hôtel. Les manuscrits autographes du compositeur indiquent les noms d'interprètes pour huit petits opéras qui étaient tous alors au service de M^{lle} de Guise ce qui nous permet seulement d'affirmer que ces œuvres furent représentées par les musiciens qu'elle entretenait¹⁸. En revanche, les manuscrits de trois de ces pièces ne présentent aucun nom d'interprète. Ce sont *La Petite pastorale*, *Les Plaisirs de Versailles* et *La Feste de Ruel*. Doit-on en déduire que ces pièces furent exécutées en des circonstances particulières? Tel peut effectivement avoir été le cas. D'après les travaux de Wiley H. Hitchcock et ceux de Catherine Cessac, *La Petite pastorale* daterait de 1675. Patricia M. Ranum a émis l'hypothèse selon laquelle ce petit opéra aurait pu être interprété à l'occasion du baptême de Philippe II d'Orléans, duc de Chartres, et de sa sœur, Élisabeth-Charlotte (M^{lle} de Chartres), qui eut pour marraine M^{me} de Guise, cousine de son père¹⁹. Outre le choix de la marraine, Patricia M. Ranum s'appuie pour étayer son hypothèse sur le fait qu'un article de la *Gazette de France* relatant les festivités qui suivirent indique que « Leurs Majestez eurent ensuite le divertissement de l'Opera, dans le mesme Salon, qui avoit esté préparé avec toute la magnificence possible²⁰ ». Il est tout à fait possible que M^{me} de Guise, pour offrir à son cousin un présent original, mît à contribution en cette occasion les talents de Charpentier. Rappelons également que le compositeur enseigna plus tard la composition à Philippe II d'Orléans²¹.

Les Plaisirs de Versailles furent probablement exécutés dans un tout autre contexte. La didascalie que le compositeur place sous le titre, « La scene est dans les app. »²², semble en effet indiquer que l'argument fait référence aux fameuses soirées d'appartements instaurées à Versailles à partir de l'automne 1682. Catherine Cessac a démontré que Charpentier composa pour la musique du dauphin entre 1679 et 1682-1683 et a remarqué que les pièces écrites pour ce dernier comportent la plupart du temps, en plus de la basse continue, deux parties de dessus instrumentaux généralement confiées à des dessus de flûte auxquels s'ajoute parfois une partie de basse de flûte indépendante de la basse continue²³. *Les Plaisirs de Versailles* seraient la seule œuvre profane de Charpentier composée durant ces années et recourant à cet effectif si particulier. Considérant l'effectif, le sujet de l'œuvre, la date de composition – fin de l'année 1682 alors même que les soirées d'appartements devenaient célèbres – et l'indication de Charpentier à la fin de la pièce « sans conter ce qui se recommence cela doit durer une heure et demie » qui ne peut convenir à la musique seule puisque la partition, telle qu'elle nous est parvenue, n'excède pas une demi-heure, nous pouvons nous demander avec Catherine Cessac si

10. F-Pn/ Vm¹ 259 XXI, cahier XLIV, f. 49-57; 1683-1685/1684,12.25.

11. F-Pn/ Vm¹ 259 XXI, cahier XLIV-XLV, f. 57-74^v; 1^{re} version: 1683-1685/Noël 1684; 2^e version: 1685-1686/Noël 1685; 3^e version: 1686-1687/Noël 1686.

12. F-Pn/ Vm¹ 259 XXI, cahier XLV-XLVI, f. 74^v-85^v; 1684-1685/1685.

13. F-Pn/ Vm¹ 259 XXII, cahiers XLVII-XLVIII, f. 1-22; 1685 et F-Pn/ Vm⁶ 17 pour le jeu incomplet de 13 parties séparées.

14. F-Pn/ Vm¹ 259 VII, cahiers 44-45, f. 35^v-50^v; 1685.

15. F-Pn/ Vm¹ 259 VII, cahiers 46-47, f. 63^v-86^v; 1685-1686/1685 et F-Pn/ Vm⁶ 18 pour le jeu de 12 parties séparées.

16. F-Pn/ Vm¹ 259 XIII, cahier II, f. 41-58^v, p. 59; 1685 ca/1686.

17. F-Pn/ Vm¹ 259 VIII, cahiers [49]-50, f. 6^v-15; 1686-1687/1687,01.31.

18. À propos de ces musiciens, se reporter à Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 130-133.

19. Voir <http://ranumspanat.com/pastorale.html>.

20. *Gazette de France*, octobre 1676, p. 728, cité par Patricia M. Ranum, site cité.

21. Patricia M. Ranum émet également l'hypothèse selon laquelle *La Petite pastorale* aurait peut-être été interprétée par les musiciens de M^{lle} de Guise, supervisés par les intendants de la musique du duc d'Orléans, Jean Granouillet de Sablières et Henri Guichard. Cette hypothèse, sans être impossible, nous paraît cependant hasardeuse dans la mesure où le duc d'Orléans entretenait à son service un corps de musiciens; on conçoit mal les raisons pour lesquelles il aurait fait appel à un autre corps de musique que le sien.

22. F-Pn/ Rés Vm¹ 259 XII, cahier 37, f. 69.

23. Pour cet aspect voir Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 144-150.

ce petit opéra n'aurait pas pu être interprété lors de l'une de ces soirées ²⁴. Cette possibilité semble corroborée par l'annotation portée par Jacques Edouard dans le *Memoire des ouvrages de Musique latine et françoise de défunt M^r Charpentier* qui précise après le titre de l'œuvre : « piece pour les appartemens du roy » ²⁵.

La Feste de Rüel avait initialement été conçue pour être représentée lors d'une réception dont le duc de Richelieu souhaitait régaler le roi. Les *Lettres historiques et anecdotes* attestent de la préparation de cette grande fête qui s'inscrit dans un climat de surenchère entre plusieurs grands seigneurs et ministres qui entendaient rendre hommage à Louis XIV en le recevant en leur demeure, vraisemblablement pour célébrer la signature du traité de Ratisbonne (15 août 1684) :

— « Depuis que Mess. De Louvois et de Seignelay ont régalez le Roy et toute la Maison Royale de France, toute la cour a esté toutes les semaines en divertissements. Chacun en veut avoir cet honneur. M. le Duc d'Orléans fit dimanche un grand Régál à S^t Cloud, où il donna l'opéra, l'on dit que M. le Duc de Richelieu doit aussi faire un superbe Régál à Ruel, et M. le Cardinal de Bouillon à Pontoise. ²⁶ »

Dans le cas de *La Feste de Rüel*, les relations sont cependant contradictoires. Ainsi, si l'on en croit l'auteur des *Lettres historiques et anecdotes*, la fête aurait été repoussée à plusieurs reprises avant d'avoir effectivement lieu. On peut en effet y lire successivement :

