

Sommaire

Judith LE BLANC

Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française3-14

Sébastien DAUCÉ

Angélique et Médor, comédie de Dancourt mêlée de musique de Charpentier : quelques réflexions autour des pratiques d'interprétation15-19

Shirley THOMPSON

Declensions and Debauchery: Exploring Two 'New' Charpentier Attributions20-40

Atelier d'études sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles (UMR 2162)

Centre de Musique Baroque de Versailles

22, avenue de Paris

F-78000 Versailles

tél. +33 (0)1 39 20 78 10

<http://www.cmbv.fr>

Responsable de la publication : Catherine Cessac

ISSN 1141-9822

Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française

Pour saisir la valeur des parodies sporadiques dont les auteurs de la Comédie-Française émaillent leurs comédies, il faut replacer celles-ci dans le contexte de concurrence entre les deux scènes officielles, celle de l'Académie royale de musique et celle de la Comédie-Française, où pendant treize années consécutives, Charpentier a tenté de résister au despotisme de Lully.

Malgré les ordonnances répétées visant à asphyxier la musique sur la scène de la Comédie-Française, les dramaturges multiplient les ornements. Cependant, les insertions de parodies d'opéra n'ont pas une simple valeur ornementale ou superflue, elles prennent une résonance particulière et sont l'écho de querelles institutionnelles ou de rivalités plus subtiles. En témoigne le cas des comédies auxquelles Marc-Antoine Charpentier prête son talent de compositeur. Dans *Le Malade imaginaire*, écrit en collaboration avec ce dernier, Molière réglait ses comptes avec Lully et réaffirmait la suprématie de la comédie sur le genre naissant de l'opéra¹. Cette « comédie mêlée de musique et de danse », écrite pour le roi, est finalement créée sur la scène du Palais Royal. Lully avait en effet intrigué pour empêcher que *Le Malade imaginaire* fût représenté à la cour. Catherine Cessac estime qu'il est possible que Lully ait craint que la musique de Charpentier provoquât « chez le roi un attachement préjudiciable à son prestige ». Cet épisode causa une vive déception à Charpentier qui aurait aimé faire entendre sa musique à la cour. Or, fait remarquable, la quasi-totalité des comédies nouvelles pour lesquelles Charpentier collabore à la Comédie-Française en tant que compositeur contiennent des parodies d'opéras de Lully.

On se souvient qu'après la brouille survenue entre Molière et Lully, c'est Charpentier qui collabore avec Molière et recompose la musique de nombreuses comédies-ballets dont la musique originale avait été composée par Lully. Entre 1672³ et 1686, Charpentier compose pour Molière, les comédiens du Théâtre Guénégaud, puis pour la Comédie-Française⁴. Il écrit d'abord une nouvelle ouverture pour *La Comtesse d'Escarbagnas*, lorsque la pièce est reprise le 8 juillet 1672 au Palais Royal avec *Le Mariage forcé* dont les intermèdes également recomposés par ses soins comportaient des parodies de la musique du *Collier de Perles* écrite par Pierre Beauchamps⁵. Le 30 août 1672, c'est au tour des *Fâcheux*, de reparaitre accompagnés de la musique de Charpentier. Lors de la reprise du *Sicilien ou l'Amour peintre* le 9 juin 1679, celui-ci compose encore de nouveaux intermèdes. Le texte est aussi remanié. L'air « Heureux, hélas, qui peut aimer ainsi » s'affiche dans sa nouvelle version comme une parodie de l'original lullyste : « Heureux matous, que votre sort est doux ! »⁶. Entre-temps, Charpentier compose la musique du *Malade imaginaire* (10 février 1673), de *Circé* (17 mars 1675) de Donneau de Visé et Thomas Corneille, de *L'Inconnu* (17 novembre 1675) des mêmes auteurs, et du *Triomphe des dames* (7 août 1676) du seul Thomas Corneille. Les ordonnances royales ont beau pleuvoir pour faire respecter le privilège de Lully, celui-ci est régulièrement violé par les Comédiens du théâtre Guénégaud. Le succès de *Circé*, notamment, provoque la colère de Lully. La *Gazette de France* du 4 octobre 1675, rapporte que « les représentations en auraient encore duré plus longtemps, si les intérêts d'un particulier – en l'occurrence Lully – n'en eussent point fait retrancher les voix⁷ ». Une nouvelle ordonnance royale tombe dès le 21 mars 1675 :

1 Voir Judith le Blanc, « Présences en creux de Lully dans *Le Malade imaginaire* – ou la subtile réaffirmation de la suprématie de la comédie sur le genre naissant de l'opéra », *Le Nouveau Moliériste*, VII, University of Glasgow (2007), p. 83-101.

2 C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 67.

3 On trouve en outre plusieurs parodies par Charpentier de l'air du *Médecin malgré lui* de Molière « Qu'ils sont doux bouteille jolie » (H.460, H.460a, H.460b). Voir C. Cessac, *ibid.*, p. 72. Peut-être cet air fut-il composé pour la reprise du *Médecin malgré lui* le 28 juin 1672 et marquerait en ce cas la première collaboration entre Molière et Charpentier.

4 Voir Hugh Wiley Hitchcock, « Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française », *Journal of the American Musicological Society*, XXIV/2 (1971), p. 255-281.

5 Voir Patricia M. Ranum et Catherine Cessac, « Trois favoris d'ut ré mi fa sol la : août 1672, les Comédiens Français taquinent leurs confrères Italiens », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, Sprimont, Mardaga, Études du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005, p. 209-223.

6 Cité par C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 72.

7 Cité par C. Cessac, *ibid.*, p. 90.

— « Sa Majesté ayant été informée qu'au préjudice de son ordonnance du 30 avril 1673, qui fait défense à tous Comédiens de se servir de Musiciens externes, quelques-uns ne laissent pas de faire chanter sur leur théâtre des musiciens qu'ils prétendent n'être pas externes, sous prétexte qu'ils sont à leurs gages, et empêchent par ce moyen que les ouvrages de musique pour le Théâtre du Sr Lully, surintendant de la Musique de la Chambre de sa Majesté, ne puissent avoir tout le succès qu'on en doit attendre, à quoi voulant pourvoir, sa Majesté a ordonné... que lad. ordonnance du 30 avril 1673 soit exécutée... Ce faisant, permet auxd. Comédiens de se servir seulement de deux Comédiens de leur troupe pour chanter sur le théâtre et leur fait très expresses défenses de se servir d'aucuns musiciens externes ou qui soient à leurs gages, à peine de désobéissance⁸ ».

Malgré ces revers de fortune répétés, à partir de 1680, Charpentier poursuit sa collaboration avec les comédiens au sein de la nouvelle institution théâtrale, rivale de la puissante Académie royale de musique. En 1681, il compose pour *La Pierre philosophale* de Donneau de Visé et Thomas Corneille, *La Noce de Village* (1666) de Brécourt reprise en 1681, et surtout *Andromède* de Pierre Corneille, créée en 1650 avec une musique de Dassoucy, reprise le 19 juillet 1682 – soit quelques mois après la création de *Persée* de Lully et Quinault par l'Académie royale – sont également dotées de nouvelles musiques de Charpentier. Le 27 juillet 1682, à la suite du succès d'*Andromède*, par le biais de laquelle les Comédiens Français concurrencent directement la nouvelle production de l'Opéra, Lully obtient une nouvelle ordonnance « portant défense aux Comédiens de mettre des voix dans les comédies excepté deux acteurs ou actrices de la compagnie qui pourront chanter⁹ ». Dans ce contexte, Charpentier compose pourtant pour *Psyché* de Molière et Lully (1671) donné le 5 décembre 1684 et *Les Amours de Vénus et Adonis* de Donneau de Visé (1670) représenté le 23 septembre 1685. Il s'agit de sa dernière contribution pour la Comédie-Française. Outre ces reprises auxquelles il prête son talent, il crée surtout une musique de scène originale pour *Les Fous divertissants* de Raymond Poisson, première nouveauté représentée par la Comédie-Française en novembre 1680, *Le Rendez-vous des Tuileries ou le Coquet trompé* de Michel Baron et *Angélique et Médor* de Florent Carton Dancourt en 1685.

Le cas de ces trois comédies de comédiens-poètes est particulièrement intéressant puisque Lully y est systématiquement parodié.

Tableau chronologique des parodies sporadiques d'opéras dans les comédies de Poisson, Baron, Dancourt avec une musique de Charpentier

Air d'opéra parodié	Comédie d'insertion	Auteur Compositeur Date de création
<i>Proserpine</i> , Lully et Quinault. « Que l'absence de ce qu'on aime/ Est un supplice rigoureux [...] ». III, 2. (parodie implicite). LWV 58/51.	<i>Les Fous divertissants</i> , II, 9.	Poisson Charpentier 14 novembre 1680
<i>Bellérophon</i> , Lully et Thomas Corneille. « Cruelles inquiétudes, soupirs languissants[...] » II, 1. (parodie implicite). LWV 57/26	<i>Les Fous divertissants</i> , II, 9.	<i>Idem</i>
<i>Bellérophon</i> « Que tout parle à l'envi de notre amour extrême [...] ». II, 2. (parodie implicite). LWV 57/29.	<i>Les Fous divertissants</i> , II, 9.	<i>Idem</i>

8 Cité par Marcelle Benoît, *Musiques de Cour 1661-1733*, Paris, Picard, 1971, p. 47.

9 Archives de la Comédie-Française, Registre pour les seuls Comédiens du Roi, 7 avril 1682-10 avril 1683, f. 107^v, cité par C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 105.

<i>Persée</i> , Lully et Quinault. « Que n'aimez-vous [...] ». IV, 7. LWV 60/73.	<i>Le Rendez-vous des Tuileries</i> , II, 11.	Baron Charpentier 3 mars 1685
<i>Proserpine</i> « En lui donnant la préférence,/ Vous me rendez la liberté./ Le dépit qui me possède/ Me guérira promptement,/ Vous en faites mon tourment,/ Et j'en ferai mon remède ». II, 5. (citation, parodie implicite). LWV 58/40.	<i>Le Rendez-vous des Tuileries</i> , II, 14.	<i>Idem</i>
<i>Proserpine</i> « Mon amour paraît trop dans mes transports jaloux ;/ Non, je ne puis aimer que vous ». II, 4. (citation, parodie implicite). LWV 58/39.	<i>Le Rendez-vous des Tuileries</i> , II, 14.	<i>Idem</i>
<i>Proserpine</i> « Ingrate, écoutez-moi, je ne veux plus me plaindre,/ Je ne vous dirai rien qui vous puisse alarmer ». II, 4. (citation, parodie implicite). LWV 58/37.	<i>Le Rendez-vous des Tuileries</i> , II, 14.	<i>Idem</i>
<i>Proserpine</i> « J'ai voulu la quitter cette beauté cruelle,/ Et j'éprouve qu'en la quittant/ Mon cœur est encor moins content ». II, 1. (citation, parodie implicite). LWV 58/32.	<i>Le Rendez-vous des Tuileries</i> , III, 6.	<i>Idem</i>
<i>Les Amours de Diane et d'Endymion</i> , Gilbert (1657) et Charpentier (1681). « Séparez-vous jeunes amants ». (On trouve la variante « Séparez-vous heureux amants » dans la version de Dancourt).	<i>Angélique et Médor</i> ¹⁰ , 6.	Dancourt Charpentier 1 ^{er} août 1685
<i>Roland</i> , Lully et Quinault. « Que Médor est heureux,/ Angélique a comblé ses vœux ». IV, 2. (citation). LWV 65/62.	<i>Angélique et Médor</i> , 18.	<i>Idem</i>
<i>Roland</i> « J'ai vu partir du port cette Reine si belle... Et Médor avec elle. <i>Je viens de leur ouvrir la porte, heureusement j'en avais la clef</i> ». (italique : texte parodié). IV, 5. LWV 65/72.	<i>Angélique et Médor</i> , 20.	<i>Idem</i>
<i>Roland</i> « Il s'agite... Il menace... Il pâlit... Il soupire... ». IV, 5. LWV 65/73.	<i>Angélique et Médor</i> , 20.	<i>Idem</i>
<i>Roland</i> « Par le secours d'une douce harmonie/ Calmons ce grand cœur pour jamais ». V, 2. LWV 75/78. parodie : « MERLIN. – Par le secours d'une douce harmonie. LISETTE. – Calmons leur courroux pour jamais ».	<i>Angélique et Médor</i> , 21.	<i>Idem</i>

10 « Cette pièce est une espèce de parodie de la tragédie lyrique de *Roland*, de messieurs Quinault et Lully », Parfait, *Dictionnaire des Théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les Théâtres Français et sur celui de l'Académie Royale de Musique*, Paris, Lambert, 1756, I, p. 145.

LE CAS DES *FOUS DIVERTISSANTS* (1680) : L'OPÉRA PÉNÈTRE DANS LA COMÉDIE – ET À LA COMÉDIE – PAR LA FENÊTRE DE LA FOLIE

Dans un contexte de concurrence exacerbée, il n'est pas anodin que la première création de la Comédie-Française, *Les Fous divertissants*¹¹, offre aux spectateurs des parodies d'opéras. Unique comédie de Raymond Poisson avec musique et en trois actes, écrite dans le sillage de la tradition de la comédie-ballet, elle est représentée le 14 novembre 1680 avec une musique de scène de Charpentier. Représentée les 14, 15, 16, 18, 21, 23, 24, 26, 28, 30 novembre et 2 décembre 1680, elle détient « le record des entrées pour cette année-là, 1105 livres à la dixième représentation¹² », et celui du nombre de spectateurs à la Comédie-Française pour le mois de novembre. Raymond Poisson s'inspire de *L'Hôpital des Fous* de Beys et des *Illustres Fous*, nouvelle version de la précédente, mais aussi des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin repris à la Comédie-Française en 1680, de *La Cueva de Salamanca*, un *entremés* de Cervantès, et d'un conte de 1643¹³ d'Antoine le Metel, sieur d'Ouville, intitulé *Un jeune Avocat qui jouit de la femme d'un bourgeois sous prétexte d'être devin*. Tout comme *Les Opéra* de Saint-Évremond¹⁴, la pièce de Poisson rend hommage à « l'autre Baptiste » (Molière), et met en scène un « fou d'opéra », Léandre, qui feint la folie pour s'introduire aux Petites-Maisons dont le vieux concierge Monsieur Grogard veut épouser son amante Angélique. Poisson et Charpentier empruntent au *Malade imaginaire* le prénom de leur héroïne et à la scène 5 de l'acte II la scène du petit « opéra impromptu ». Mais s'ils réutilisent la situation dramatique de Molière, ils glissent des emprunts parodiques aux deux derniers opéras de Lully, *Bellérophon*, monté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 31 janvier 1679, et *Proserpine*, créé le 3 février 1680 à Saint-Germain-en-Laye et joué en alternance avec *Bellérophon*, avant sa reprise à Paris¹⁵.