— « Le Duc de Richelieu fera aussi une feste à Ruel; mais il ne prétend pas contester en magnificence contre M^r de Segnelay » (Paris, 14 juillet 1685)

— « Le Duc de Richelieu doit traiter la Cour à Ruèl, & le Duc de la Rochefoucaut à Liancourt. » (Paris, le 21 juillet 1685)

— « La feste que doit donner le Duc de Richelieu est remise au 6^e jour d'Aooust. » (Paris, 28 juillet 1685)

Et enfin :

— « Le Roy fut lundy voir les belles eaüx de Ruèl, où le Duc de Richelieu regala S. M. avec toute la cour. » (Paris, le 29 août 1685) ²⁷

Toutefois, le *Mercure Galant* annonce, dans sa tomainson d'octobre :

— « Il [le duc de Richelieu] s'attendoit d'avoir l'honneur de recevoir le Roy à Ruel; mais comme le plus agréable Regale de cette Feste devoit estre la Representation de ce grand Prince, & qu'il falloit du temps pour transporter & mettre en estat une Figure d'un caractere le plus extraordinaire qui ait jamais esté, le départ de Sa Majesté pour Chambor, a rompu toutes les mesures de ce Duc. ²⁸ »

24. Voir Catherine Cessac, *op. cit.*, p. 150-152. Ces soirées d'appartement mêlaient, outre les plaisirs de la conversation, ceux du jeu, du goût avec de somptueuses collations ainsi que ceux de la musique et de la danse. Pour plus d'informations, se reporter à la description publiée dans le *Mercure galant* (décembre 1682, p. 1-72).

25. F-Pn/ Rés Vmb ms 71, f. 3^v. Il ne faut toutefois pas écarter l'hypothèse selon laquelle la remarque de Jacques Edouard ferait allusion à la didascalie que l'on trouve sous le titre de la partition.

26. Martin Mayr, agent de Paris de l'électeur de Bavière, 31 juillet 1685, Bayerische Hauptstaatsarchiv, Munich, Fürstensachen 6471, f. 159, cité par Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier et la Feste de Rüel », *xvii^e siècle*, le tricentenaire de Lully (octobre-décembre 1988), p. 393.

La fête de Sceaux est relatée dans le *Mercure Galant* (juillet 1685, p. 263-317), celle de Liancourt signalée dans les *Lettres historiques et anecdotes* (F-Pn/ Ms fr 10265, f. 48^v), celle de Meudon dans le *Mercure Galant* (juillet 1685, p. 44-49). Le *Mercure* relate également l'inauguration de plusieurs statues du roi, notamment à Caen dans le volume d'octobre 1685 (p. 13-32), à la suite de l'article consacré à la fête de Rueil. Ces manifestations précédaient l'inauguration de la place des Victoires à Paris où le duc de La Feuillade offrait, outre l'agencement de la place, une statue du monarque. Voir Patricia M. Ranum, *op. cit.*

27. *Lettres historiques et anecdotes*, ms, 1682-1687, F-Pn/ Ms fr 10265, f. 46^v, 48^v, 50^v et 59^v.

28. Octobre 1685, p. 3.

Il semble que le rédacteur du *Mercuré Galant* ait raison et que celui des *Lettres historiques et anecdotes* soit mal informé. En effet, si le roi n'assista pas à la dernière réception que préparait le duc, ce dernier, toujours selon le *Mercuré Galant*, mena « disner à Rüel quelques Personnes de qualité ²⁹ », ce que confirme le *Journal* du marquis de Dangeau où l'on peut lire, en date du dimanche 26 août :

— « Nous allâmes ce jour-là dîner à Ruel, où M. Le Duc De Richelieu nous fit voir le modèle d'une statue équestre du roi qu'il va faire jeter en bronze... ³⁰ »

Le roi ne vint donc pas à Rueil ce jour-là d'autant que, la statue n'étant pas encore prête, le duc n'en put montrer qu'une maquette ³¹. Il est en conséquence vraisemblable que *La Feste de Rüel* de Charpentier ne fut pas représentée lors de ce simple dîner (en journée donc et non pas en soirée, comme il était de coutume pour les grandes occasions), ce qui expliquerait que le jeu de parties séparées copiées par Charpentier soit incomplet. Il est possible que le petit opéra ait été remplacé le 26 août par l'exécution d'un seul air dont les dimensions modestes sont plus en accord avec cette simple réception. En effet, en bas des dernières pages du chœur final de la partition du petit opéra, Charpentier a copié *a posteriori* l'air « À ta haute valeur », dont les paroles ont été publiées dans le *Mercuré* à la suite de la relation de la petite réception de Rueil, après des vers que la nymphe du lieu adresse au roi. Ces deux courts poèmes sont l'œuvre d'« une Personne de qualité, qui a toute la délicatesse d'esprit que l'on peut avoir » (p. 11). Il est troublant de constater la proximité dans le manuscrit de ces deux œuvres et l'on est en droit de se demander si la première composition n'aurait pas été remplacée par la seconde.

À ces trois œuvres s'ajoute *Les Amours d'Acis et de Galathée*, dont la musique est désormais perdue ³² et qui fut représentée chez Armand-Jean de Rians, comme nous l'apprend le *Mercuré Galant*:

— « Il y a eu icy ce Carnaval plusieurs sortes de Divertissemens; mais un des plus grands que nous ayons eus, a esté un petit Opéra intitulé les Amours d'Acis & de Galatée, dont M^r de Rians Procureur du Roy de l'ancien Chastelet, a donné plusieurs Représentations dans son Hostel avec sa magnificence ordinaire. L'Assemblée a esté chaque fois de plus de quatre cens Auditeurs, parmy lesquels plusieurs Personnes de la plus haute qualité ont quelquefois eu peine à trouver place. Tous ceux qui chanterent & jouierent des Instrumens, furent extrêmement applaudis. La Musique estoit de la composition de M^r Charpentier dont je vous ay déjà fait voir deux Airs. Ainsi vous en connoissez l'heureux talent par vous-mesme. Madame de Beauvais, Madame de Boucherat, Messieurs les Marquis de Sablé & de Biran, M. Deniel, Monsieur de Sainte Colombe si celebre pour la Viole, & quantité d'autres qui entendent parfaitement toute la finesse du Chant, ont esté des admirateurs de cet Opéra. ³³ »

Patricia M. Ranum a consacré un article à cette œuvre dans lequel elle révèle les liens qui unissaient les familles Charpentier et Rians ³⁴. Elle y souligne le fait que la représentation de ce petit opéra intervient alors que Lully, suite au scandale qui suivit les représentations d'*Isis* où l'on avait relevé des allusions à la maîtresse du roi, se trouvait en situation délicate auprès du monarque. Durant cette période, les rédacteurs du *Mercuré Galant* ne manquèrent pas de signaler toute représentation d'ouvrage lyrique pouvant porter ombrage au surintendant de la musique du roi et aux privilèges qu'il s'était fait octroyer. Et Patricia M. Ranum conclut son article de manière tout à fait pertinente en affirmant que la mise en évidence de ce réseau de relations permet de mieux saisir la raison d'être de cette œuvre qui apparaissait jusqu'à présent comme le fruit d'une commande de M. de Rians qui souhaitait associer

29. *Ibidem*, p. 10.

30. *Journal du marquis de Dangeau, Tome premier. 1684-1686, publ. en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières... [et al.]; avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publ. par M. Feuillet de Conches*, Paris, Firmin-Didot frères, 1854, p. 211-212.

31. Relevons également que les *Lettres historiques* transmettent une date erronée puisqu'elles indiquent que la réception eût lieu un lundi alors qu'elle se déroula un dimanche.

32. À l'exception de l'ouverture qui figure au vol. XVII, cahier XXIV, f. 47-48 des *Meslanges*.

33. Février 1678, p. 215-218.

34. Voir « 1679 : M. de Rians Commissions an Opera », http://www.ranumspanat.com/riants_opera.html.

son nom à celui d'un musicien de théâtre célèbre. *Les Amours d'Acis et de Galatée* constitue aussi un geste d'amitié, voir un geste indirect en faveur d'un salon éloigné de la cour ³⁵.

Faute de relations précises, nous ne connaissons pas les conditions réelles d'exécution de ces pièces: la *Gazette de France* indique, pour la *Petite pastorale*, que l'on eut « le divertissement de l'Opera » ³⁶ tandis que le *Mercurie Galant* signale que l'on « a donné plusieurs Représentations » des *Amours d'Acis et de Galatée*, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il y ait eu mise en scène ³⁷. Nous disposons en revanche d'éléments indiquant que Charpentier et ses librettistes avaient conçu certains de leurs petits opéras pour être idéalement mis en scène. D'une manière générale, Charpentier s'applique à présenter ses partitions à la manière des livrets d'opéras, en ce sens qu'il fait suivre chaque titre de la liste des personnages et indique au début de chaque scène les personnages qui y figurent ³⁸. Des didascalies décrivent aussi le cadre dans lequel l'œuvre se situe. Ainsi, par exemple, pour *Actéon* « la Scene est dans la vallée de Gargaphie » ou encore dans un bocage pour *La Couronne de fleurs*. La partition de trois de ces petits opéras mentionne également la présence de personnages dansants, preuve que leurs auteurs les destinaient à la scène; ce sont *La Feste de Rüel*, *Les Arts florissans* et *La Descente d'Orphée aux Enfers* ³⁹.

Contraintes et répartition des effectifs

Les distributions vocales et instrumentales de ces œuvres révèlent l'évolution de la « Musique » de M^{lle} de Guise. Les effectifs s'étoffent en effet au fil des ans: les solistes sont suffisamment nombreux dès les *Plaisirs de Versailles* (1682) pour se réunir en « chœur » à quatre (puis à cinq) parties. Ce phénomène s'amplifie durant les années suivantes si bien que *La Descente d'Orphée aux enfers* (1686) nécessite neuf chanteurs qui se répartissent en onze rôles solistes et forment un « chœur » à cinq parties. Toutes les pièces sont accompagnées par le trio instrumental comprenant au minimum deux dessus de viole éventuellement renforcés par les flûtes. Nous présentons dans le tableau suivant les effectifs que requiert chacun de ces petits opéras.

35. « The existence of these networks helps us better to understand the *raison d'être* of an opera that until now appeared to have been prompted primarily by Riant's desire to link his name with a composer whose theatrical activities had been attracting considerable attention. That doubtlessly is the case, but the opera commissioned in 1678 also appears to have been a gesture of friendship, if not more than that – an oblique gesture in favor of the older salon, pluralistic, non-courtly, if not quite anti-court culture of the mid-century. »

36. octobre 1676, p. 728, cité par P. M. Ranum, site cité.

37. Antoine Furetière donne la définition suivante du terme « représentation »: « se dit aussi de la peinture qui se fait par le discours d'une action, ou d'une histoire vraie ou fausse... Les Poètes dans leurs Tragedies font de vives *representations* des incidens de l'Histoire, des passions des Heros. Ce Comedien entend bien la *representation*, fait bien la Comedie. Il y a déjà eu vingt *representations* de cet Opera. » *Dictionnaire universel... contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

38. Cette remarque vaut pour tous les petits opéras de Charpentier à l'exception de *La Petite pastorale* et de *l'Idyle sur le retour de la santé du Roy*. Dans le cas de cette dernière pièce, Charpentier ne précise le nom d'aucun personnage, respectant en cela le poème qu'il mit en musique (voir notre article « *L'Idyle sur le retour de la santé du Roy* (H.489), livret de Madame Deshoulières », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 17 (2000), p. 1-5 rééd. in: *Marc-Antoine Charpentier: un musicien retrouvé; éd. par Catherine Cessac*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 199-204). Dans le cas d'*Il faut rire et chanter* Charpentier indique bien les personnages présents sur scène au départ mais ne précise ensuite que le nom du berger chagrin, tous les autres bergers étant alors « anonymes ».

39. *La Feste de Rüel* est la pièce la plus précise de ce point de vue puisque Charpentier indique de nombreuses interventions de danseurs, notamment lors de chœurs, mais également des jeux scéniques, habituellement absents de ses manuscrits. Cette œuvre devant faire partie d'une grande réception, il est vraisemblable qu'elle était destinée à être mise en scène, ce qui explique l'abondance des annotations. La seule autre indication de jeu scénique précis que l'on relève dans les autres partitions figure dans *Actéon* où Charpentier note à la fin de la dernière intervention de Junon « elle s'envole » (scène 6).

Lecture du tableau

Pour chaque pièce, nous indiquons dans la colonne « Effectif » la formation nécessaire en précisant :

- le nombre global de voix solistes (vx5 = 5 chanteurs), ce nombre prenant en compte l'ensemble des chanteurs signalés sur la partition qui ne correspond pas nécessairement aux rôles solistes ;
- les instruments sont signalés par les indications «dvl» (dessus de viole), «bvl» (basse de viole), «fl» (flûte), «bfl» (basse de flûte), «fla» (flûte allemande) ; «fld» (flûte douce), «hb» (haut-bois) ; «d» (dessus instrumental soit non précisé, soit dvl + fl) ; «bsn» (basson).