La perméabilité entre le théâtre et l'opéra se décline ainsi essentiellement sous forme de citations parodiques d'airs à la mode. La comédie des *Fous divertissants* témoigne aussi de deux phénomènes mis en lumière par Michel Foucault : le « grand renfermement¹⁶ » des fous sous Louis XIV, et la pratique qui se prolonge jusqu'au XIX^e siècle, de faire de ces fous enfermés des objets de divertissement et de spectacle. Le concierge Monsieur Grogard, comme son ancêtre de *L'Hôpital des Fous* (1636) de Charles Beys¹⁷, à qui Poisson emprunte le lieu de sa comédie-ballet, rêve d'exhiber ses fous, de les « donner » en spectacle... moyennant finance. Au total, trois airs de Lully sont insérés dans la comédie de Poisson. Or, de façon significative, deux de ces airs sont chantés par Léandre, le troisième en duo par Angélique et Léandre. Autrement dit, ces airs sont les seuls à n'être pas chantés par les vrais fous, qui dans leur condition d'enfermement, ne peuvent connaître les dernières nouveautés qui se jouent sur les théâtres. Ils sont ainsi chantés par le « fou d'opéra » et Angélique, la culture commune de l'opéra servant de signe de reconnaissance aux amants. Ces trois airs se situent dans l'acte II, scène 9. Léandre commence par chanter un extrait de la scène 2 de l'acte III¹⁸ du dernier opéra de Lully et Quinault, *Proserpine*. Dans l'opéra, cet air est chanté par Alphée à Aréthuse. Léandre le cite quasiment mot pour mot. Il ne substitue que « ce lieu même » à « l'Enfer même » pour l'adapter à sa propre situation. Il s'agit donc d'une imitation de la scène de Lully. L'asile se trouve ainsi indirectement assimilé à l'enfer, pour les oreilles de l'époque qui connaissent cet air par cœur et n'ont aucun mal à restituer mentalement le texte original :

LÉANDRE, *chanté*.
Que l'absence de ce qu'on aime
Est un supplice rigoureux,
Pour les cœurs amoureux!
Tout autre mal cède à ce mal extrême ;

11 Raymond Poisson, *Les Fous divertissants*, Paris, Ribou, 1681.

12 Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la fin de règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002, p. 351.

13 Pour le détail des emprunts voir A. Ross Curtis, *Crispin I^{er}, la vie et l'œuvre de Raymond Poisson, comédien-poète du XVII^e siècle*, University of Toronto Press, Klincksieck (diffusion), 1972, p. 258-259.

14 Sur *Les Opéra* de Saint-Évremond, voir notre article « *Les Opéra*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », *Saint-Évremond au miroir du temps. Actes du Colloque du tricentenaire de sa mort, Caen-Saint-Lô (9-11 octobre 2003)*, éd. Suzanne Guellou, Biblio 17-157, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005, p. 99-118.

15 Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, « La Mesure des choses », 1992, p. 65.

16 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, (Paris, Plon, 1961), Paris, Gallimard, « Tel », 1976, (rééd. 2001), notamment le chapitre II « Le grand renfermement ».

17 Ce texte est remanié par Beys en 1653 sous le titre *Les Illustres Fous*, Paris, Olivier de Varennes, 1653.

18 La référence de John Powell, qui situe cet air à l'acte III, scène 3 dans *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 137, et dans le livret qui accompagne l'enregistrement de la musique de Charpentier (*Le Mariage forcé, Les Fous divertissants*, New Chamber Opera Ensemble, dir. Gary Cooper, *Gaudeamus*, 1997) est erronée. La scène 3 met en scène Alphée, Aréthuse, Crinise, une troupe de nymphes et de dieux des bois chantant « Cérès revient, Ah! quelle peine! ».

Et ce lieu même
N'a rien de plus affreux
Que l'absence de ce qu'on aime.

ANGÉLIQUE

Fort bien, c'est un des airs du dernier opéra¹⁹.

Léandre poursuit avec un air extrait de la scène 1 de l'acte II de *Bellérophon*, « Cruelles inquiétudes » :

Cruelles inquiétudes,
Soupirs languissants,
Si j'ai souffert vos tourments les plus rudes,
Je n'ai pas trop payé les douceurs que je sens²⁰.

Le public de l'époque devait prendre un plaisir certain, pendant la représentation de la comédie des *Fous divertissants*, à entonner l'air à la mode que tout Paris chantait alors. Si Poisson ne prend pas la peine de préciser quels sont les airs de Lully qu'il parodie, c'est que pour les oreilles de l'époque, cela ne fait aucun doute. Le réflexe de reconnaissance est immédiat et le spectateur n'a aucun mal à identifier la source de l'air. Il est difficile d'interpréter la valeur de ces citations ; ce qui nous semble évident, c'est que l'on ne peut y voir tant une « concession à la suprématie lullyste » qu'une « distanciation ironique et amusée²¹ ».

Dans sa réécriture du petit « opéra impromptu », clin d'œil et hommage à Molière, Poisson cite l'air « Que tout parle à l'envi de notre amour extrême », extrait de l'acte II, scène 2 de *Bellérophon*. Dans cette scène, un duo d'amour unit le héros Bellérophon et Philonoé, et les amants répètent « Je vous aime », de la même façon qu'Alphée et Aréthuse dans l'acte IV scène 2 de *Proserpine*, et qu'Angélique et Cléante dans l'acte II scène 5 du *Malade imaginaire*, scène qui sert de modèle et de matrice à la scène 9 de l'acte II des *Fous divertissants*. Charpentier et Poisson utilisent ainsi la situation dramatique de Molière puisque les amants s'avouent leur amour au nez et à la barbe du barbon rival sous le couvert du subterfuge et par la voie de la musique. Cléante se déguisait en maître de musique, Léandre se fait passer pour « fou d'opéra ». Poisson multiplie les échos à la scène de l'opéra impromptu. Monsieur Grognard interrompt le duo exactement de la même façon qu'Argan, quand le « fou » prenant soudain « beaucoup de liberté », saisit la main d'Angélique. Cette scène est donc tissée de références multiples. La dimension parodique de la mise en abyme augmente en fonction de la distance introduite, de l'effet de superposition des échos, de ce que l'on pourrait appeler l'effet de miroir ajouté. Selon la typologie des scènes de théâtre dans le théâtre proposée par Manfred Schmeling, ces cas de parodies enchâssées appartiennent à la catégorie des « pièces à cadre fermé, où le jeu commence et s'achève au premier degré théâtral », qu'il distingue des « pièces à cadre ouvert où le jeu commence au premier degré et s'achève au second ou vice versa²² ». La dimension de théâtre dans le théâtre naît du regard que les acteurs-spectateurs portent sur les « fous »²³.

Léandre et Angélique connaissent manifestement l'opéra par cœur, puisqu'ils respectent l'ordre des deux airs de *Bellérophon*, qui se situent dans deux scènes qui se suivent dans la tragédie (II, 1 et 2)²⁴ :

LÉANDRE ET ANGÉLIQUE

Que tout parle à l'envi de notre amour extrême ;
À ses transports abandonnons nos cœurs :
Et pour goûter toujours de nouvelles douceurs,
Disons-nous cent fois je vous aime²⁵.

ANGÉLIQUE

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

De grâce, encor, Philis.

19 R. Poisson, *Les Fous divertissants*, op. cit., p. 40.

20 *Ibid.*, p. 41.

21 C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 101.

22 Voir Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, « Les Lettres modernes », 1982, p. 11.

23 Sur la question du théâtre dans le théâtre, voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981 et du même auteur *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle*, Recueil de pièces, Université de Toulouse-le Mirail, 1986.

24 Le premier étant « Cruelles inquiétudes » cité plus haut.

25 R. Poisson, *Les Fous divertissants*, op. cit., p. 42.

ANGÉLIQUE
Je vous aime.

CLÉANTE
Recommencez cent fois, ne vous en lassez pas.

ANGÉLIQUE
Je vous aime, je vous aime,
Oui, Tircis, je vous aime²⁶.

Le « je vous aime » chanté par Angélique et Léandre envahit tout l'espace, comme si les amants prenaient l'hyperbole galante du « cent fois » au pied de la lettre. Cet effet est amplifié par la montée chromatique chantée sur ces mêmes mots. C'est à travers les commentaires des spectateurs de cet air de *Bellérophon* enchâssé que l'on perçoit plus précisément dans quelle mesure ces citations sont satiriques. Ces commentaires font en effet office de didascalies internes. La raison pour laquelle il est difficile d'évaluer le degré de la satire, c'est que celle-ci est fonction de l'interprétation des chanteurs. Or, Angélique et Jacinte mettent justement l'accent sur « l'exécution », la mimique, la façon dont le « fou d'opéra » chante :

ANGÉLIQUE
Voyez sa figure. [...]

JACINTE
Voyez son action, ses yeux, comme il soupire.

M. GROGNARD
Ne vois-tu pas aussi que j'en crève de rire?²⁷

Le verbe « soupire » reprend et commente le groupe nominal « soupirs languissants ». Le comédien qui joue Léandre est amené, pour figurer le fou « gasté » par l'opéra, à caricaturer les chanteurs qui chantent tout le jour « à gorge déployée ». L'hypertrophie de la mimique, véritable éloquence du corps, est ainsi un paramètre qui, associé à l'éloquence verbale et à l'éloquence musicale, devait être pris en compte par le comédien au moment de l'exécution. L'interprétation est donc un facteur parodique important à prendre en compte.

Peu après la mort de Poisson, les Comédiens Français demandent à Dancourt de remanier *Les Fous divertissants*. *Le Bon soldat*²⁸, comédie en un acte, est représenté le 10 octobre 1691. La pièce est alors purgée de ses parodies d'opéras. Autrement dit, ces références au répertoire de l'Académie royale de musique sont jugées obsolètes. La réécriture des *Fous divertissants* montre à quel point les citations d'opéras ancrent la pièce dans une actualité précise qui n'a plus lieu d'être quelque onze années plus tard.

LE RENDEZ-VOUS DES TUILERIES ET ANGÉLIQUE ET MÉDOR (1685)

Outre *Les Fous divertissants*, nous avons détecté des parodies de Lully dans deux comédies créées en 1685, pour lesquelles Charpentier compose la musique. Il s'agit du *Rendez-vous des Tuileries* de Baron et d'*Angélique et Médor* de Dancourt. Rappelons que le 17 août 1684, une nouvelle ordonnance royale confirme et renforce le privilège octroyé à Lully. Ces deux comédies s'inscrivent donc dans un contexte de frustration musicale pour les Comédiens Français. *Le Rendez-vous des Tuileries* est la première comédie de Baron. Il s'agit d'une pièce en trois actes précédée d'un long prologue. Elle est créée le 3 mars 1685 et jouée dix fois jusqu'au 1^{er} avril. Dès le prologue, sorte d'hommage à Molière dans lequel Baron imite plus d'un passage de *L'Impromptu de Versailles*²⁹ et nous introduit dans les coulisses de la préparation du spectacle juste avant la première, l'auteur place une allusion au monopole de Lully : « il y a longtemps que l'on sait qu'il nous est défendu de savoir chanter ni danser³⁰ ». La pièce contient en tout quatre citations de *Proserpine*. Or rien n'indique, dans les éditions que nous avons consultées, que la comédie comporte des airs d'opéras et il semble que ces citations ont échappé jusqu'ici à la critique. Charpentier n'a laissé pour cette comédie que deux pièces instrumentales : une ouverture et une chaconne³¹.

26 Voir Molière, *Le Malade imaginaire*, II, 5, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1981, II, p. 1138.

27 R. Poisson, *Les Fous divertissants*, *op. cit.*, p. 41.

28 Paris, Christophe David, 1718.

29 Victor Fournel, *Le Théâtre au XVII^e siècle : la comédie*, Genève, Slatkine, 1968 [1892], p. 303.

30 Baron, *Le Rendez-vous des Tuileries, ou Le Coquet trompé*, Paris, Guillain, 1686, scène 9 du prologue, p. 17.

31 *Mélanges*, BnF Musique, Rés Vm¹ 259, fac-similé Paris, Minkoff France éditeur, 2002, XXI, f. 86-87^v.

La scène 8 de l'acte II comporte une satire de l'opéra qui s'inscrit dans la lignée des critiques que Saint-Évremond pouvait faire de l'opéra au nom de la vraisemblance et du bon sens. L'opéra est donc présent dans cette scène sur le mode satirique en tant que thème, motif ou sujet de la conversation :

LA COMTESSE
Voulez-vous venir à l'Opéra?

LA MARQUISE
Ah, Dieu m'en garde! Il me fatigue à mourir; au moins je ne dis cela qu'à vous, car ce serait un crime d'en dire autant dans le monde. Je sais qu'il est du bel air de faire l'adorateur de la musique, et je sais un de nos bons amis, âgé de soixante ans qui dernièrement me vint dire très sérieusement que dans peu il espérait savoir solfier. Pour moi, quoique fort jeune l'on m'ait bercée de musique, que l'on me l'ait fait apprendre avec soin, je vous jure que je n'ai pu aux dépens du bon sens et de la raison entendre tous ces héros me parler de leurs malheurs en chantant³².

Dans la scène 11 du même acte, Baron, en fidèle disciple de Molière, rend hommage à celui-ci par le biais d'un clin d'œil transparent au *Bourgeois gentilhomme* :

BENVILLE, *maître à danser*.
Allons donc, dansons un menuet. La, la, la, la, la, la, la, la, la, que n'aimez-vous ta lera, ta, la, la etc. Il y a trop d'indifférence dans vos manières, Madame, la, etc. Regardez-moi un peu Madame, comme si vous dansiez avec quelqu'un qui ne vous déplût pas. La, la, la, la, la, la, la, la, la etc. Vos yeux ne sont pas assez tendres Madame³³.

Cette scène sera à son tour imitée par les Comédiens Italiens dans la scène 11 de l'acte II de *L'Opéra de Campagne* (1692) de Dufresny³⁴. Hugh Wiley Hitchcock suggère que la chaconne composée par Charpentier pour *Le Rendez-vous des Tuileries* servait peut-être pour cette leçon de danse³⁵. Il se pourrait que Baron ait repris la musique du menuet dansé par monsieur Jourdain dans le *Bourgeois gentilhomme* (octobre 1670), issu des *Amants magnifiques*³⁶ (1670) des mêmes Molière et Lully. Lully ménage ainsi des échos parodiques au sein de ses propres œuvres. Nous avons retrouvé cet air dans *La Clef des Chansonniers* publiée par Ballard en 1717 sous le timbre *Quitte ta boulette*. Herbert Schneider indique en outre qu'il s'agit du même air que le vaudeville *Margot sur la Brune* – ou *Margot la brune* –, fréquemment utilisé à l'Opéra-Comique au siècle suivant³⁷.