La colonne « Détails » précise l'effectif vocal et instrumental :

- les voix sont désignées par les clés ; lorsque plusieurs rôles sont écrits dans la même clé nous précisons avant la clé le nombre de rôles concernés : « 3 sol2 » signifie que 3 parties vocales sont notées en sol2 ;
- nous indiquons également à combien de parties sont écrites les sections chorales et, le cas échéant, le nombre de chanteurs qui les interprètent.

	TITRE	DATE ⁴⁰	EFFECTIF	DÉTAILS
H.479	<i>La Petite pastorale</i>	1676	ut3,ut4,fa4/fl,fl/bc	3 rôles solistes
H.480	<i>Les Plaisirs de Versailles</i>	1682	vx5/d,d,bfl/bc	5 chanteurs : sol2, ut1, 2 ut3, fa4 5 rôles solistes. Les « chœurs », à 4 parties (sol2,ut1,ut3,fa4), sont formés de la réunion des solistes. aucun nom d'interprète 2 fl, 1 bfl, 1 bvl sont mentionnées dans la partition, mais il est probable que les sections sans bfl doivent être confiées au trio de viole (2 dvl, bvl).
H.481	<i>Actéon</i>	1684	vx8/d,d/bc ou vx9/d,d/bc	5 ou 6 chanteurs : sol2, ut1, ut1, ut2, ut3 ou sol2, ut1, ut1, 2 ut2, ut3. Les rôles de Hyale et de Junon, tous deux en ut2, peuvent être confiés au même interprète. Les « chœurs » nécessitent trois nouvelles voix (ut3,ut4,fa4). aucun nom d'interprète mention « point de flutes » (f. 21) ce qui indique que d'autres dessus instrumentaux, probablement les dvl, sont également nécessaires
	<i>Actéon changé en biche</i>	1684	vx8/d,d/bc ou vx9/d,d/bc	4 ou 5 chanteurs : sol2, ut1, ut1, ut2 ou sol2, ut1, ut1, 2 ut2. Les rôles de Hyale et de Junon, tous deux en ut2, peuvent être confiés au même interprète. Les « chœurs » nécessitent quatre voix nouvelles (ut3,ut3,ut4,fa4). aucun nom d'interprète
H.482	<i>Sur la naissance de NSJC</i>	1684	vx7/d,d/bc	7 chanteurs : sol2, 2 ut1, ut3, ut4, ut4 (ou fa4), fa4 7 personnages mais seuls les rôles de Silvie et Tircis sont véritablement solistes ; les autres bergers chantent toujours en petite formation (trios ou quatuors). L'ensemble des interprètes se réunit pour former le chœur à 5 (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). f. 56, indication « Gr M et Sd viole » (ut1). L'orgue est signalé pour la basse continue (f. 53).

40. Nous ne conservons ici que la datation proposée par Catherine Cessac ; le lecteur trouvera celle proposée par Wiley H. Hitchcock ci-dessus, notes 7 à 17.

H.483	<i>Pastorale sur la naissance de NSJC</i>	1684	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : sol2, 3 ut1, ut3, ut4, fa3, fa4 7 rôles solistes chantants (interprétés par 6 chanteurs, les rôles d'une bergère et du second ange étant chantés par É. Thorin) et 2 rôles muets. Les interprètes se réunissent pour former les chœurs à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). 2fl, 2dvle, bvle, orgue
	2 ^{de} partie, 2 ^e version	1685	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : 2 sol2, 2 ut1, ut3, ut4, fa3, fa4 4 rôles solistes chantants (sol2,sol2,ut1,fa3). L'ensemble des interprètes, à l'exception d'Élisabeth Thorin, se réunit pour former les chœurs à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). 2fl, 2dvle, bvle, orgue
	2 ^{de} partie, 3 ^e version	1686	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : 2 sol2, 2 ut1, ut3, ut4, 2 fa4 4 rôles solistes chantants (sol2,sol2,ut3,fa4) L'ensemble des interprètes se réunit pour former les chœurs à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4)
H.484	<i>Il faut rire et chanter</i>	1685	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : 2 sol2, 2 ut1, ut3, ut4, 2 fa4 6 rôles solistes L'ensemble des interprètes, à l'exception d'Élisabeth Thorin, se réunit pour former les chœurs à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4)
H.485	<i>La feste de Rüel</i>	1685	vx7/ch.fr.4/orch.fr.5/bc	vx7 : 4 sol2, ut3, fa3, fa4 ch.fr.4 : sol2,ut3,ut4,fa4 2 fla, 2 fld, 2 hb, bsn, clavecin
H.486	<i>La couronne de fleurs</i>	1685	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : 2 sol2, 2 ut1, ut3, ut4, 2 fa4. Tous ont des rôles solistes. L'ensemble des interprètes, à l'exception d'Élisabeth Thorin, se réunit pour former les chœurs à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). 2 fl et 2 dvle
H.487	<i>Les arts florissants</i>	1685	vx8/d,d/bc	8 chanteurs : 3 sol2, ut1, ut3, ut4, 2 fa4 6 rôles solistes Sept solistes se réunissent pour former le chœur à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). 2 fl, 2 dvle, bvle
H.488	<i>La descente d'Orphée aux enfers</i>	1686	vx9/d,d/bc	9 chanteurs se répartissant 11 rôles : 3 sol2, 2 ut1, 2 ut3, ut4, 3 fa4. Les rôles d'Aréthuze (ut1) et de Proserpine (sol2) d'une part, et ceux d'Apollon (fa4) et de Titie (fa4) d'autre part étant chantés par les mêmes interprètes. L'ensemble des interprètes se réunit pour former le chœur, à 5 parties réelles (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4). 3 bvle pour accompagner Orphée
H.489	<i>Idyle sur le retour de la santé du roi</i>	1687	vx9/d,d/bc	9 chanteurs : 3 sol2, 2 ut1, ut3, ut4, 2 fa4. 8 rôles solistes (seule M ^{lle} Grand Maison (ut1) ne chante que dans les chœurs). 8 ou 9 chanteurs se réunissent pour former les chœurs à 5 parties (sol2,ut1,ut3,ut4,fa4).

Des constantes musicales caractérisant les petits opéras de Charpentier se dégagent du relevé que nous avons établi: ils s'adressent à un ensemble vocal comprenant de cinq à neuf chanteurs qui se réunissent pour former un chœur à quatre puis cinq parties et un petit ensemble instrumental constitué de deux dessus et de la basse. *La Petite pastorale*, composée alors que M^{lle} de Guise commençait à réunir son corps de musiciens, échappe à ce cadre puisqu'elle ne nécessite que trois solistes, deux flûtes et la basse continue. Les indications figurant dans les manuscrits indiquent que pour cinq de ces pièces les flûtes et les violes exécutaient les parties de dessus instrumentaux. Rien ne permet toutefois d'affirmer que les flûtes se joignent systématiquement aux violes pour les six autres œuvres⁴¹. Les manuscrits nous renseignent également sur la composition du chœur de l'hôtel de Guise. Charpentier ne disposait au maximum que de neuf chanteurs, mais il a néanmoins composé des chœurs à quatre ou cinq parties qui présentent donc comme caractéristique d'être exécutés par de petits ensembles de solistes: le nom des chanteurs précisé au départ des sections chorales révèle qu'à l'exception des parties extrêmes de dessus et de basse comportant souvent deux chanteurs, les parties intermédiaires étaient tenues par un seul interprète⁴². Toutefois, Charpentier veille à caractériser les différents personnages collectifs qu'il met en scène tant par le biais de la composition du chœur (le nombre et la tessiture des parties vocales) que par celui de la répartition des chanteurs sur chacune des parties qui composent cet ensemble. Nous citerons à titre d'exemple *La Descente d'Orphée aux enfers* où Charpentier distingue quatre types de chœurs correspondant à autant de personnages collectifs. Le chœur des nymphes et des bergers a la même nomenclature que celui des ombres heureuses, de coupables et de furies mais Charpentier y répartit les voix différemment: le premier ensemble compte deux solistes à l'unisson pour les parties de dessus, bas-dessus, haute-contre et basse; le second en compte trois pour la partie de dessus et deux pour les parties de bas-dessus et de basse. Ce jeu de répartition des chanteurs au sein des chœurs influe sur l'équilibre sonore de ces ensembles et l'étude des partitions révèle que le compositeur se livre en la matière à un jeu subtil. Ainsi, dans cet extrait de la *Pastorale sur la naissance de NSJC* où le chœur des bergers dialogue avec l'ange (M^{lle} Brion), Charpentier fait entrer individuellement chacun des interprètes, soutenus simplement par la basse continue. Après l'intervention de l'ange (« Pasteurs ! ») il fait entrer les dessus instrumentaux en doublure des deux parties vocales féminines (mention « avec instrumens ») et fait entendre le chœur au complet. Il précise alors que Joly et Carlier chantent la partie de basse et Baussen celle de taille. Il faut probablement en déduire aussi, bien que ce ne soit pas signalé expressément à cet endroit, que M^{lles} Brion et Talon chantent toutes deux la partie supérieure du chœur (mention « Brion et Talon » au départ).

41. Catherine Cessac indique que Pierre et Antoine Pièche, flûtistes et musiciens du roi, venaient à l'occasion renforcer le corps de musique de M^{lle} de Guise (voir *op. cit.*, p. 132-133).

42. Ces particularismes liés aux contraintes matérielles auxquelles était soumis Charpentier constituent une des caractéristiques essentielles de ces pièces, mais n'excluent pas que l'on puisse les représenter avec des effectifs plus importants.

ex. musical 1, *Pastorale sur la naissance de NSJC*, *Meslanges autographes*, F-Pn/ Rés Vm1 259, t. XXI, f. 64

Ailleurs, Charpentier s'attache à souligner les entrées des parties de taille et de basse du chœur en les confiant successivement à deux chanteurs, jouant sur le fait que Beaupuy devait probablement posséder une tessiture plus aigue que celle de Carlier ⁴³. Tel est le cas des entrées en imitation de ce chœur de *La Couronne de fleurs* où la partie de taille est interprétée par Beaupuy et Baussen puis par ce dernier lorsqu'entre la basse, confiée alors à Beaupuy et Carlier.

43. Certains indices permettent de le supposer, tel le fait que le rôle de l'Ancien berger de la seconde version de la deuxième partie de la *Pastorale sur la naissance de NSJC*, noté en fa³, lui soit confié ou encore le fait que dans le chœur « Juste sujet de pleurs » de *La Descente d'Orphée aux Enfers* (f. 47^v), Beaupuy interprète seul ce bref passage de 4 mesures, dans le haut de la tessiture d'une basse :

(ex. musical 2, *Meslanges autographes*, F-Pn/ Rés Vm1 259, t. XIII, f. 47^v).

ex. musical 3, *La Couronne de fleurs*, *Meslanges autographes*, F-Pn/ Rés Vm¹ 259, t. VII, f. 42.

La *Feste de Riuel*, commandée et composée pour des circonstances extraordinaires, ne répond pas à ces caractéristiques. Elle fait appel à un effectif important au regard du reste de la production de Charpentier puisqu'elle est destinée à sept voix solistes, un chœur français à quatre et orchestre français à cinq parties. En outre, l'instrumentation est particulièrement riche puisque le compositeur demande en plus des cordes et du clavecin, deux flûtes allemandes, deux flûtes douces, deux hautbois et un basson. Il s'agit donc d'une pièce de caractère exceptionnel parmi les petits opéras de Charpentier, les effectifs du chœur et de l'orchestre étant proches de ceux usités dans l'opéra.

Les librettistes

Le nom des librettistes n'est jamais signalé dans les manuscrits autographes de Charpentier. Toutefois, des attributions ou des propositions d'attributions peuvent être avancées pour certains petits opéras. Le cas de *l'Idylle sur le retour de la santé du Roy* est simple puisque nous avons trouvé une version imprimée de ce poème sous le nom de M^{me} Deshoulières. Charpentier mit en musique la quasi-totalité de l'idylle, la version musicale ne présentant que de rares variantes avec la version poétique ⁴⁴.

Le cas de *La Petite pastorale* est autre puisque des fragments de deux textes d'auteurs différents y sont utilisés : l'air de Pan « Laissez bergers ce dessein téméraire » est issu du prologue du *Malade imaginaire* de Molière et l'air « Brillantes fleurs » est composé sur un extrait de *Galatée* de Jean de La Fontaine. Il s'agit cependant d'emprunts ou de réutilisations de matériaux musicaux préexistants. Sébastien Daucé, dans l'étude qu'il consacre à *La Petite pastorale*, avance plusieurs attributions possibles pour le livret. Il propose tout d'abord le nom de trois poètes qui ont collaboré avec le compositeur : La Fontaine, Donneau de Visé et Molière mais estime cependant que « l'attribution de *La Petite pastorale* à Du Bois [directeur de la musique de M^{lle} de Guise] s'impose plus probablement à première vue » et invoque pour cela trois raisons : l'œuvre aurait été commandée par M^{lle} de Guise et son entourage, Du Bois est reconnu en tant qu'homme de lettres ⁴⁵ et enfin il serait l'auteur de livrets écrits pour la

44. Voir Nathalie Berton, *op. cit.*

45. Traducteur de saint Augustin et de Cicéron, Philippe Goibaud-Dubois (1626-1694) fut reçu à l'Académie française le 8 octobre 1693.