Cependant, une autre hypothèse nous semble plus plausible et beaucoup plus intéressante dans la perspective qui est la nôtre : si l'on regarde de près la réplique du maître à danser, on voit que Baron a pris soin d'insérer un petit fragment de phrase entre ses « la la la la ». Or « Que n'aimez-vous » est l'incipit d'un menuet chanté par un Éthiopien et repris par le chœur dans le divertissement du quatrième acte de *Persée* de Lully et Quinault, créé le 17 avril 1682 :

UN DES ÉTHIOPiens
Que n'aimez-vous?
Cœurs insensibles!
Que n'aimez-vous?
Rien n'est si doux!
Non, ne vous vantez pas d'être invincibles;
Les dieux, les plus grands dieux, ont aimé tous.

LE CHŒUR
Que n'aimez-vous, etc.

32 *Ibid.*, II, 8, p. 82-83.

33 *Ibid.*, II, 11, p. 87.

34 « ARLEQUIN. – [...] Ta ra la ra, ta ra la ra, ta ra, la. Et ce cul, morbleu, et ce cul. (*Il lui donne un coup de pied au cul*). Allons, l'air de tête. Ricanez aux loges. Votre prunelle ne dit rien? Imaginez-vous de voir votre amant dans les coulisses. Étendez les bras. Non, oui, vous n'y êtes pas, fort bien, fort bien. Allons, la main, tournez. (*Il la fait tourner si vite qu'elle tombe d'un côté, et Arlequin de l'autre*) ». *L'Opéra de Campagne, Théâtre Italien de Gherardi*, IV, Amsterdam, Braakman, 1701, p. 47.

35 H. W. Hitchcock, « Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française », *art. cit.*, p. 274-275.

36 Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Vokar, 1992, p. 201. Il s'agit du menuet pour les Faunes et les Dryades (LWV 42/20).

37 *La Clef des chansonniers (1717)*, éd. Herbert Schneider, Olms, Musikwissenschaftliche Publikationen 25, 2005, p. 339-341.

UN DES ÉTHIOPIENS
L'amour n'a plus de traits terribles
Pour un cœur qui cède à ses coups.

LE CHEVEUR
Que n'aimez-vous, etc.

Cet air sera promis à un bel avenir, si l'on considère qu'il sera fréquemment repris comme timbre, indice indéniable de sa grande popularité. Le motif thématique convient a fortiori particulièrement bien à la situation et l'on imagine que pour les spectateurs de l'époque, les paroles de Quinault se superposaient naturellement aux « la la la la » de Benville. Cette leçon de danse serait donc en réalité une parodie de ce menuet de Lully.

Il revient au chevalier de Fontevieux, personnage ridicule présenté comme un jeune homme de la cour quelque peu extravagant, de chanter les airs extraits de *Proserpine* dans la scène 14 de ce même acte II. Rien n'indique dans le cotexte que ces vers chantés sont des citations de *Proserpine*; il s'agit de citations totalement implicites, qui misent sur la reconnaissance par le spectateur de l'époque de la source originale. Dans *Le Rendez-vous des Tuileries*, Baron réinvestit la comédie amoureuse entre Ascalaphe, Aréthuse et Alphée dans l'acte II de l'opéra. La Marquise est en effet prise entre trois de ses prétendants : M. le Marquis, M. le Vicomte et le Chevalier. Le Chevalier fait donc « une déclaration en musique³⁸ », pour reprendre les mots de la Comtesse. Baron raille à travers ces citations la mode de chanter des airs d'opéra pour séduire³⁹. Fontevieux appartient à cette galerie de mélomanes dont l'auteur des *Entretiens galants* rapporte, en 1681, qu'ils

— « chantent éternellement. On ne les voit jamais sans entendre un air de l'Opéra. Où qu'ils aillent, ils entonnent toujours quelque chose. Ils disent une chanson dans la conversation la plus sérieuse. Et ils vous répondent en musique, lorsque vous vous attendez à quelque réponse de bon sens. Pour leur maîtresse, ils ne l'entretiennent que sur un ton d'opéra. Ils n'expliquent leur tendresse que par quelque petite chanson. Ils trouvent toujours quelque couplet qui a du rapport avec ce qu'on leur dit, et ils le chantent pour y répondre⁴⁰ ».

Le dernier exemple de parodies de Lully intégrées dans une comédie pour laquelle Charpentier compose, est *Angélique et Médor*⁴¹, « espèce de parodie » de *Roland* de Lully et Quinault (8 janvier 1685), créée à la Comédie-Française le 1^{er} août 1685. La pièce de Dancourt est très bien reçue, atteignant d'emblée 963 livres 10 sols et dépassant lors de la troisième représentation 1200 livres⁴². Elle est jouée quatorze fois jusqu'au 1^{er} septembre 1685 et vingt-neuf fois entre 1685 et 1690 ce qui prouve son succès auprès d'un public heureux de forger son goût pour la parodie d'opéra. Cette comédie de Dancourt n'est pas une parodie dramatique au sens strict comme en témoigne l'expression des frères Parfaict, « espèce de parodie », pour la caractériser. En effet, l'opéra en question est une scène de théâtre dans le théâtre (et en même temps de théâtre sur le théâtre), parodie de théâtre de société enchâssée dans la comédie et instrumentalisée par l'intrigue cadre. L'opéra sert de prétexte à l'enlèvement d'Isabelle par son amant Éraste. Les citations de Lully et Quinault ont donc une fonction dramaturgique et ne sont pas simplement ornementales. La comédie enfreint les restrictions musicales imposées par Lully puisque nous comptons au moins cinq comédiens chanteurs : Cléante, Isabelle, Merlin, Éraste et Lisette. Le premier air de Charpentier chanté dans la pièce est un air des *Amours de Diane et d'Endymion* de Gilbert⁴³, une tragédie à machines de 1657 qui venait d'être reprise à la Comédie-Française le 22 juillet 1681. Pour l'occasion, Charpentier avait composé une musique inédite. Bélise cherche sa fille Isabelle qui est avec son amant Éraste. Merlin, pour prévenir les amants de l'arrivée de Bélise et Guillemain, chante l'air de l'Aurore qui lance à Diane et Endymion un avertissement puisqu'Apollon s'apprête à descendre sur terre pour mettre

38 *Le Rendez-vous des Tuileries, ou Le Coquet trompé*, op. cit., II, 14, p. 94.

39 Sur cette question, voir notre article, « La comédie, caisse de résonance de la mode des vers chantés, ou « Est-ce que c'est la mode de parler en musique? » à la fin du XVII^e siècle? », *Theatre, Fiction, and Poetry in the French Long Seventeenth Century, Le Théâtre, le roman, et la poésie à l'âge classique*, edited by William Brooks and Rainer Zaiser, Oxford Bern Frankfurt, Peter Lang, 2007, p. 179-197.

40 *Entretiens galants*, cité par J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 70.

41 Dancourt, *Angélique et Médor*, chez Josse de Griek, Bruxelles, 1711.

42 Chiffres donnés par André Blanc, *Florent Carton Dancourt (1661-1725) : la Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen et Paris, Narr et Place, 1984, p. 35.

43 Cette tragédie à machines est publiée par Christian Delmas dans son anthologie *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, Toulouse, Publications de centre de recherche « Idées, Thèmes et Formes 1580-1660 », 1985. Gilbert est également l'auteur d'une tragédie intitulée *Les Amours d'Angélique et de Médor* (1664).

fin à leurs ébats amoureux : « Séparez-vous heureux amants », issu de l'acte II scène 4 de Gilbert⁴⁴. Pour temporiser et retenir Bélise et Guillemin le plus longtemps possible, Merlin leur vante les beautés de l'air de Charpentier : « Voilà un des plus beaux airs qu'on ait jamais fait ; Monsieur [...]. C'est Diane et Endymion qui sont ensemble. [...] Le Soleil cherche à les surprendre. [...] Mais l'Aurore qui est une fort bonne personne vient toute effrayée qui leur chante, *Séparez-vous heureux Amants* ». À un premier niveau, cette citation vient fort à propos et révèle le phénomène de mode qui consiste à puiser dans le fonds d'airs à la mode pour illustrer musicalement la situation dans laquelle on se trouve. Mais à un second niveau, la citation de cet air s'inscrit dans un contexte de rivalité. Si, dans sa comédie, Dancourt satirise l'Académie royale de musique et les opéras de Lully, il fait en revanche l'apologie de cet air de Charpentier. Monsieur Guillemin souhaite régaler Isabelle sa promise d'un opéra en son privé. Lisette et Merlin s'arrangent pour faire chanter un air à Éraste et Isabelle. Éraste se présente comme chanteur d'opéra à M. Guillemin. Celui-ci fait conduire Éraste à la chambre d'Isabelle pour qu'ils puissent répéter ensemble quelques scènes de *Roland*. Avant que le sujet de *Roland* soit arrêté, le choix de l'opéra en question donne matière à une revue satirique des sujets de Lully et Quinault :

MERLIN

Voulez-vous prendre *Cadmus* avec le prologue du serpent python. Il n'y a rien de plus beau que cela.

GUILLEMIN

Oh non, il y a là-dedans une certaine pluie de feu qu'il faut faire avec de la poudre à canon, et cela n'est bon qu'à faire crever les gens.

MERLIN

Alys vous accommoderait-il mieux?

GUILLEMIN

Alys ?

MERLIN

Oui.

GUILLEMIN

Non, il y a dans cet opéra une vieille sempiternelle qui veut débaucher un jeune prêtre, et cela n'est point du tout de bon exemple.

MERLIN

Alceste sera peut-être mieux votre fait.

GUILLEMIN

Point du tout. Il y a dans celui-là un enterrement qui est trop triste et ennuyeux.

MERLIN

Ah, Monsieur, c'était quelque chose de beau que l'assaut qu'on donnait à cette ville sur le Théâtre. Vous souvient-il d'Alcide qui prend le pont à coups de bâton, il y a quelque chose de grand là-dedans.

GUILLEMIN

Cet opéra-là ne me plaît point.

MERLIN

Il faut donc prendre *Amadis*.

GUILLEMIN

Amadis. N'est-ce point où il y a des fantassins armés de fer blanc qui courent la bague les uns contre les autres?

MERLIN

Justement.

GUILLEMIN

Cela est joli. Mais j'aime mieux *Roland* que tout cela.

MERLIN

Eh bien *Roland*, soit. Vous choisissez fort bien. C'est le plus beau de tous les opéras que *Roland*.

44 Dans le texte original de Gilbert, on trouve « Séparez-vous jeunes amants ». Voir l'article de Charles Whitfield, « Une tragédie-pastorale de Gabriel Gilbert et Marc-Antoine Charpentier, *Les Amours de Diane et d'Endimion* (1681) », *Théâtre et Musique au XVII^e siècle, Littératures classiques*, 21, printemps 1994, p. 125-137. L'air est noté p. 132.

GUILLEMIN

Et voyez le mauvais goût du siècle, on disait d'abord qu'il ne valait rien, et qu'il n'y allait personne.

MERLIN

Oh, Monsieur, quelque méchant que soit un opéra, il ne manquera pourtant jamais d'y avoir du monde, et il y a un certain commerce et une certaine liaison des troisièmes loges avec le parterre qui attire bien des gens. Venons à *Roland*. Il faudra bien du monde là-dedans. Il y a des troupes d'Insulaires, des troupes d'Indiens, d'Amours, de Sirènes, de Dieux de Fleuves, d'Amants enchantés; des troupes de Bergers, et de Fées, sans compter les ombres des Héros, et ce sont là bien des troupes au moins. J'aimerais presque autant lever une armée⁴⁵.

Tout comme *Les Fous divertissants*, *Angélique et Médor* comporte de nombreux échos au *Malade imaginaire*. Dans la scène 13, Merlin affirme que la musique « fait toujours le contraire de ce qu'on souhaite » et M. Guillemin que « la Musique est une extravagante », ce qui n'est pas sans rappeler l'intermède de Polichinelle⁴⁶.

Une seconde pièce de Charpentier conservée dans les *Mélanges* autographes du compositeur⁴⁷ n'est pas présente dans l'édition de la comédie de Dancourt mais a été composée spécialement pour celle-ci. Elle est intitulée *Dialogue d'Angélique et Médor* et composée pour deux voix, un dessus et une taille. Il s'agit d'un dialogue entre Angélique et Médor imaginé par Dancourt et Charpentier, lorsque les amants s'appêtent à s'enfuir pour prendre place au début du quatrième acte. Les auteurs mettent en avant la nouveauté de la scène et prétendent rivaliser avec Lully sur le terrain de son propre opéra, comme le suggère Merlin, ordonnateur du stratagème : « ce sera le beau d'encherir sur l'autre opéra ».

La scène n'est pas sans rappeler la situation de la scène du petit opéra impromptu (II, 5) du *Malade imaginaire* de Charpentier et Molière, matrice qui sert de modèle à toute une série de parodies que l'on pourrait dire *situationnelles* :

GUILLEMIN

Mais ces Messieurs n'ont point les parties de cette scène-là.

MERLIN

Oh bien, ils n'ont qu'à jouer à la rencontre.

GUILLEMIN

Vraiment à la rencontre, cela ne vaudra rien.

ÉRASTE

Nous n'avons pas besoin d'instruments pour cette répétition.

[...]

LISETTE

Et moi je vais vous donner votre ton.

Elle chante.

Que Médor est heureux,
Angélique a comblé ses vœux.

ÉRASTE, *chante.*

Pour jouir d'un bonheur tranquille
Il faut s'éloigner de ces lieux,
Thersandre peut nous être utile.

ISABELLE, *chante.*

Voudra-t-il servir notre amour,
Et nous conduire au port par quelque heureux détour.

MERLIN

Je suis donc Thersandre, moi. [...] Répétons cela encore une fois, s'il vous plaît, comme si nous étions sur le théâtre, et donnons-y bien tout le temps qu'il faut. Allons, recommencez cette fin.

45 Dancourt, *Angélique et Médor*, *op. cit.*

46 « POLICHINELLE. – La musique est accoutumée à ne point faire ce qu'on veut », *Le Malade imaginaire*, 1^{er} intermède, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, II, p. 1120.

47 *Mélanges*, F-Pn Rés Vm¹ 259, fac-similé Paris, Minkoff France éditeur, 1996, VII, f. 52^v-53^v.

ISABELLE, *répète*.
Voudra-t-il servir notre amour,
Et nous conduire au port par quelque heureux détour.

MERLIN
Fort bien. Et quand vous avez achevé, je fais une grande révérence, et je passe comme cela le premier, vous marchez après avec précipitation. Allons, faisons bien cette fuite-là. C'est le principal.