Chapelle de M^{lle} de Guise et mis en musique par Charpentier ⁴⁶. Pour avancer cette dernière hypothèse, Sébastien Daucé s'appuie sur les travaux de Patricia M. Ranum ⁴⁷ qui estime que Du Bois pourrait être l'auteur du livret de *Caecilia virgo et martyr* (H.415) et qui avance l'hypothèse qu'en raison de ses compétences de latiniste et d'homme de lettres, il est possible qu'il ait écrit plusieurs poèmes latins destinés à être mis en musique. Cette attribution à Du Bois du poème de *La Petite pastorale* est possible mais n'en demeure pas moins invérifiable puisqu'aucun élément concret ne permet ni de l'infirmier ni de la confirmer. L'hypothèse avancée par Sébastien Daucé est cependant intéressante et pourrait, si toutefois elle se révélait exacte, s'appliquer à l'ensemble des petits opéras du compositeur pour lesquels aucune attribution du livret n'est possible.

Se basant sur le fait que Charpentier mit en musique l'air « Brillantes fleurs » (H.449) ⁴⁸ dont les vers ouvrent la *Galatée* de Jean de La Fontaine, Francis Lipka et Hugo Reyne ⁴⁹ ont supposé que le compositeur mit en musique l'intégralité de la pastorale et attribué par conséquent le livret des *Amours d'Acis et Galatée* à La Fontaine. La musique étant perdue à l'exception de l'ouverture, il est impossible d'établir une véritable concordance entre la pastorale de La Fontaine et le petit opéra de Charpentier; des éléments peuvent appuyer tant en faveur qu'en défaveur d'une attribution à La Fontaine.

Des liens existaient de toute évidence entre le compositeur et le poète. Le petit opéra des *Amours d'Acis et de Galatée* fut représenté en février 1678 chez M. de Riants, alors que Charpentier était au service de M^{lle} de Guise. Durant ces années, La Fontaine était l'hôte de M^{me} de La Sablières, qui ne semble pas avoir entretenu de relation avec les Guise, mais il avait servi, de 1664 à 1672, Marguerite d'Orléans, belle-mère d'Élisabeth d'Alençon, nièce par alliance de M^{lle} de Guise. Comme le suggère Catherine Cessac ⁵⁰, c'est donc peut-être par l'intermédiaire de sa protectrice que Charpentier et La Fontaine se rencontrèrent, ou au moins que le poème du second passa dans les mains du premier ⁵¹.

Lorsqu'il publia en 1682 les deux premiers actes d'un ouvrage en vers intitulé *Galatée*, le poète le fit précéder de l'avertissement suivant :

— « Je n'ay point commencé cet ouvrage dans le dessein d'en faire un Opera avec les accompagnemens ordinaires, qui sont le spectacle, & les autres divertissemens. Je n'ay eu pour but que de m'exercer en ce genre de Comedie ou de Tragedie mêlé de Chansons, qui me donnoit alors du plaisir. L'inconstance & l'inquietude, qui me sont si naturelles, m'ont empêché d'achever les trois Actes à quoy je voulois reduire ce sujet. Si l'on trouve quelque satisfaction à lire ces deux premiers, peut-être me resoudray-je à y ajouter le troisième. » ⁵²

D'après La Fontaine, il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un livret d'opéra mais plus précisément de celui d'une comédie ou d'une tragédie mêlée de chansons – qui allie donc théâtre parlé et chanté – qui, de plus, n'aurait pas été achevée. Si Charpentier mit bien en musique l'intégralité du poème, que penser alors de cet avertissement où, quatre années après la création, La Fontaine ne fait aucune mention ni de la musique de Charpentier ni d'une quelconque mise en musique? On imagine mal également que le poète ait pu livrer au public la version inachevée d'un poème déjà porté sur la scène.

46. *La Petite pastorale H.479 de Marc-Antoine Charpentier : étude du contexte et des sources. Proposition de reconstitution*, maîtrise de musicologie, Univ. Paris IV-Sorbonne, 2000-2001, p. 37-44.

47. « Un foyer d'italianisme chez les Guise : quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, n° 12, janvier 1995, rééd. in : *Marc-Antoine Charpentier : un musicien retrouvé ; éd. par Catherine Cessac*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 100-103.

48. Le poème et la musique en furent publiés dans le *Mercurie Galant* d'octobre 1689 (p. 298-299) où le nom des deux auteurs est explicitement cité.

49. *Jean de La Fontaine : un portrait musical*, Virgin Classics Ltd, 1996, 7243 5 45229 2 5, p. 12-13.

50. *op. cit.*, p. 138-139.

51. Patricia M. Ranum a par ailleurs montré que M^{lle} de Guise pouvait à l'occasion recommander Charpentier à certains de ses amis ; il est possible que ce fut le cas pour *Acis et Galatée* (voir *Riants commissions an « opera »*, <http://www.ranumspanat.com>) et http://www.ranumspanat.com/evidence_1678.html). Patricia M. Ranum a révélé dans cet article qu'un faisceau de liens unissait Charpentier, Armand-Jean de Riants et les Guise. Armand-Jean de Riants était notamment filleul du cardinal de Richelieu ou de l'un de ses filleuls, et parrain du plus jeune frère de Charpentier. Les personnes que le *Mercurie Galant* signale parmi l'assistance étaient toutes liées soit à M. de Riants, soit à Charpentier ou à M^{lle} de Guise.

52. « Galatée », dans *Poèmes du quinquina, et autres ouvrages en vers de M. de La Fontaine*, Paris, Denis Thierry et Claude Barbin, 1682, p. 94-127. [Avertissement], p. 94.

Au regard de ces éléments contradictoires, deux solutions sont donc envisageables : soit Charpentier ne mit en musique que les premiers vers de la *Galatée* de La Fontaine, et l'air « Brillantes fleurs » ne serait autre qu'une publication isolée ⁵³, soit le compositeur publia, onze années après la création de l'œuvre, un air issu du petit opéra sur le livret de La Fontaine qui serait alors le seul fragment vocal actuellement connu de l'œuvre. Mais l'avertissement du poète demeure troublant, aussi pensons-nous qu'il est plus vraisemblable que le livret des *Amours d'Acis et Galatée* ait été l'œuvre d'un autre poète.

Réemplois et remaniements

Pour deux de ses petits opéras, Charpentier a réutilisé des airs préexistants et indiqué précisément l'endroit où ils s'insèrent dans la partition. Ceci concerne *La Petite pastorale* et la *Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ*. Ces réutilisations de compositions antérieures sont de deux types. Dans *La Petite pastorale*, quatre des onze airs pour solistes ou petits ensembles vocaux (duos ou trios) que compte la partition sont indiqués par des renvois à une œuvre préexistante ⁵⁴ ou à un volume des *Meslanges* désormais perdu ⁵⁵. Il est possible de proposer pour trois de ces pièces une version de substitution qui n'est cependant pas celle indiquée par le renvoi ⁵⁶. Toutes, à l'exception de l'air « Quittez, quittez bergers ce dessein téméraire » doivent être transposées pour s'insérer harmonieusement à *La Petite pastorale*. On ignore les raisons qui ont conduit Charpentier à réutiliser des compositions antérieures dans sa *Petite pastorale*, mais une explication possible serait qu'il aurait été pressé par le temps.

Les réutilisations de matériaux antérieurs que l'on note dans la *Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ* sont d'un tout autre ordre puisqu'ils concernent le réemploi dans la troisième version de l'œuvre de numéros provenant de la première. Charpentier a en effet consigné dans ses *Meslanges* trois versions différentes de la seconde partie de cette pastorale qui proposent toutes une approche différente du mystère de la Nativité ⁵⁷. Dans la première version, le librettiste a choisi d'exploiter l'image du « loup infernal, dans l'abîme enchaîné » (f. 73) : deux bergères se désolent de la perte de leur brebis, dévorée par un loup. Les bergers leur apportent la bonne nouvelle de la naissance du Sauveur et tous se réjouissent car « C'est de l'homme, aujourd'hui, la seconde naissance » (f. 73^v). La seconde version montre les bergers rassemblés dans l'étable où est né le Sauveur. Ici, le livret met en avant le thème des frimas vaincus par le nouveau-né. Dans la troisième version, plus courte que les précédentes, c'est l'allégorie du soleil qui « ranime les couleurs » « malgré la rigueur de l'hiver » (f. 50) qui sert de support à l'hommage que rendent les bergers au Sauveur. La seconde version de cette pastorale est entièrement nouvelle tandis que Charpentier a réutilisé dans la troisième version trois pièces issues de l'œuvre originale : le chœur « Joignons nos flûtes » (H.483.bi), le menuet suivant (H.483.bj) et le dialogue « C'est de l'homme aujourd'hui » (H.483.bt). Ici encore, il se pourrait que des considérations matérielles de temps aient conduit le compositeur à ces réemplois. On notera toutefois

53. Rappelons que cet air fut publié pour la première fois dans le *Mercure Galant* du mois d'octobre 1689, assorti du commentaire suivant (p. 297) où il n'est fait aucune mention au fait qu'elle proviendrait d'une œuvre de plus vaste envergure : « Quoique la chanson que je vous envoie ne soit pas nouvelle, elle a présentement un si grand cours à Paris qu'elle ne peut être que favorablement reçue en province. Les paroles sont de l'illustre M. de La Fontaine, et l'air est du fameux M. Charpentier, qui a une si grande connaissance de toutes les beautés de la musique. »

54. À la fin du duo « Il se vante à ma honte » (H.479.ak) figure l'indication : « quittez quittez bergers/ ce dessein temeraire/ comme dans le malade/ imaginaire au/ grand prologüe ».

55. Pour H.479.ap : « Chansson de Alcidon/ ah cruelle bergere dans le livre qui commence par la serenade/ de polichinelle du malade imaginaire » ; H.479.ar : « Chansson de Lysandre/ au bord d'une fontaine/ dans le mesme/ Livre » [que celui où se trouve la chanson d'Alcidon] ; H.479.at : « apres cette seconde chansson [Au bord d'une fontaine]/ on dira brillantes fleurs/ naissez elle est dans le/ livre g page 182 ».

56. C'est à Sébastien Daucé que l'on doit d'avoir recherché et identifié les airs manquant dans la partition. On consultera à ce propos : *La Petite pastorale H.479 de Marc-Antoine Charpentier : étude du contexte et des sources. Proposition de reconstitution, op. cit.* et « Au bord d'une fontaine : un nouvel air de Charpentier? », *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 18 (2001), p. 23-26, rééd. in : *Marc-Antoine Charpentier : un musicien retrouvé*, éd. par Catherine Cessac, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 225-229 (collection du Centre de Musique Baroque de Versailles).

57. Au cours de la première partie les bergers appellent de leurs vœux le retour du Sauveur qu'un ange leur annonce ensuite.

que les trois versions de la seconde partie possèdent un parcours tonal comparable et qu'aucune adaptation ou transposition n'est nécessaire pour intégrer les trois fragments repris.

Tel n'est en revanche pas le cas d'*Actéon* et de sa version remaniée, *Actéon changé en biche*. Le tableau suivant donne le déroulement de la première de ces œuvres et signale les remaniements qui affectent la seconde version.

Lecture du tableau :

- dans la colonne « Ton. » nous indiquons les tonalités de chacun des fragments : les tonalités majeures et mineures sont distinguées par l'emploi de majuscules et de minuscules (ut m = ut mineur et Ut M. = Ut Majeur);
- lorsqu'une tonalité est identique à celle qui précède nous l'indiquons au moyen d'une flèche ↓;
- lorsqu'un fragment module, nous séparons les tonalités de départ et d'arrivée par un trait d'union (la m-mi m);
- l'indication « idem » dans la colonne « Remaniements et annotations » signifie que l'annotation figurant au-dessus est valable aussi à cet endroit.

Actéon

Actéon changé en biche

	TITRE FRAGMENT	TON.	TON.	REMANIEMENTS ET ANNOTATIONS
H.481.aa	ouverture	ré m	Ut M	entièrement nouvelle
<i>Scène 1</i>		Ré M		« toute la Première Scène se doit jouer en C sol ut fa ».
H.481.ab	bruit de chasse	↓	↓	non recopié, mais doit être transposé au ton inférieur
H.481.ac	chœur <i>Allons marchons</i>			<i>idem</i>
H.481.ad	air <i>Déesse par qui je respire</i>	↓	↓	<i>idem</i> mais chanté par un dessus au lieu d'une haute-contre
H.481.ae	Ritournelle			non recopiée, mais doit être transposée au ton inférieur
H.481.af	duo <i>Vos vœux</i>	Ré M- La M	Ut M- Sol M	<i>idem</i>
H.481.ag	récitatif <i>Suivons ce bon augure</i>	Ré M	Ut M	<i>idem</i>
H.481.ah	reprise du chœur <i>Allons</i>	↓	↓	<i>idem</i>
H.481.ai	air instrumental	↓	↓	<i>idem</i>
<i>Scène 2</i>				« La Seconde Scène est Bien du ton dont elle est en donnant la chanson d'Arethuze à Diane comme il s'ensuit »
H.481.aj	Prélude	La M	?	non recopié; doit assurer la transition entre Ut M. et La M
H.481.ak	air <i>Nymphes retirons-nous</i>	↓	La M	sans modifications
H.481.al	chœur <i>Charmante fontaine</i>			<i>idem</i>
H.481.am	Ritournelle			<i>idem</i>
H.481.an	duo <i>Loin de ces lieux</i>			<i>idem</i>
H.481.ao	Menuet			<i>idem</i>
H.481.ap	duo <i>Nos cœurs en paix</i>			<i>idem</i>
H.481.aq	menuet			<i>idem</i>
H.481.ar	dialogue <i>Ab qu'on évite</i>			chanté par Diane: noté en ut1 et non plus en sol2 aménagements permettant d'éviter les passages trop aigus qui impliquent à l'occasion des modifications mélodiques et harmoniques
H.481.as	gavotte en rondeau	↓	↓	sans modifications