On remarque que Lisette cite Lully et Quinault et que le dialogue impromptu – tout comme dans *Le Malade imaginaire* – ne concerne que les amoureux. Autrement dit, la musique agit directement sur l'intrigue. Sur le plan dramaturgique, elle est représentée comme un moyen de communication privilégié qui échappe à la surveillance et à la compréhension des bernés. À la nouvelle de l'évasion, Guillemain, autrement plus dupe qu'Argan, devient une sorte de Roland malgré lui, ce qui donne l'occasion à Merlin et à Lisette, dans les deux dernières scènes de la comédie, de parodier la suite de l'opéra de Lully et Quinault :

GUILLEMIN
Ah, ah, où sont-ils donc allés?

MERLIN, *chante*.
J'ai vu partir au port cette Reine si belle.

LISETTE
Angélique est partie?

MERLIN, *chante*.
Et Médor avec elle,
Je viens de leur ouvrir la porte, heureusement
J'en avais la clef.

GUILLEMIN
Qu'est-ce que cela veut dire?

MERLIN
Cela veut dire qu'Isabelle et le Musicien sont allés achever l'opéra.

GUILLEMIN
Isabelle et le Musicien?

MERLIN
Ils vont se marier; c'est leur unique soin.

GUILLEMIN
Ils vont se marier?

MERLIN
Oui, Monsieur.

GUILLEMIN
Ah, me voilà tout hors de moi-même.

MERLIN, *chante*.
Il s'agite.

LISETTE, *chante*.
Il menace.

MERLIN, *chante*.
Il pâlit.

LISETTE, *chante*.
Il soupire.

CLÉANTE
Morbleu, cet opéra me fait crever de rire.

MERLIN
Monsieur ne joue pourtant pas mal Roland.

GUILLEMIN
Ah, traître, c'est toi qui m'as fait cette pièce-là. *Il jette son chapeau, sa perruque, et se déboutonne.*
[...]

MERLIN, *il chante.*
Par le secours d'une douce harmonie,

LISETTE, *chante.*
Calmons leur courroux pour jamais.
[...]

ÉRASTE
Ne vous en donnez pas la peine, Madame, c'est moi qui ai enlevé Mademoiselle votre fille, et je viens de la mener dans un couvent. Je me nomme Éraсте. Vous connaissez mon nom, mon bien et ma famille, et je crois qu'après un éclat comme celui-ci, vous ne pouvez mieux faire que de consentir à notre mariage.

BÉLISE
Je n'y consentirai point, et Isabelle n'aura jamais d'autre mari que Monsieur.

GUILLEMIN
Non, madame, Roland ne se vengea d'Angélique que par des mépris, et je prétends faire de même.

LISETTE
Ma foi, je vous en estime davantage.

BÉLISE
Puisque cela est ainsi, Monsieur, je veux donc bien que vous épousiez ma fille.

GUILLEMIN
Il m'en coûtera un opéra de moins.

MERLIN
Allez, allez, madame, vous n'y perdrez rien, et nous vous donnerons la comédie.

GUILLEMIN
Madame, je vous baise les mains.

MERLIN
Adieu Monsieur Roland.

C'est sur cette clause ironique que se termine la comédie. L'opéra est donc enchâssé dans la comédie, instrumentalisé par celle-ci afin de favoriser la fuite des amants et dénouer l'intrigue. *Roland* est finalement choisi pour concrétiser l'enlèvement, thématique récurrente des comédies qui mettent en abyme l'opéra. La fiction de l'opéra est ainsi mise au service de la fiction de la comédie. Mais l'opéra est aussi un *faire-valoir* de la comédie, et comme dans *Le Malade imaginaire*⁴⁸, il sert à réaffirmer la suprématie de la comédie – au double sens générique et institutionnel du terme – sur l'opéra (en tant que genre et en tant qu'institution). C'est le sens de la réplique de Merlin, « nous vous donnerons la comédie », qui renvoie par un tour de force autoréflexif à la pièce en train de se jouer sous nos yeux.

Dans le contexte de rivalité entre la Comédie-Française et l'Académie royale de musique, toutes ces citations de Lully prennent une dimension satirique. La conjonction de la musique de Lully et Charpentier dans une même comédie tourne systématiquement à l'avantage de ce dernier. La dimension parodique de ces citations de Lully est aussi en grande partie fonction de l'interprétation des acteurs – souvent largement impondérable. La parodie d'un air chanté est donc à la fois dépendante de la dramaturgie musicale de son insertion et de l'interprétation du chanteur ou de la chanteuse. C'est pour cette raison qu'il est difficile d'évaluer ces citations de manière absolue et qu'il est nécessaire de les replacer dans leur contexte d'exécution pour en saisir toute la portée.

Judith LE BLANC
Fondation Thiers/ Université de Paris X-Nanterre

48 Voir J. le Blanc, « Présences en creux de Lully dans *Le Malade imaginaire* – ou la subtile réaffirmation de la suprématie de la comédie sur le genre naissant de l'opéra », *art. cit.*

Angélique et Médor, comédie de Dancourt mêlée de musique de Charpentier ¹ : quelques réflexions autour des pratiques d'interprétation

Angélique et Médor fut donné pour la première fois à la Comédie-Française le 1^{er} août 1685 avec *Bérénice* de Racine. C'est la première fois que Dancourt et Charpentier travaillent ensemble ². La pièce connaît dix-neuf représentations pour la saison 1685-1686 et dix autres jusqu'en 1690. Après cette date, la pièce ne sera plus représentée à la Comédie-Française.

La comédie de Dancourt met en scène le couple d'amoureux Éraсте et Isabelle. Celle-ci est promise à M^r Guillemin qui pour la séduire projette de faire jouer un opéra. Toute la comédie tourne autour des préparatifs de la représentation, que ce soit le choix de la pièce (*Roland*), la recherche de musiciens et de danseurs, qui entraînent de nombreux commentaires des personnages sur le genre. L'intervention de la musique se mêle directement à l'intrigue.

En mars de la même année, un autre théâtre de Paris, l'Académie royale de musique, avait présenté une tragédie en musique de Lully sur un livret de Quinault d'après l'Arioste, *Roland* précisément, dans laquelle on trouve les deux personnages d'Angélique et de Médor et dont voici l'intrigue : Roland, chevalier chrétien aime Angélique, reine d'Orient. Celle-ci lui promet sa main, alors qu'elle aime Médor, un jeune soldat sarrasin qu'elle a soigné alors qu'il était blessé. Elle se résout pourtant à le bannir. Pour ce faire, elle part à la recherche de la fontaine de la haine. Son chemin la conduit pourtant vers la fontaine de l'amour ; elle y retrouve alors Médor : tous deux chantent leur amour et préparent leur fuite. Roland découvre trop tard l'existence de son rival heureux ; furieux, il menace de tout détruire, jusqu'à ce qu'une fée le calme et qu'il reparte à la conquête de la gloire.

Angélique et Médor

M. Guillemin, bourgeois

↓ aime

Isabelle, fille de Bélise

↑ s'aiment

Éraсте, jeune amant

Merlin, valet

↔

↔

↔

Roland

Roland, chevalier chrétien

↓ aime

Angélique, reine d'Orient

↑ s'aiment

Médor, soldat romain

Thersandre, confident de Roland

La proximité de ces deux intrigues, la référence du titre de la première aux personnages de la seconde, indiquent un lien évident entre les deux pièces que nous proposons d'étudier dans cet article. La pièce de Dancourt qui nous intéresse est singulière en ce qu'elle intègre de la musique en partie originale de Charpentier et de la musique préexistante de Lully.

La carrière de ces deux compositeurs a déjà donné lieu à de nombreuses discussions : on sait que Lully a manœuvré tout au long de sa vie pour obtenir les honneurs et les charges les plus prestigieuses du royaume, s'attachant à étouffer soigneusement tout ce qui pouvait ralentir son ascension. On imagine volontiers que Charpentier a souffert plus ou moins directement de l'ambition du Florentin : il n'aura en effet jamais l'occasion de servir directement Louis XIV. En revanche, il travaillera pour le dauphin, pour les Jésuites, pour diverses communautés religieuses, pour M^{lle} et M^{me} de Guise, cousine du roi, et pour les Comédiens Français de 1673 à 1685.

1 Cet article a été repris d'un atelier-lecture à la Comédie-Française, avec comédiens et musiciens, Studio Théâtre, 23 octobre 2006, présenté par Sébastien Daucé et Agnès Vève.

2 En cette année 1685 particulièrement riche en ce qui concerne la musique de scène, Charpentier travaille aussi à la composition de petits opéras pour les Guise (*Les Arts Florissants*, *La Couronne de fleurs*, *Il faut rire et chanter/ Dispute de bergers*, *La Fête de Rueil*), compose la musique de trois pièces pour les Comédiens Français : *Vénus et Adonis*, *Le Rendez-vous des Tuileries* et *Angélique et Médor* et reprend une partie de la musique du *Malade imaginaire* (*Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la 3^e fois*).

Si une rivalité entre les deux compositeurs a bel et bien existé, Dancourt prend ici parti : en citant Lully, en l'occurrence en tournant en dérision ses opéras, notamment *Roland*, dont il se sert à plusieurs reprises dans un contexte comique et détourné, et en évoquant Charpentier avec éloges ; d'abord, il en fait chanter un air, que le personnage de Merlin commente de façon élogieuse (« Voilà un des plus beaux airs du moment »), et lui commande un petit dialogue en musique qui sera l'opéra dont il est question tout au long de la pièce.

Dans la perspective de représenter aujourd'hui cette pièce, ornée de la musique que prévoit Dancourt, comment à partir des sources dont nous disposons, toutes parcellaires, procéder à une reconstitution ?

Nous avons à notre disposition deux sources littéraires et une source musicale. La première est le manuscrit de souffleur conservé à la Comédie-Française, daté de 1685, et donc contemporain de la création³. La seconde est une édition de 1711⁴, dont le texte est quasi identique au manuscrit de souffleur⁵. La principale source musicale est la partition autographe de Charpentier d'un *Dialogue d'Angélique et Médor*⁶.

Le titre de la pièce de Dancourt, nommant des rôles (Angélique et Médor) et non les personnages réels de la comédie (Isabelle et Éraste), fait référence à de nombreuses musiques préexistantes, de deux manières : soit en les nommant ou en les évoquant (principalement des opéras et une comédie-ballet de Lully⁷, tournés en ridicule dans la scène 11, ainsi qu'un opéra donné à Bruxelles⁸ cité avec éloge, sur un livret de Dancourt lui-même), soit en les chantant directement (une chanson de rue, des extraits de *Roland* de Lully réintégré de façon comique et un air de Charpentier extrait des *Amours de Diane et d'Endimion*, pièce de Gilbert reprise à la Comédie-Française en 1681 avec des intermèdes musicaux de Charpentier⁹ sous le titre *Endymion, tragédie mêlée de musique*¹⁰). Toutes les insertions musicales sont explicitement appelées, soit par une indication (« air Dandimion »), soit par une didascalie (« elle chante »), soit par une typographie particulière (italique). En tout, six sources sont donc nécessaires à la reconstitution d'un texte complet.

Références citées

- *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), « opéra turc », de Molière et Lully (?)
- *La Mort d'Hercule* (1680), tragédie de Dancourt
- *Cadmus et Hermione* (1673), tragédie en musique de Quinault et Lully
- *Atys* (1676), tragédie en musique de Quinault et Lully
- *Amadis* (1678), tragédie en musique de Quinault et Lully
- *Alceste* (1674), tragédie en musique de Quinault et Lully
- *Roland* (1685), tragédie en musique de Quinault et Lully

Références chantées

- *Endimion* (1681), tragédie de Gilbert et Charpentier
- *Roland* (1685), tragédie en musique de Quinault et Lully, quatre citations musicales
- « Je quitte l'opéra », chanson de rue ou vaudeville

3 *Angélique et Médor, comédie par M. Dancourt*, Manuscrit de souffleur, ms, 225 x 170 mm, avec indications scéniques, Bibliothèque de la Comédie-Française, Ms 16, MFilm 1996, notice CF 00034702.

4 *Angélique et Médor, comédie par M. Dancourt*, Bruxelles, J. de Gouek, 1711, Bibliothèque de l'Arsenal, GD- 22754.

5 Il existerait une édition datant de 1698 mais dont nous n'avons pas retrouvé la trace.

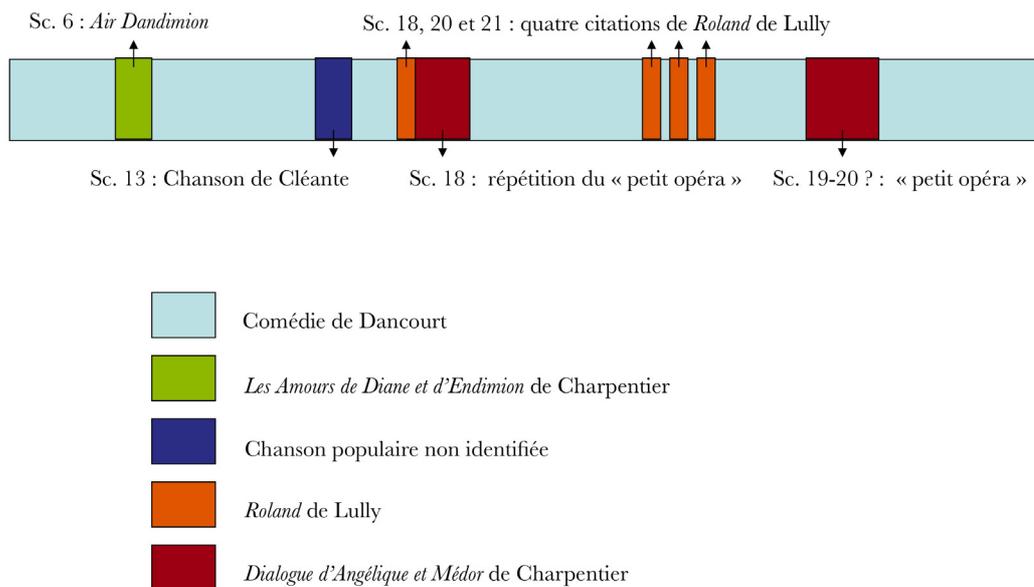
6 *Mélanges*, BnF Musique, Rés Vm¹ 259, fac-similé Paris, Minkoff France éditeur, 1996, VII, f. 52^v-53^v.

7 Bien que l'opéra turc ne soit pas nommé, il s'agit très probablement du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully effectivement repris l'année précédente.

8 Dancourt, *La Mort d'Hercule*, Arras, Lohen, 1683, Bibliothèque de l'Arsenal, 8-BL-13946.

9 Dans l'édition de 1681 chez J. Ribou des *Amours de Diane et d'Endimion* où sont présents les textes mis en musique par Charpentier, leur auteur n'est pas nommé.

10 *Mélanges*, BnF Musique, Rés Vm¹ 259, fac-similé Paris, Minkoff France éditeur, 2000, XVIII, f. 36^v-45^v.