<i>Scène 3</i>				
H.481.at	récitatif <i>Amis les ombres</i>	Ré M	Ré M	initialement destiné à une haute-contre et adapté pour un dessus: les aigus (par exemple les la4) sont évités
H.481.au	air <i>Agréable vallon</i>	la m	sol m	initialement destiné à une haute-contre et transposé au ton inférieur pour être chanté aisément par un dessus
H.481.av	air <i>Liberté mon cœur</i>	La M	Sol M	<i>idem</i>
H.481.aw	récitatif <i>Mais quel objet</i>	Ré M	Ut M	<i>idem</i>
H.481.ax	air <i>Approchons-nous</i>	Sol M- La M	Sol M- La M	chanté par un dessus au lieu de la haute-contre initiale; pas d'autres aménagements
H.481.ay	Ritournelle	Ré M	Ré M	sans modifications
H.481.az	récitatif dialogué <i>Nymphes</i>	Sol M	Sol M	les interventions d'Actéon (initialement en ut3) sont chantées par un dessus ce qui implique une transposition à l'octave inférieure mes. 18
H.481.ba	chœur <i>Ab perfide mortel</i>	Ré M	Ré M	sans modifications
H.481.bb	récitatif dialogué <i>Que ferais-je</i>	Sol M- Ut M	Sol M- Ut M	l'intervention d'Actéon (initialement en ut3) est chantée par un dessus; pas d'autres aménagements
H.481.bc	petit air <i>Déesse des chasseurs</i>	↓ -la m	↓ -la m	chanté par un dessus au lieu de la haute-contre initiale transposition occasionnelle à l'octave inférieure
H.481.bd	récitatif <i>Parle voyons</i>	la m- Ré M	la m- Ré M	sans modifications
H.481.be	air <i>Le seul basard</i>	↓ -Sol M	↓ -Sol M	chanté par un dessus au lieu de la haute-contre initiale aménagements occasionnels
H.481.bf	air <i>Trop indiscret chasseur</i>	↓ -Ré M	↓ -Ré M	sans modifications
H.481.bg	chœur <i>Vante-toi maintenant</i>	Ré M- Sol M	Ré M- Sol M	<i>idem</i>
<i>Scène 4</i>				
H.481.bh	récitatif <i>Mon cœur autrefois</i>	Fa M	Fa M	chanté par un dessus au lieu de la haute-contre initiale; pas d'autres aménagements
H.481.bi	Plainte	ut m	ut m	entièrement réécrite
<i>Scène 5</i>				
H.481.bj	chœur <i>Jamais troupe</i>	Ut M	Ut M	pas de modifications
<i>Scène 6</i>				
H.481.bk	récitatif <i>Chasseurs n'appellez</i>	la m- mi m	la m- mi m	<i>idem</i>
H.481.bl	air <i>Ainsi puissent périr</i>	Ut M- la m	Ut M- la m	<i>idem</i>
H.481.bm	chœur <i>Hélas déesse</i>	↓ -Ut M	↓ -Ut M	<i>idem</i>
H.481.bn	récitatif <i>Son infortune</i>	-ré m	-ré m	<i>idem</i>
H.481.bo	chœur <i>Hélas est-il possible</i>	↓	↓	<i>idem</i>

Comme le révèle le plan de l'ouvrage, les modifications tiennent en deux points: la chanson d'Aréthuse « Ah qu'on évite de langueurs » est chantée dans la seconde version par Diane – ce qui permet de supprimer un des rôles solistes – tandis que le rôle d'Actéon, destiné initialement à une haute-contre, est chanté par un dessus. Le rôle d'Actéon ainsi transposé était trop aigu pour la soliste à laquelle il était destiné et des aménagements ont dû être pratiqués. Il s'agit soit d'octavations ou d'aménagements mélodiques, soit de la transposition au ton inférieur de fragments ou de sections. Tel est le cas pour toute la première scène, de même que pour trois fragments de la scène 3. Ce changement de tessiture eut des répercussions non seulement sur la musique mais aussi sur la cohérence de l'ouvrage. En effet, de manière à ouvrir *Actéon changé en biche* sur la tonalité de la première scène, Charpentier a été conduit à réécrire l'ouverture, choisissant à cette occasion une tonalité majeure. Comme le personnage éponyme n'apparaît pas au cours de la seconde scène, Charpentier a choisi de la laisser à l'identique dans la seconde version, ce qui implique un enchaînement de tonalités entre la scène 1 et 2 inhabituel puisque l'on passe d'Ut Majeur à La Majeur. C'est à un prélude de basse – qui manque⁵⁸ –, qu'il revient d'effectuer la transition. En outre, tandis que la version originale de l'œuvre débute et s'achève en ré mineur, cette logique du parcours tonal n'est pas respectée dans la version remaniée qui s'ouvre en Ut Majeur et s'achève en ré mineur.

*

* *

L'étude des petits opéras de Charpentier permet de prendre la mesure des contraintes auxquelles le compositeur était confronté tout autant que de ses capacités à tirer le meilleur parti des conditions qui étaient les siennes. Ainsi les réemplois de pièces antérieures et la réécriture au moins partielle attestent-elles de l'urgence dans laquelle Charpentier dut parfois composer. Mais ce qui retient le plus notre attention est la manière dont Charpentier sut adapter à la dramaturgie les effectifs pourtant restreints dont il disposait, n'hésitant pas à modifier fréquemment les nomenclatures et les répartitions des voix au sein des ensembles vocaux. Cette grande souplesse et finesse musicale révèle tout le talent du futur compositeur de *Médée*.

58. C'est par ailleurs le seul fragment manquant de la seconde version.

Directeur du CMBV : Hervé Burckel de Tell
Administrateur de la recherche : Christophe Doïnel
Responsable de la collection des cahiers PHILIDOR : Jérémy Crublet
Relecture : Jean Duron
Fabrication : Marie-Pascale de Carrara
Imprimerie : Imprimerie Copie Service (Versailles)