Le texte de la comédie de Dancourt figure en bleu ciel. Chaque couleur indique une insertion musicale demandée par Dancourt et provenant d'une source différente. Dans tous les cas, il s'agit de musiques connues du public : même si tous les Parisiens n'ont pas assisté à l'opéra ou à la comédie, la rue fait circuler toutes les musiques qui s'y jouent sous leur forme originale ou parodique. Dorise, la jeune comédienne de la pièce, dit ne rien connaître à la musique, pourtant elle dit savoir tous les airs du dernier opéra qu'on a donné à l'Académie royale de musique. Les références chantées offrent une parfaite cohérence dramaturgique avec le reste de la pièce, facilitée par le parallèle entre l'intrigue de la pièce de Dancourt et celle de Quinault. Pour obtenir cette cohérence des citations musicales avec le reste de la pièce, le texte original de la citation est parfois légèrement modifié.

Considérant toutes ces insertions musicales se pose la question de l'effectif musical à mettre en œuvre. Les ordonnances en vigueur en 1685 autorisent seulement six violons et deux chanteurs sur scène. On sait qu'à cette époque, la Comédie-Française dispose de six violons engagés à l'ordinaire, une chanteuse comédienne, un clavecin¹¹. Si les ordonnances sont souvent régulièrement bafouées, il est probable, dans le cas de la pièce qui nous intéresse, qu'elles aient été globalement respectées pour trois raisons : Lully étant en ligne de mire de la pièce, Charpentier ayant composé la musique, les Comédiens Français n'étant pas spécialement bien en cour.

Dans *Angélique et Médor*, cinq comédiens sont amenés à chanter. Leurs interventions sont la plupart du temps très courtes et certaines répliques de la pièce montrent que les qualités vocales des comédiens de l'époque ne sont pas celles de chanteurs patentés. Par ailleurs, des violons sont mentionnés sur scène : il s'agit probablement de figurants car rien ne spécifie qu'ils jouent, et certaines répliques justifient même le fait qu'ils ne jouent pas : « Nous n'avons pas besoin d'instruments pour cette répétition » (Éraste, scène 18).

L'objectif de cet article est de soulever les problèmes d'interprétation qui se posent à un metteur en scène qui aborde aujourd'hui ce répertoire de théâtre musical du XVII^e siècle. Comme souvent, il n'existe pas dans le cas de *Angélique et Médor* de support complet, le premier travail du metteur en scène sera de reconstituer texte et musique. Se pose ensuite la question de la mise en scène et de l'interprétation des insertions musicales. Sachant que rien n'est précisé dans le texte de Dancourt, le metteur en scène devra choisir entre plusieurs options possibles, parfois très différentes. Voici quelques possibilités à tester.

À la scène 6, Dancourt appelle explicitement un air de Charpentier, issu des intermèdes pour *Les Amours de Diane et d'Endimion*, représenté à la même époque à la Comédie-Française. Isabelle et Éraste se disent des mots d'amour derrière la scène, Merlin les prévient par cet habile stratagème de l'arrivée de Guillemain.

¹¹ Voir Bibliothèque de la Comédie-Française, registre R 17, mentionnant également l'achat de la partition de l'opéra *Roland de Lully* en juillet, quelques jours avant la première représentation de *Angélique et Médor*.

- La citation de Dancourt « Séparez vous séparez vous heureux amants » diffère de celle de la partition de Charpentier « Séparez vous jeunes amants ». Nous retiendrons a priori la version de Charpentier.
- Faut-il chanter seulement le vers cité par Dancourt ou bien s'agit-il d'un *incipit*, réclamant la suite de l'air, très court au demeurant ?
- Le comédien chante-t-il seul ou bien est-il accompagné de la basse continue ?
- La musique originale de Charpentier inclut un prélude. Doit-il être intégré ? Si oui, comment l'inclure sans rompre le rythme dramaturgique de la pièce ? Peut-on simplement imaginer que la basse continue prélude durant la réplique précédente pour donner le ton au comédien ?

N'ayant pas de réponses d'ordre scientifique à apporter à ces questions, le choix sera le fruit d'expérimentations selon quatre scénarios possibles :

1. Merlin ne chante que le vers cité par Dancourt, à la volée, sans accompagnement. Si cette option est réalisable, et qu'elle ne manque pas de comique, sa brièveté ne permet pas spécialement de développer un jeu d'acteur autour du stratagème.
2. Merlin chante le même vers, avec l'accompagnement de la basse continue. Dès lors que l'accompagnement joue, le comédien doit prendre la bonne note et non plus celle de son choix. Il faut donc que les musiciens donnent le ton au comédien avant qu'il ne chante. Même brièveté que précédemment, mais avec un sentiment de suspension accentué par la musique. On attend autre chose.
3. Pour combler cette attente, Merlin chante l'intégralité de l'air, avec accompagnement. L'air entier est relativement court, et le fait de le chanter dans son intégralité a l'avantage d'aider à la compréhension des répliques qui vont suivre. D'ailleurs, la didascalie « Air Dandimion » laisse penser que l'air est chanté intégralement.
4. Considérant la difficulté technique pour le comédien de prendre sa note à la volée, la chose suivante pourrait être proposée : quand Guillemain dit « Gare la musique », la basse continue commence à préluder doucement pour donner le ton à Merlin. Ledit Merlin, rassuré, et certain du ton dans lequel on se trouve, chante alors tout son air.

À la scène 18, nous sommes confrontés à la première des quatre citations de *Roland* de Lully. Se posent à nouveau les problèmes déjà évoqués : avec ou sans accompagnement ? Comment donner le ton ? Simple accord ou prélude ? Dans les extraits de Lully qui vont suivre, nous avons choisi d'accompagner les comédiens en leur donnant simplement un accord avant de chanter. À ce sujet, Lisette dit « je vais vous donner le ton » : or, elle chante un extrait de Lully, censé introduire la partition de Charpentier, dans un autre ton. Doit-on jouer une transition à la basse continue ? Ou justement ne rien jouer pour montrer le décalage ? Doit-on transposer l'un des extraits (celui de Lully plus probablement) ? Enfin, si pour le premier air, l'indication de Dancourt pouvait être interprétée comme un *incipit*, supposant de chanter plus que ce qu'il demande, pour ces citations de Lully, cela ne semble pas être le cas : ces répliques s'enchaînent naturellement avec le reste de la pièce. Chanter plus que ne le demande Dancourt nous ferait perdre le fil de la comédie.

LISETTE

Et moi je vais vous donner votre ton.

Elle chante.

Que Médor est heureux,
Angélique a comblé ses vœux¹².

ERASTE, *chante*.¹³

Pour jouir d'un bonheur tranquille
Il faut s'éloigner de ces lieux,
Thersandre peut nous être utile.

ISABELLE, *chante*.

Voudra-t-il servir notre amour,
Et nous conduire au port par quelque heureux détour.

12 Citation extraite de *Roland*, tragédie en musique de Lully, acte IV, scène 2, *ut* mineur.

13 Il s'agit d'un extrait du *Dialogue d'Angélique et Médor* de Charpentier.

MERLIN
Je suis donc Thersandre, moi.

GUILLEMIN
Fort bien.

Après que Lisette a donné le ton, les deux amoureux commencent à travailler le fameux petit opéra commandé par Guillemin. Il s'agit donc au sein même de la pièce d'une répétition de la partie centrale du *Dialogue d'Angélique et Médor* de Charpentier. Le texte contenu dans la partition ne coïncide pas exactement avec le texte de Dancourt (répliques supplémentaires, inversées).

MÉDOR
Pour jouir d'un bonheur tranquille
Il faut s'éloigner de ces lieux.

ANGÉLIQUE
Fuyons Roland, cachons-nous à ses yeux.

MÉDOR
Thersandre peut nous être utile
Et nous conduire au port par quelque heureux détour.

ANGÉLIQUE
Voudra-t-il servir notre amour?

Le fait d'avoir affaire à des sources multiples de provenances très différentes génère nécessairement ce type de décalage. Pour la lecture avec les Comédiens Français en 2006, nous avons choisi de reconstituer une répétition d'après la version de Charpentier que les musiciens avaient probablement sous les yeux.

La dernière question est de savoir si l'on reprend intégralement le petit opéra de Charpentier, bien que le texte de Dancourt ne le demande pas explicitement. On pourrait donc très bien ne pas le jouer. Nous avons fait le choix inverse pour deux raisons. Le déroulement de l'intrigue s'en trouve plus compréhensible (dans l'opéra de Charpentier, comme dans la pièce de Dancourt, les deux personnages disparaissent). Il serait étrange de montrer au spectateur la répétition d'un opéra qui ne serait pas joué. Tout comme il serait étrange que Charpentier ait composé quatre minutes de musique alors qu'une seule aurait suffi. Cette représentation du petit opéra complet pourrait prendre place au moment où M^r Guillemin et Lisette font quelques commentaires à son sujet et sur la qualité des musiciens qui l'interprètent (scène 19). Le choix de représenter cet opéra à cet endroit n'est justifié par aucune source. Le metteur en scène qui s'attaquera à cette pièce pourra faire tout autrement.

Sébastien DAUCÉ

Declensions and Debauchery: Exploring Two ‘New’ Charpentier Attributions¹

Since the publication of H. Wiley Hitchcock’s *Catalogue raisonné* in 1982,² only a handful of additions have been made to the Charpentier worklist. These include the instrumental *Trio de M.^r Charpentier* (H.548b/548^{bis})³ and three airs: ‘Au bord d’une fontaine’ (H.443^{bis}),⁴ ‘Il faut aimer, c’est un mal nécessaire’ (H.454b/H.454^{bis})⁵ and ‘Que Louis par sa vaillance’ *Menuet de Strasbourg de M.^r Charpentier* (H.454c/459^{bis}).⁶ The present article considers two further attributions – one of them clearly erroneous, the other entirely plausible.

The trail begins with an untitled manuscript volume now in the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels (Koninklijke Bibliotheek van België): *B-Br*, Ms III 1509 Mus.⁷ The contents of the volume, comprising 73 pieces copied mostly in the same hand, may be grouped into four broad categories. Over two-thirds of the pieces (52 out of 73) may be categorized as *airs sérieux et à boire* for one or two voices, sometimes with an instrumental bass but mostly without. A second group comprises eleven excerpts from operas by Lully (including the one purely instrumental piece in the collection) and an air from *Iphigénie* by Campra and Desmarest. A third category, which includes one of the Charpentier attributions, comprises three *plaisanteries* on Latin texts, all of them involving word-play. While two of the three are unattributed, the third (on pp. 236–249) is entitled *Trio de M.^r Charpentier*, its first line giving a flavour of the word-play on Latin declensions: ‘Nominativo quis vel qui qui quæ quæ quod quod ...’. The fourth category contains six French-language vocal trios, including the other attribution under discussion – a drinking song (on pp. 25–31) entitled *La débauche des Capucins par Charpentier*.

Of these attributions, we can quickly rule out the possibility that the *Trio de M.^r Charpentier* (‘Nominativo quis’) was composed by Marc-Antoine or any other Charpentier. It was published in Tarquinio Merula’s Op. 10, *Madrigali et altre musiche concertate ... , libro secondo* (Venice: Bartholomeo Magni, 1633; reprinted in 1635 and 1644), and is likewise attributed to Merula in a manuscript source in the British Library.⁸ Furthermore, the piece appears under Merula’s name in Kindermann’s *Intermedium musico-politicum* of 1643.⁹ Even without these attributions, it is clear that the musical style here is not Marc-Antoine Charpentier’s. Perhaps Charpentier had brought back a copy of the piece with him from Italy and this, being in his possession, was mistaken for one of his own compositions. Or perhaps the scribe of *B-Br*, Ms III 1509 Mus copied it from another source where it was already misattributed to Charpentier.

Here it is worth digressing briefly to consider the other two Latin *plaisanteries* in the Brussels anthology for which there are similarly conflicting attributions: ‘Nominativo hic et haec et hoc’ and ‘V, e, ve, ve, ve, n, e, ne, ve-ne, r, a, ra ...’ (hereafter ‘Venerabilis barba capucinatorum’).¹⁰ Both pieces appear along with a number of other works termed *plaisanteries* in a late-seventeenth-century French manuscript claiming to contain exclusively works

-
- 1 The project developed during research visits to Brussels in 2003–04 funded by a British Academy research grant.
 - 2 H. Wiley Hitchcock, *Les œuvres de/The Works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné* (Paris: Picard, 1982).
 - 3 See John Powell’s edition in the Web Library of Seventeenth-Century Music (No. 1): <<http://aaswebsv.aas.duke.edu/wlscm/Charpentier/Index.html>> (accessed August 9, 2009). The variant ‘H’ numbers here and elsewhere are (respectively) those of H. Wiley Hitchcock, ‘Charpentier, Marc-Antoine’, Stanley Sadie and John Tyrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn (London: Macmillan, 2001), vol. 5, pp. 504–529, and Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, rev. edn (Paris: Fayard, 2004).
 - 4 See Sébastien Daucé, ‘“Au bord d’une fontaine”: un nouvel air de Charpentier’, Catherine Cessac (ed.), *Marc-Antoine Charpentier: un musicien retrouvé* (Sprimont: Mardaga, 2005), pp. 225–230. For a modern edition, see Marc-Antoine Charpentier, *Airs sérieux et à boire*, ed. Catherine Cessac, *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 20 (2003), p. 31.
 - 5 For a modern edition, see Charpentier, *Airs sérieux et à boire*, ed. Cessac, p. 22.
 - 6 See François Filiatrault, ‘Un menuet de Charpentier sur un almanach royal’, and Patricia M. Ranum, ‘Un portrait présumé de Marc-Antoine Charpentier’, Catherine Cessac (ed.), *Marc-Antoine Charpentier: un musicien retrouvé* (Sprimont: Mardaga, 2005), pp. 8–12 and 13–23 respectively. See also Cessac’s edition in Charpentier, *Airs sérieux et à boire*, p. 44. While Hitchcock’s revised work list (‘Charpentier, Marc-Antoine’, p. 524) identifies this as H.454c, Cessac chooses the alternative H.459bis (*Marc-Antoine Charpentier*, p. 573).
 - 7 The volume was acquired by the library in 1968 from F. Nicolas of Flobecq.
 - 8 *GB-Lbl*, Add. 33234, fols 10^v-12^v. I am very grateful to Professor Colin Timms for providing this information.
 - 9 Johann Erasmus Kindermann, *Intermedium Musico-Politicum, Ternis, Quaternis & Senis Vocibus, variorum Authorum collectum* (Nuremberg: Sartori, 1643), piece II.
 - 10 *B-Br*, Ms III 1509 Mus, pp. 214–217 and pp. 42–46 respectively.

by Carissimi.¹¹ Yet there can be little doubt that the former is a further piece by Tarquinio Merula: it appears under his name alongside ‘Nominativo quis’ in the same three sources cited above.¹² Meanwhile, ‘Venerabilis barba capucinatorum’ is attributed to Lully in the French collection *Recueil d’airs sérieux et à boire* (F-Pn, Y 296).¹³

It is therefore evident that this whole ‘family’ of Latin *plaisanteries* – which form a group quite distinct from the rest of the Brussels manuscript in their use of Latin (rather than French) and word-play, and in being older in date – was prone to misattribution, both in the seventeenth century and beyond. By contrast, all but two of the other attributions in the present anthology can be supported by concordances; Table 1 indicates the corroborative source for the 31 pieces where either the composer or work is identified. Meanwhile, Graham Sadler has made a strong case for accepting the attribution to ‘Couperin’ of one of the two remaining pieces (the last piece in the volume, p. 260).¹⁴ Thus the erroneous Charpentier attribution discussed above should not cast a shadow over the possibility that the second – *La débauche des Capucins par Charpentier* (‘Mettons bas notre froc’) – is reliable.

In fact, a piece by Marc-Antoine Charpentier would not be out of place in such a collection as *B-Br*, Ms III 1509 Mus, which is fairly typical of its time in being a wide-ranging compilation of retrospective as well as modern pieces. Only a single date, 1721, is specified in the manuscript itself, in the margin of each of the seven songs by Nicolas Renier listed in Table 1; this date corresponds to the year in which they were published. Other concordances in Table 1, together with concordances for all but 14 of the remaining unattributed pieces (shown in Table 2), provide useful additional information about the dating of the volume. The latest date of any of the concordances is 1725, the year of the publication of the two trios by Déon. Yet many items in the manuscript had been published much earlier than this, some in collections of the 1690s and 1700s, while the Lully items date back to the 1680s, and the Latin pieces discussed above even earlier. The remaining thirteen pieces for which I have not yet found contemporary concordances indicating the composer are listed in Table 3.

As noted, *La débauche des Capucins par Charpentier* (hereafter ‘Mettons bas’) is a drinking song. It is intended to be sung by three Capuchin monks, who relish the prospect of partaking from a huge drinking vessel:

Mettons bas notre froc
à l’aspect de ce broc :¹⁵
qu’il est de belle taille !
Pere superieur,
il faut luy faire honneur
et que chacun criaillie :
qu’il est de belle taille !

Let us take off our monk’s habits
at the sight of this flagon:
what a fine size it is!
Father Superior,
we must pay honour to it
and let everyone exclaim:
‘what a fine size it is!’

-
- 11 *F-Pn*, Rés. F.934a-b; see Andrew Jones, ‘Carissimi Manuscripts in Paris and Bologna: Problems of Dating and Authenticity’, *Music & Letters*, 62 (1981), pp. 176–188. That the attribution to Carissimi of both pieces lasted beyond the seventeenth century is demonstrated by the fact that it is repeated in two late-nineteenth-century editions of ‘Nominativo hic et haec et hoc’ (*Declinazione del pronome hic, haec, hoc. Scherzo a Quattro voci sole di Giacomo Carissimi* (Milan: Ricordi, 1844); and *Le Rudiment ou la Déclinaison du Pronome Hic, Haec, Hoc* (Milan: Pigna & Rovida, [1889?]), and one early twentieth-century edition of ‘Venerabilis barba capucinatorum’ (Hans-Joachim Moser, *Corydon. Das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbassliedes und des Quodlibets im deutschen Barock* (Braunschweig: H. Litolf, 1933), vol. 2, p. 60). Neal Zaslaw has observed that the attribution of the latter to Carissimi ‘is accepted without demur in recent catalogues of his works’ (including C. Sartori and G.-M. Mansuardi, *Giacomo Carissimi: Catalogo delle opera attribuite* (Milan: Istituto Finarte, 1975), p. 129); Neal Zaslaw, ‘Bearding Ritter von Köchel in His Lair’, *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, ed. Dorothea Link with Judith Nagley (London: Boydell & Brewer, 2004), pp. 139–152 (at p. 144). Zaslaw’s chapter also includes a transcription of the piece ‘attrib. Carissimi’ (p. 145).
- 12 Two further manuscript sources listed in the RISM database for UK and Ireland give Merula as the composer of ‘Nominativo hic et haec et hoc’: *GB-Lwa*, C. G. 63 (fols 22–25^v) and *GB-CH*, Cap. VI/1/1. And Andrew Jones (‘Carissimi Manuscripts in Paris and Bologna: Problems of Dating and Authenticity’, pp. 177–8) identifies two additional mid-seventeenth-century printed sources where he is the named composer. Both ‘Nominativo’ works are attributed to Merula by Moser in *Corydon*, vol 2, pp. 43–50 and 51–59.
- 13 It appears in the ‘doubtful’ category in Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully* (Tutzing: Hans Schneider, 1981), p. 508 (76/26). A modern edition of the air in Lully’s name appears in *Airs sérieux et à boire à 2 et 3 voix*, ed. Frédéric Robert, *Le pupitre*, 6 (Paris: Heugel, 1968), pp. 19–20. As Zaslaw shows, Carissimi and Lully are the two earliest composers associated with a web of ‘interrelated versions’ of this piece: he lists eleven other composer attributions, including Mozart (‘Bearding Ritter von Köchel in His Lair’, p. 140 and *passim*).
- 14 Graham Sadler, ‘A Philosophy Lesson with François Couperin? Notes on a Newly Discovered Canon’, *Early Music*, 32 (2004), pp. 541–546. The second piece for which a concordance has yet to be located is an air attributed to ‘Debousset’ beginning ‘Iris m’accable en vain’ (pp. 103–105). This is not the air with the same text attributed to Bouley in *Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs* (Paris: Ballard, 1720), p. 171 (see Anthony Eastwood, *Stylistic Development and Melodic Transmission in Some Secular Song Books Published in Paris (1695–1740)*, PhD dissertation, University of Western Australia, 1987, part 2, p. 1376).
- 15 ‘Broc: ... a large portable vessel which inn-keepers use when they go to draw wine from the cellar’ (‘Broc. ... Gros vaisseau portative dont les Taverniers se servent pour aller tirer le vin à la cave’); Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (The Hague and Rotterdam: Arnout and R. Leers, 1690). Furetière adds that in most parts of France a *broc* was ‘une mesure de deux pintes’.

O ! brave Saint Martin,
 grand protecteur de la futaille,
 donne du cidre à la canaille,
 à la racaille,
 et ne prodigue le bon vin
 qu'au devot peuple Capucin !

O! good St Martin,
 great protector of the casks,
 give cider to the riff-raff,
 to the scum,
 and pour out the good wine
 only for the devout Capucin people!

The Capuchins were a branch of the Franciscans who were imported into France by Ange de Joyeuse, maternal grandfather of Charpentier's patron, Mademoiselle de Guise.¹⁶ As an order they were subjected to much abuse in seventeenth-century France, where numerous defamatory books accused them of hypocrisy.¹⁷ One of these, Pierre du Moulin's *Le Capucin. Traitté, auquel est descrite et examinée l'origine des Capucins, leur vœux, règles, & disciplines* (Geneva: Jacques de la Pierre, 1641), was published in English translation in 1665 and 1671, the latter under the title *The Monk's Hood Pull'd Off, or the Capuchin Fryar Described* and accompanied by a translation of a second tract by ex-Capuchin François Clouët.¹⁸ The following passage describes the excesses of food and wine that the outwardly pious and austere monks allegedly enjoyed:

- Before any Lent begins (for they have three or four in the year) they have eight days at each time, which they call days of Recreation. This Recreation begins with good cheer, their table being better furnisht than at other times. [...] Turkies, Capons, Hares, Rabbets, Pullets, Pigeons, Woodcocks, Larks, &c. are there to be found according to the season. I have often seen a Pullet, a Pye, a Tart, and some Sugar'd Fritters at each mans Trencher. On Fishdays they have Oysters in the shell to whet their Stomachs, nor is there any lack of the best Wines. Sometimes they have had such an excess of Provision, that they have been forced to throw away many Plates of it, to fatten the root of a Tree, instead of giving it to the Poor; for this Charity would be accounted scandalous amongst them; and would make those that should hear of it, think they had too much plenty, and consequently it would make their Benefactors hold their hands.¹⁹

Devant qu'un Caresme commence, (car ils en font trois ou quatre par an) ils ont huit jours à chaque fois qu'ils nomment de recreation. Ceste recreation commence par la bonne chere : leur table est mieux garnie en ce temps là qu'en aucun autre. [...] Les cocqs d'inde, les chapons, les levraux, les lapins, les poulets, les pigeonneaux, les beccasses & allouëttes s'y trouvent selon la saison. J'ay souvent veu à chacun le poulet à l'assiette, un pasté, une tarte, & le bignet sucré : aux jours de poisson, l'huitre à l'escaille sert de preparation, le vin à une oreille n'y est pas espargné ; & telle fois s'est veu un tel excés de viande qu'on a esté contraint d'en jeter plusieurs plats pour engraisser le pied d'un arbre au lieu de le donner aux pauvres. Car cette charité seroit scandaleuse parmi eux, & donneroit à penser à ceux qui en auroyent cognoissance, qu'ils auroyent trop grande abondance, & qu'ainsi les bienfaits se diminueroient.²⁰

That such sentiments were circulating in print during Charpentier's time contributes to the plausibility of the present attribution. As we have seen, the notion that the Capuchins were partial to such indulgence recurs in the lyrics of 'Mettons bas', in which the monks delight in the wine to be drunk, imploring Saint Martin to save it exclusively for them rather than giving it away to the 'riff-raff'.²¹ Moreover, Furetière defines the proverbial expression 'jeter le froc aux orties' – literally, 'to throw the habit into the nettles' (i.e. to leave the priesthood) – as indicating that a monk had quit the order 'without leave of his superiors and because of debauchery'.²² The text of the trio may even include an element of sexual innuendo, since in modern French 'froc' can mean not only 'habit' but 'trousers'. Although the word is not so defined in seventeenth-century dictionaries,²³ the

16 Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier* (Baltimore: Dux Femina Facti, 2004), p. 206.

17 See 'Capuchin Friars Minor' in *The Catholic Encyclopedia Online*, <<http://www.newadvent.org/cathen/03320b.htm>> (accessed August 9th, 2009): 'Except the Jesuits, no religious order has, perhaps, been more vilely lampooned. In France, during the seventeenth century, book after book appeared defaming the friars'. See also Zaslaw, 'Bearding Ritter von Köchel in His Lair', pp. 141–144.

18 Pierre Du Moulin, *The Capucin Treated; or, the Lives of the Capucins, with the Life of S Francis their Patron ...* (London: Henry Marsh, 1665); Pierre Du Moulin, *The Monk's Hood Pull'd Off, or the Capuchin Fryar Described* (London: James Collins, 1671).

19 François Clouët, 'The Capucin's Journal', in Pierre Du Moulin, *The Monk's Hood Pull'd Off*, Part II, pp. 45–6.

20 François Clouët, *Journal des Capucins, En suite du Capucin du S.^r du Moulin* (no place, no date), p. 28.

21 There are other intimations in *The Monk's Hood Pull'd Off* of the Capucins' penchant for wine; see Part I, pp. 14, 27, 60; Part II, pp. 9, 29, 35, 40, 48.

22 'On dit proverbialement, qu'un homme a jetté le froc aux orties, pour dire ... qu'il est sorti d'un Monastere sans congé de ses superieurs, & par libertinage', Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (The Hague and Rotterdam: Arnout and R. Leers, 1690), 'Froc'.

23 See, for example, Jean Nicot, *Le Thresor de la langue francoyse* (Paris: Denys Duval, 1606), Furetière, *Dictionnaire universel* and *Le Dictionnaire de l'Académie française* (Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694).

juxtaposition of 'Mettons bas notre froc' and 'Qu'il est de belle taille' ('What a fine size it is!') lends support a scatological interpretation of this kind.²⁴

*

Given the overall reliability of the attributions in the Brussels volume, it remains to explore the stylistic nature of 'Mettons bas notre froc' to see whether this in turn supports the attribution. Clearly, the authorship of the trio cannot be 'proved' by such means, but if the general style does not conflict with that of Charpentier, there would seem no reason for not accepting the piece into the canon.

The first consideration is the genre itself: the *air* (or in this case, *trio*) *à boire*. In fact, the drinking song does have a place in Charpentier's output: his worklist contains five – three of them, like 'Mettons bas', scored for vocal trio:²⁵

- H.447 *Ayant bu du vin claret* (duo: C₁, F₄ with *bc*)
- H.448 *Beaux petits yeux d'éclarte* (trio: G₁, C₁, F₄ or C₃, C₄, F₄)
- H.451 *Consolez-vous, chers enfants de Bacchus* (solo: F₄)
- H.454 *Fenchon, la gentille Fenchon* (trio: C₁, C₁, F₄ with *bc*)
- H.470 *Veux-tu compère Grégoire* (trio: C₃, C₄, F₄)²⁶

As with the vast majority of the composer's airs, none are in the surviving autograph manuscripts – to which the composer did not normally commit such uncommissioned trifles.²⁷

From the purely musical standpoint, the trio 'Mettons bas' includes a number of stylistic features which, without being unique to the Charpentier idiom, would surely not be out of place in it. The opening figure illustrates this well (Ex. 1a). While this distinctive point of imitation, with its repeated notes within the descending contour, may occasionally be found elsewhere in French music of the period, it was something of a favourite with Charpentier. It occurs, for instance, in the second section of the motet *Supplicatio pro defunctis*, H.328 (Ex. 1b), where the likeness is emphasized by the fact that it shares the same key and metre. Two further examples can be seen in the bracketed figures in Ex. 1c (from the *intermèdes* to Molière's *Le mariage forcé*, H.494) and Ex. 1d (from *Les arts florissants*, H.487).

At the beginning of the middle section of 'Mettons bas', Charpentier makes a feature of repeated notes (Ex. 2a) not unlike a passage in 'Confitebor tibi Domine', H.220 (Ex. 2b). The harmonic and melodic sequences in bars 8–12 and 43–7 of 'Mettons bas' (Ex. 3a and Ex. 4a) are likewise comparable to passages in Charpentier's music to *Andromède*, H.504 (Ex. 3b and Ex. 4b). And the distinctive cadence point at bars 14–17 in the drinking song (Ex. 5a) is also found, for instance, in *Exaudiat pour le Roy*, H.180 (Ex. 5b). 'Mettons bas' also includes the familiar 9/7–8/6 double suspension (Ex. 6a) common throughout the composer's works; Ex. 6b (from *Epitaphium Carpentarij*, H.474) and Ex. 6c (from *Litanies de la Vierge*, H.83) are representative examples. In the penultimate chord of 'Mettons bas' the move to the minor sixth above the bass in the *taille* is another of Charpentier's favourite devices (Ex. 7a), giving rise to an augmented triad. In this case it creates a mock-serious expression of the work's 'devot peuple Capucin', a humorous touch emphasized by the chant-like monotone of the topmost voice and by the monkish open fifths. We find the cadence with augmented triad time and time again in Charpentier's music, as illustrated in Ex. 7b (also from the *Epitaphium*) and Ex. 7c (from *Orphée descendant aux enfers*, H.473); furthermore, additional examples can be found in two of the other drinking songs: at the end of 'Ayant bu du vin claret' and the first two cadences in 'Fenchon' (bb. 3–4, 6–7).

In short, there is nothing in the style of the music to undermine the Charpentier attribution. Indeed, the trio includes many idiomatic features, as we have seen. It is also worth noting that the word-play in the lyrics – involving the rhyming words 'froc', 'broc', 'taille', 'crialle', 'futaillé', 'canaille', 'racaille' – reminds us of Charpentier's setting elsewhere of lyrics containing nonsense syllables. For example, in the trio 'La, la, la bonjour' from his music for Molière's *Le mariage forcé*, H.494, the syllables 'froc' and 'broc' are again made to rhyme:

Tic, toc, chic, choc, nic, noc, fric, froc.
Peinte, verre, coupe, broc.

²⁴ I am most grateful to Catherine Cessac for drawing my attention to the possibility of such an interpretation and for supplying relevant material.

²⁵ Modern editions of all five songs are published in Charpentier, *Airs sérieux et à boire*, ed. Cessac, pp. 72 (H.451), 80–81 (H.447), 82–83 (H.454), 84–86 (H.448) and 87–89 (H.470). Editions of H.448 and H.470 are also found in *Airs sérieux et à boire à 2 et 3 voix*, ed. F. Robert, Paris: Heugel, 1968, pp. 102–104 and 22–24 respectively.

²⁶ The attribution of this song to Charpentier is discussed further below.

²⁷ Indeed, the *Mélanges* represent Charpentier's professional activities, not his personal ones. In fact there is evidence that he kept his personal non-remunerated work separate from the *Mélanges* (Patricia M. Ranum, 'Charting Charpentier's "Worlds" through his *Mélanges*' in Shirley Thompson (ed.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier* (Farnham: Ashgate, forthcoming 2010).

Interestingly, Charpentier chooses to make use of remarkably similar nonsense syllables in the otherwise serious context of his instrumental *Ritornelles pour la première leçon de ténèbres du Vendredi saint*, H.100: here, the labels ‘tac’, ‘tic’, ‘nic’, ‘nac’, ‘frac’ and ‘fric’ serve to distinguish the different ritornellos from each other, and the indications ‘tac’, ‘nic’ and ‘frac’ are used in place of written-out repeats.

A final piece of supporting evidence is provided by the appearance of ‘Mettons bas’ in a later manuscript source, *F-Pn*, Vm⁷ 4785, a set of three separate vocal parts. ‘Mettons bas’ is the first in this collection of fifteen pieces, all but one of them unattributed. The parts are mostly in the hand of a professional scribe, except for two pieces which were added, probably much later, in the hand of the great Rameau collector Jacques-Joseph-Marie Decroix.²⁸ In fact, it seems that Decroix added these to the rest of the collection, along with the covers and title pages, in 1763.²⁹

Two of the pieces which appear in this collection alongside ‘Mettons bas’ allow us to make some interesting observations. One of them, ‘Nous sommes trois pauvres garçons’ is one of the same trios by Déon that appears in the Brussels manuscript – a coincidence, perhaps.³⁰ Second, and more interesting, this is preceded by Charpentier’s drinking song ‘Veux-tu compère Grégoire’. This piece is attributed to Charpentier in two of the other five sources in which it appears.³¹ If Charpentier is the composer here – and this seems generally agreed – the case for accepting Charpentier as the composer of ‘Mettons bas’ seems even stronger.

In 1763 Decroix was still a young law student in Paris.³² If he was performing the convivial items in this anthology with his student comrades, ‘Mettons bas’ and ‘Veux-tu compère Grégoire’ may well have been among the latest pieces by Charpentier to remain in the eighteenth-century repertory. It would be ironic if, at a time when most of Charpentier’s output had disappeared into obscurity, it was these two little *plaisanteries* that survived. Perhaps that tells us something about the fickleness of eighteenth-century taste.³³

Shirley THOMPSON
Birmingham Conservatoire

NOTE DE L'ÉDITEUR : un enregistrement de l'air a été spécialement réalisé pour le *Bulletin Charpentier*. Vous pouvez l'écouter en ligne.

28 One of the two additions is the only piece in the collection with an attribution: a trio by ‘M.^{rs} Beaupré et renier’. See also Elisabeth Lebeau, ‘J.J.M. Decroix et sa collection Rameau’, *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson* (Paris: Richard Masse, 1955), vol. II, pp. 81–91, and Herbert Schneider, ‘Rameau et sa famille: nouveaux documents’, *Recherches sur la musique française classique*, 23 (1985), pp. 94–130.

29 This is suggested by annotations in his hand in the *Haute-contre* and *Basse chantante* parts, respectively ‘Decroix A Paris. / Le 5 de 9^{bre} 1763’ and ‘Decroix / Die 4^o 9^{bris} 1763’. Where ‘Mettons bas’ is concerned, there are some variants compared with the Brussels source. In the Paris manuscript parts, the repeat of the opening section is indicated by double bars and segno marks, and the return to 3/2 for the last section occurs a bar later. There are a number of variants of rhythm, word underlay, and positioning of ornaments. There are also a few differences in pitch, the most noteworthy being the replacement of the penultimate note in the *taille* (the minor sixth above the bass discussed above) with a repetition of the fifth: perhaps by the mid-eighteenth century, this harmonic twist was considered too outlandish.

30 This is the second piece in the collection numbered 3 (the numbering restarts after the first six).

31 *Recueil de Trio de differens Auteurs*, *F-Pn*, Y 292, pp. 32–38; *Airs choisis* (Paris: Prault fils, Boivin, Le Clerc, 1738), pp. 24–28. In one source (*F-Pn*, Y 296 (1), pp. 284^{bis}–288), the song is attributed to Dandrieu.

32 See Graham Sadler, ‘A Letter from Claude-François Rameau to J.J.M. Decroix’, *Music & Letters*, 59 (1978), pp. 139–47.

33 The first modern performance of ‘Mettons bas’ was given by Birmingham Conservatoire students on 3 April 2004 at the ‘Charpentier and His World’ tercentenary conference held at Birmingham Conservatoire, UK.

MUSIC EXAMPLES

Met-tons bas, met-tons bas no - tre froc, met - tons bas no - tre froc

Met-tons bas no - tre froc, met - tons bas no - tre froc

Met-tons bas no - tre froc, met - tons bas, met - tons bas no - tre froc

Example 1a, 'Mettons bas', bb. 1-8

flute

flute

basse de flute

Cla - vis Da - vid quae coe - lum a - pe - ris, nunc be - a - [ta]

Example 1b, *Supplicatio pro defunctis* (H.328),
Mélanges, vol. 18, fols 61^v-62 (Minkoff, pp. 122-3)

vous n'a - vez bien sou - vent

vous n'a - vez bien sou - vent, vous n'a - vez bien sou - vent

vous n'a - vez bien sou - vent, bien sou - vent

Example 1c, *Intermèdes nouveaux du Mariage forcé* (H.494),
Mélanges, vol. 16, fol. 40 (Minkoff, p. 71)

il vaut mieux, il vaut mieux
 il vaut mieux man-quer il vaut mieux
 il vaut mieux, il vaut mieux man-quer
 il vaut mieux

Example 1d, *Les arts florissants* (H.487),
Mélanges, vol. 7, fol. 68^v (Minkoff, p. 130),
 upper instrumental parts omitted

Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur
 Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur, il faut luy faire hon - neur
 [B.c.]
 [♯] Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur

Example 2a, 'Mettons bas', bb. 35-39

fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te
 fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te
 fac - ta in ve - ri - ta - te, in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te
 fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te
 6 6 6
 4 2 5

Example 2b, *Psalmus David 110us à 4 voix*, 'Confitebor tibi Domine' (H.220),
Mélanges, vol. 5, fol. 46 (Minkoff, p. 83)

à l'as - pect de ce broc, à l'as - pect de ce broc:
à l'as - pect de ce broc, à l'as - pect de ce broc:
à l'as - pect de ce broc, de ce broc:

C G Dm Am

Example 3a, 'Mettons bas', bb. 8-12

Rey - ne d'E - rice et d'A - ma - thon - te,
Rey - ne d'E - rice et d'A - ma - thon - te,
Rey - ne d'E - rice et d'A - ma - thon - te,
Rey - ne d'E - rice et d'A - ma - thon - te,

C G Dm Am

Example 3b, *Andromède* (H.504),
Mélanges, vol. 28, fol. 55^v (Minkoff, p. 72),
transposed down a perfect fifth to allow comparison, instrumental parts omitted

qu'il est de bel - le tail - le! O! bra - ve SaintMar - [tin]
qu'il est de bel - le tail - le! O! bra - ve SaintMar - [tin]
de bel - le tail - le! O! bra - ve SaintMar - [tin]

G Dm F C

Example 4a, 'Mettons bas', bb. 43-7

Re - di - tes a - pres moy, re - di - tes a - pres moy
Sans ces - se re - pe - tons, sans ces - [se]
Sans ces - se re - pe - tons, sans ces - [se]

Gm Dm F Cm

Example 4b, *Andromède* (H.504),
Mélanges, vol. 28, fol. 54^v
(Minkoff, p. 70), upper instrumental parts omitted

qu'il est de bel - le tail - - le!
 qu'il est de bel - le tail - - le!
 qu'il est de bel - le tail - - le!

Example 5a 'Mettons bas', bb. 14-17

et ex - au - di nos in di - e qua
 et ex - au - di nos in di - e qua
 et ex - au - di nos in di - e qua
 et ex - au - di nos in di - e qua

6 # #6 #5

Example 5b, *Exaudiat pour le Roi à 4* (H.180),
Mélanges, vol. 11, fol. 19 (Minkoff, p. 37),
 transposed to allow comparison

grand pro - tec - teur de la fu - tail - le.
 grand pro - tec - teur de la fu - tail - le.
 grand pro - tec - teur de la fu - tail - le.

|9/7 8/6 #1

Example 6a, 'Mettons bas', bb. 48-50

pa - tri na - tus est ae - qua - lis
 pa - tri na - tus est ae - qua - lis
 pa - tri na - tus est ae - qua - lis

9 8 #
 7 6

Example 6b, *Epitaphium Carpentarij* (H.474),
Mélanges, vol. 13, fol. 62 (Minkoff, p. 81),
 transposed down a tone to allow comparison

ex - au - di nos, ex - au - di nos Do - mi - ne,
 ex -
 ex -

9 8 # 6 9 8 # 7 6 #
 7 6

ex - au - di nos Do - mi - ne.
 au - di nos, ex - au - di nos Do - mi - ne.
 au - di nos, ex - au - di nos Do - mi - ne.

9 8 # 6 9 8 7 6 5 # #
 7 6 4 4 [#] [#]

Example 6c, *Litanies de la Vierge* (H.83), *Mélanges*, vol. 6, fol. 75^v (Minkoff, p. 144)

qu'au de-vot peu - ple Ca - pu - cin!

qu'au de-vot peu - ple Ca - pu - cin, qu'au de-vot peu - ple Ca - pu - cin!

qu'au de-vot peu - ple Ca - pu - cin, qu'au de-vot peu - ple Ca - pu - cin!

6 4 # 6 4 6 #

Example 7a, 'Mettons bas', bb. 68-75

O vi - ta, O vi - ta quam bre - vis es.

O vi - ta, O vi - ta quam bre - vis es.

O vi - ta, O vi - ta quam bre - vis es.

9/7 8/6 7/# 7/5 5/4 [#]3 #

Example 7b, *Epitaphium Carpentarij* (H.474),
Mélanges, vol. 13, fol. 61 (Minkoff, p. 79)

el - le ne res-sent plus tous les au - tres tour - mens.

el - le ne res-sent plus tous les au - tres tour - mens.

el - le ne res-sent plus tous les au - tres tour - mens.

[#] [#] #

Example 7c, *Orphée descendant aux enfers* (H.471),
Mélanges, vol. 6, fol. 16 (Minkoff, p. 31),
 upper instrumental parts omitted and transposed up a perfect fourth for comparison

TABLE 1: CONCORDANCES FOR PIECES IN *B-BR*, MS III 1509 MUS

Pages	First line	Scoring	Identification in <i>B-Br</i> , Ms III 1509 Mus	Source of concordance
3–8	'Au genereux Roland'	solo: F ₄ with <i>bc</i> ; then duo: G ₂ , F ₄ (Triomphez charmante Reine')	<i>Opera de Roland</i>	Lully, <i>Roland</i> , 1685 (Act I, Sc. 6)
9–11	'Ah ! J'attendray longtemps'	solo: F ₄ with <i>bc</i>	none ^a	Lully, <i>Roland</i> , 1685 (Act IV, Sc. 2)
33–35	'Que mon sort'	duo: C ₁ , F ₄ with <i>bc</i>	<i>Air de Phaëton</i>	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Act II, Sc. 4)
35–37	'Cherchons la paix'	duo: G ₂ , C ₁ with <i>bc</i>	none ^b	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Prologue)
37–38	'Dans ces lieux'	duo: G ₂ , C ₁ with <i>bc</i>	<i>Air du mesme</i> (i.e. <i>Phaëton</i>)	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Prologue)
39–41	'Ce beau jour'	solo: G ₂ with <i>bc</i>	none ^c	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Act V, Sc. 4)
46–56	'La, la, la, la, je vais chanter'	solo: C ₄ with <i>bc</i>	<i>Critique de l'opera tirée de La comedie du Double veuvage</i>	<i>Le double veuvage</i> (1702); extract quoted (under Dufresny's name) in Maurice Barthelémy, 'L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons', <i>L'opéra comique en France au XVIII^e siècle</i> , ed. Philippe Vendrix (Liège: Mardaga, 1992), pp. 8–78 (at p. 20)
57–60	'Pour vivre heureux'	duo: C ₁ , F ₄	<i>Air de Cochereau</i>	Cochereau, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1704), p. 230
73–76	'J'adore une beauté charmante'	duo: C ₁ , F ₄	<i>Rondeau de Regnault</i>	Regnault de Lorraine, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1704), p. 123
79–82	'Mardi gras'	duo: G ₂ , F ₄	<i>Air de Dubreuil</i>	Dubreuil, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1702), p. 40
82–85	'Venés dieux des plaisirs'	duo: G ₂ , F ₄	<i>Air de Regnaut</i>	Regnault, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1700), p. 76
86–89	'Christine et Nicolas'	duo: G ₂ , F ₃	<i>Air de Desfontaines</i>	Desfontaines, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1696), p. 54
89–93	'Un buveur qui croyoit'	duo: G ₂ , F ₄	<i>Air de Desfontaines</i>	Desfontaines, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1702), p. 236
93–100	'Sortés mechans buveurs'	duo: C ₁ , F ₄	<i>Air de Deboussset</i>	Bousset, Jean-Baptiste (Drouard) de, <i>Premier recueil ... contenant vingt livres d'airs sérieux & à boire</i> (Paris: Ballard, 1700), Livre 8, p. 190
100–102	'La jeunesse de Catin'	duo: C ₁ , F ₄	<i>Air de Deboussset</i>	Bousset, Jean-Baptiste (Drouard) de, <i>Premier recueil ... contenant vingt livres d'airs sérieux & à boire</i> (Paris: Ballard, 1700), Livre 11, p. 240
108–110	'Seuls confidants'	solo: C ₁ with <i>bc</i> ; G ₁ flutes/violins later	<i>Air de l'opera d'Iphigenie</i>	Campra/Desmarest, <i>Iphigenie</i> , 1704 (Act V, Sc. 2)

a Immediately follows *air* entitled *Opera de Roland* (pp. 3–8).

b Appears between pieces identified as *Air de Phaëton* (pp. 33–35') and *Air du mesme* (pp. 37–38).

c Continues the sequence of airs identified as being from *Phaëton*.

111–112	'Cherchons la paix'	duo: G ₂ , C ₁	none ^d	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Prologue)
112	'Dans ces lieux'	duo: G ₂ , C ₁	none ^d	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Prologue)
113–120	'Que les mortels'	quartet: G ₂ , C ₃ , C ₄ , F ₄ (includes unaccompanied solo, F ₄)	none ^e	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Prologue)
121–124	'Tiran de l'univers'	duo: C ₁ , F ₄	annotated 'air de Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 28
124–125	'Aimez, aimez jeune bergere' <i>Menuet</i>	duo: C ₁ , F ₄	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 32
125–126	'La fortune pour heritage'	solo: C ₁ with <i>bc</i>	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 26
130–132	'Du plus fidele amant'	solo: C ₁ with <i>bc</i>	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 22
132–134	'Le berger qui m'engage'	solo: C ₁ with <i>bc</i>	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 17
134–135	'Qu'une étoile amoureuse'	solo: G ₂ with <i>bc</i>	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 14
136–137	'L'Amour dans ce beau séjour'	solo: C ₁ with <i>bc</i>	'Reinier 1721'	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L'auteur, 1721), p. 6
138–146	<i>Cbaconne</i>	two-part instrumental: G ₁ , F ₄	<i>Cbaconne de Phaëton</i>	Lully, <i>Phaëton</i> , 1683 (Act II, Sc. 5)
147–156	'Din dan don'	trio: C ₃ , C ₄ , F ₄	<i>Carillon de la Samari-taine par M. Deon</i>	Deon, <i>Meslanges de musique Latine, Française et Italienne</i> (Paris: Ballard, 1725), p. 140
176–179	'Pour mettre le repos'	duo: C ₁ , F ₄	<i>Air d'Abeille</i>	Abeille, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1707), p. 12
180–182	'Mes plus grans ennemis'	duo: G ₂ , F ₄	<i>Air de Cochereau</i>	Cochereau, <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1707), p. 18
249–259	'Nous sommes trois pauvres garçons'	trio: C ₃ , C ₄ , F ₄	<i>Trio de M.^r Deon</i>	Deon, <i>Meslanges de musique Latine, Française et Italienne</i> (Paris: Ballard, 1725), p. 16

d The same as the pieces on pp. 35–38 identifiable as being from *Phaëton*.

e Continues the sequence of pieces from the *Phaëton* prologue.

TABLE 2: CONCORDANCES FOR PIECES WITHOUT ATTRIBUTIONS IN *B-BR*, Ms III 1509 MUS

Pages	First line	Scoring	Concordance
1–3	‘Iris chantoit à haute voix’	duo: C ₁ , F ₄	Desfontaines, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1699), p. 190
14–16	‘Soupirés nuit et jour partisans de Venus’	duo: G ₂ , F ₄	Desfontaines, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1699), p. 214
19–22	‘Vous ne devez plus attendre’	trio: G ₂ , C ₁ , F ₄	Lully, <i>Amadis</i> , 1684 (Act II, Sc. 7)
22–24	‘Prenons tous le panier la hotte’	duo: C ₁ , F ₄	Desfontaines, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1697), p. 183
66–67	‘Buvons, buvons à petits coups’	duo: C ₁ , F ₄	Bousset, Jean-Baptiste (Drouard) de, <i>Second recueil ... contenant une Eglogue bachique & vingt livres d’airs sérieux & à boire</i> (Paris: Ballard, 1700), Livre 11, p. 238
68–69	‘Iris contentons nos desirs’	duo: C ₁ , F ₄	B***** (Mlle), <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1696), p. 72
70–73	‘Le verre en main’	duo: C ₁ , F ₃	[Anon.], <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1699), p. 65
77–79	‘Depuis qu’Iris a trahi’	duo: C ₁ , F ₄	Bousset, Jean-Baptiste (Drouard) de, <i>Premier recueil ... contenant vingt livres d’airs sérieux & à boire</i> (Paris: Ballard, 1700), Livre 5, p. 118
105–107	‘Les Rois d’Egipe’	duo: C ₁ , F ₄	[Anon.], <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1696), p. 190
128–129	‘A mon bonheur tout est contraire’	solo: C ₁ with bc	Renier, Nicolas, <i>X^e Recueil d’airs nouveaux sérieux et à boire</i> (Paris: L’auteur, 1721), p. 24
158–159	‘Blaise en voiant sa Lisette’	duo: C ₁ , F ₄	[Anon.], <i>La clef des chansonniers: ou recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus</i> (Paris: Ballard, 1717): p. 290
160–162	‘Aimable dieu du vin’	duo: C ₁ , F ₄	[Anon.], <i>Tendresses bacchiques, ou duo et trio melez de petits airs tendres et à boire des meilleurs auteurs</i> , vol. 1 (Paris: Ballard, 1712), p. 3
163–165	‘A table avec mes amis’	duo: C ₁ , F ₄	Quatrelivre, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1704), p. 30 [Anon.], <i>Tendresses bacchiques, ou duo et trio melez de petits airs tendres et à boire des meilleurs auteurs</i> , vol. 1 (Paris: Ballard, 1712), p. 26
166–169	‘Plus puissant que le Dieu’	duo: G ₂ , F ₃	De F, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1713), p. 83
173	‘Bon vin, bon vin’	solo: C ₁	Rebel [Jean-Féry], <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1707), p. 3
174–175	‘Bon vin, bon vin’	duo: C ₁ , F ₄	Rebel [Jean-Féry], <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1707), p. 4
182–183	‘A l’ombre d’un ormeau’	duo: C ₁ , C ₁	[Anon.], <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1711), p. 206
185–186	‘Ton vin champagne adorable’	duo: C ₁ , F ₄	Dutarte, as identified on its appearance in <i>F-Pn</i> , Vm ⁷ 4851, p. 407, Jules Écorcheville, <i>Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale</i> (Paris: Société internationale de musique, 1910–14), 8 vols (vol. 5, p. 157); and on its appearance in <i>F-V</i> , Ms Mus 159 (1), Denis Herlin, <i>Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles</i> (Paris: Klincksieck, 1995), p. 478, where the composer’s name appears in square brackets.
186–189	‘L’autre jour Isabelle vint’	duo: G ₂ , F ₄	Campra, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1706), p. 166
201–203	‘Le plus charmant objet’	duo: C ₁ , F ₄	Desfontaines, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1708), p. 163
204–207	‘Amis faisons un parlement’	duo: C ₁ , F ₄	Dauphin, <i>Recueil d’airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1707), p. 212

208–210	'Charmante Musette', <i>Musette</i>	solo: C ₁ with <i>bc</i>	de Bousset (le père), as identified on its appearance in <i>F-Pn</i> , Vm ⁷ 4848, p. 236, Écorcheville, <i>Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale</i> , vol. 3, p. 120 [Dutartre], as identified on its appearance in <i>F-V</i> , Ms Mus 159 (1), Herlin, <i>Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles</i> , p. 479
227–229	'Chasse, chasse l'ennuy qui te possede'	duo: C ₁ , F ₄	[Anon.], <i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i> (Paris: Ballard, 1701), p. 63

TABLE 3: UNATTRIBUTED AIRS IN *B-Br*, Ms III 1509 MUS WITHOUT CONCORDANCES

First line	Pages	Scoring
'Ah ! Monsieur Anroux vous deviendrez fou'	190–191	trio: C ₁ , C ₁ , F ₄ (includes C ₁ solo for <i>couplets</i>)
'Amis laissons Philis'	198–201	duo: G ₂ , F ₄
'Charmant Nectar'	192–198	duo: G ₂ , F ₄
'Chassons loin de ces lieux Venus'	64–65	duo: G ₂ , F ₄
'De ma flâme discrète accusez vos beaux yeux'	127–128	solo: C ₁ with <i>bc</i>
'Des sentiments du cœur'	12–13	solo: G ₂ with <i>bc</i>
'Descen des cieux la victoire t'appelle'	170–172	duo: C ₁ , F ₄
'Je ne mettray plus d'eau dans mon vin'	230–235	trio: G ₂ , G ₂ , F ₄ (with 5 five episodes for duo: G ₂ , F ₄)
'La petite Nannette'	191–192	solo: C ₁
'Le vin ne sert'	157–158	duo: C ₁ , F ₄
'Lubin revenant au logis'	17–18	duo: C ₃ , F ₄
'Quand je fille', <i>FILEUSE</i>	210–212	solo: G ₂ with <i>bc</i>
'Vous avez connu feu Gregoire'	60–63	duo: G ₂ , F ₄

LA DÉBAUCHE DES CAPUCINS PAR CHARPENTIER

Editorial Note

This edition is based primarily on the manuscript score in Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique (Koninklijke Bibliotheek van België), Ms III 1509 Mus, pp. 25–31, hereafter referred to as source A. In one passage, however (see below), the textual underlay has been emended with reference to source B, a set of partbooks in Bibliothèque nationale de France, Vm⁷ 4785. Prefatory staves show the original clefs in the source A. Original ornament signs have been retained. The original spelling of the underlay has been retained, but capitalization and punctuation have been regularized. Redundant accidentals are omitted. Editorial additions are shown in square brackets; other emendations are logged in the Critical Notes below, with reference only to source A unless otherwise stated.

Neither source includes a *basse continue*, which would presumably have been improvised in performance. Continuo support is nevertheless essential, not least in order to complete the texture at bb. 35–36, 51–53, 68–71 and elsewhere; a *basse continue* line has thus been added, in cue-sized notes and with editorial figuring that follows Charpentier's standard practice.

Critical Notes

HC *haute contre*
T *taille*
B *basse*

bar and symbol	part	description
10.1	T	semibreve <i>b</i> shown as a minim
15.2	B	# preceding <i>g</i> omitted in line with b. 32
16.2	B	second note is a minim
20–1	B	tie lacking
39–45	HC, B	source A includes an uncharacteristic mixture of underlay (the implausible text is shown in <i>italic</i>); in <i>B</i> at b. 39, the scribe evidently omitted 'et que chacun crie', continuing instead with 'qu'il est de belle taille'; to fill the blank at b. 43 he thus had to insert 'O! brave Saint Martin' followed by a redundant 'O!'; meanwhile, in <i>HC</i> the tie between b. 45.1–2 hints that the original intention was to match the rhythm and underlay in <i>T</i> , but that the tie was added once the erroneous underlay had been inserted; source B avoids these inconsistencies, so its underlay at this point has been adopted in the present edition

37

Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur Et que cha - cun cri - ail -
neur il faut luy faire hon - neur. Et que cha - cun, Et que cha - cun cri - ail -
Pe - re su - pe - ri - eur il faut luy faire hon - neur, qu'il est de bel - le tail -

41

le qu'il est de bel - le tail - le O! bra - ve SaintMar - tin O! bra - ve SaintMar - tin
-le qu'il est de bel - le tail - le, qu'il est de bel - le tail - le O! bra - ve SaintMar - tin
le qu'il est de bel - le tail - le, O! bra - ve SaintMar - tin O! O! bra - ve SaintMar - tin

2

16

tail - - le! Met - tons bas, met - tons

tail - - le! Met - tons bas, met - tons bas no - tre froc, met - tons

tail - - le! Met - tons bas no - tre froc,

6 5 # 6 #6

6 4 #

21

bas no - tre froc, met - tons bas no - tre froc à l'as -

bas no - tre froc, met - tons bas no - tre froc à l'as -

met - tons bas, met - tons bas no - tre froc

6 # 6 #6 4 #

26

pect de ce broc, à l'as - pect de ce broc: qu'il est de bel - le

pect de ce broc, à l'as - pect de ce broc: qu'il est de bel - le

à l'a - spect de ce broc, de ce broc: qu'il est de bel - le

6 # #6 6 #6

31

3

tail - le, qu'il est de bel - le tail - - le!

tail - le, qu'il est de bel - le tail - - le! Pe - re su - pe - ri -

tail - le, qu'il est de bel - le tail - - le!

6 # #6 6 5 # #

36

Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur et

eur, il faut luy faire hon - neur, il faut luy faire hon - neur et que cha - cun, et

Pe - re su - pe - ri - eur, il faut luy faire hon - neur et que cha -

♭5 6 ♭5

40

que cha - cun cri - ail - le: qu'il est de bel - le tail - le, qu'il est de bel - le

que cha - cun cri - ail - le: qu'il est de bel - le tail - le, qu'il est de bel - le

cun cri - ail - le: qu'il est de bel - le tail - le, qu'il est de bel - le tail -

6 4 3 6 7 #6 6 #4

45

tail - le! O! bra - ve Saint Mar - tin, grand pro - tec - teur de la fu -
 tail - le! O! bra - ve Saint Mar - tin, grand pro - tec - teur de la fu -
 le! O! bra - ve Saint Mar - tin, grand pro - tec - teur de la fu -

4 9 8
7 6

50

tail - le, don - ne du cidre à la ca - naille, à la ca - nail - le,
 tail - le,
 tail - le, don - ne du

6 #

55

don - ne du cidre à la ca - naille, à la ra -
 don - ne du cidre à la ra - caille, à la ra - cail - le, du cidre à la ra -
 cidre à la ca - naille, à la ra - cail - le, du cidre à la ra - cail - le, du

6 6 6 # #

60

cail - le, et ne pro - di - gue, et ne pro -
 caille, à la ra - cail - le, et ne pro - di - gue, et ne pro -
 cidre à la ra - cail - le, et ne pro - di - gue, et ne pro -

5 # 6 # 6

65

di - gue le bon vin
 di - gue le bon vin qu'au de - vot peu - ple
 di - gue le bon vin qu'au de - vot peu - ple

6 6 7 6 6

70

qu'au de - vot peu - ple Ca - pu - cin!
 Ca - pu - cin, qu'au de - vot peu - ple Ca - pu - cin!
 Ca - pu - cin, qu'au de - vot peu - ple Ca - pu - cin!

4 # 6 4 6 #