

Les Arts Florissants
William Christie

Charpentier

MÉDÉE . DAVID & JONATHAS

ACTÉON . CÆCILIA VIRGO ET MARTYR

GLIUS PRODIGUS . LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

CD 1

1. **Cæcilia virgo et martyr**, H. 413 25'44
Histoire sacrée pour solistes, chœur, symphonie et basse continue
Cæcilia : Birgit Grenat, *dessus*
Valerianus, maritus Cæciliæ : Michel Laplénie, *taille*
Tiburtius, frater Valeriani : Josep Benet, *contre-ténor*
Almachus, tyrannus : Gregory Reinhart, *basse*
Historicus : Virgine Pattie, *dessus*
Duo Angeli : Mireille Courrèges, *dessus* | Dominique Visse, *bas-dessus*
Chorus Fidelium : Birgit Grenat, Virginie Pattie, *dessus I* | Guillemette Laurens, *dessus II*
2. **Filius prodigus**, H. 399 25'58
Histoire sacrée pour solistes, chœur, symphonie et basse continue
Filius prodigus : Josep Benet, *contre-ténor*
Pater : Ulrich Studer, *basse*
Filius senior : Michel Laplénie, *taille*
Historicus I : Étienne Lestringant, *taille*
Historicus II : Guillemette Laurens, *bas-dessus*
Historicus III : Philippe Cantor, *basse*
Chorus Fidelium : Birgit Grenat, Virginie Pattie, *dessus*
Ensemble instrumental des Arts Florissants (1 & 2)
Christophe Coin, *dessus et basse de viole* | Marianne Muller, *dessus de viole*
Élisabeth Matiffa, Anne-Marie Lasla, *basses de viole* | Konrad Junghänel, *théorbe*
Yvon Repérant, *clavecin et orgue* | William Christie, *direction, clavecin et orgue*

3. **Magnificat**, H. 73

8'49

Motet à trois voix, flûtes et basse con

Dominique Visse, *contre-ténor*

Michel Laplénie, *ténor*

Philippe Cantor, *basse*

Walter van Hauwe, *flûtes à bec, flûte traversière* | Kees Boeke, *flûtes à bec*

Christophe Coin, Ariane Maurette, *dessus de viole* | Marianne Muller, *basse de viole*

Nigel North, *théorbe* | Yvon Repérant, *clavecin*

CD 2

Actéon, H. 481

Pastorale en musique

- | | |
|--|------|
| 1. Ouverture | 2'44 |
| Scène première | |
| 2. Chœur des Chasseurs | 1'59 |
| 3. Air d'Actéon | 1'18 |
| 4. Duo de Chasseurs | 1'34 |
| Scène deuxième | |
| 5. Air de Diane et Chœur des Nymphes | 4'23 |
| 6. Duo de Daphné et Hyale | 1'26 |
| 7. Air d'Aréthuse et Chœur des Nymphes | 3'20 |
| Scène troisième | |
| 8. Récitatif d'Actéon | 1'02 |
| 9. Air d'Actéon | 3'55 |
| 10. Duo de Diane et Actéon | 1'52 |
| 11. Chœur des Nymphes | 0'54 |
| Scène quatrième | |
| 12. Récitatif d'Actéon | 1'26 |
| 13. Ritournelle | 3'07 |

Scène cinquième

14. Chœur des Chasseurs 1'42

Scène sixième

15. Air de Junon et Chœur des Nymphes 3'01
16. Chœur des Chasseurs 6'07

17. **Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas** 6'44
et Intermèdes nouveaux du *Mariage forcé* (Molière) H. 494

Dominique Visse, *contre-ténor* | Michel Laplénie, *ténor* | Philippe Cantor, *baryton*

Actéon Dominique Visse, *contre-ténor*

Diane Agnès Mellon, *soprano*

Junon Guillemette Laurens, *mezzo-soprano*

Aréthuse Jill Feldman, *soprano*

Hyale Françoise Paut, *soprano*

Chœur des Nymphes Jill Feldman, Françoise Paut, Guillemette Laurens,
Vincent Darras, Michel Laplénie

Chœur des Chasseurs Jill Feldman, Guillemette Laurens, Vincent Darras,
Étienne Lestringant, Philippe Cantor, Jacques Bona

Violons Daniel Cuiller, Véronique Méjean, Roberto Crisafulli,
Nicolette Moonen, Richard Waltz, Bernadette Charbonnier

Viole de gambe Marianne Muller

Violoncelle Élisabeth Matiffa

Violine Jay Bernfeld

Théorbe Konrad Junghänel

Flûtes Philippe Suzanne, Robert Claire

Hautbois Claire Michèle, Frank de Bruine

Basson David Mings

Clavecins Yvon Repérant, William Christie

CD 3

Médée (I), H. 491

Tragédie en musique en un prologue et 5 actes

Livret de Thomas Corneille

Prologue

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Ouverture | 1'56 |
| 2. | <i>Louis est triomphant</i> | 2'21 |
| 3. | <i>Paroissez, charmante Victoire</i> | 3'31 |
| 4. | <i>Le Ciel dans vos vœux s'intéresse</i> | 4'36 |
| 5. | Loure - Canaries - Suite des Canaries | 3'00 |
| 6. | <i>Dans le bel âge si l'on n'est pas volage</i> | 3'16 |
| 7. | Ouverture (reprise) | 2'00 |

Acte I

- | | | |
|-----|---|-------|
| 8. | Scène 1 : <i>Pour flatter mes ennuis</i> | 6'47 |
| 9. | Scène 2 : <i>D'où vous vient cet air sombre ?</i> | 6'37 |
| 10. | Scène 3 : <i>Que je serois heureux si j'estois moins aymé !</i> | 5'10 |
| 11. | Scène 4 : <i>L'allégresse en ces lieux</i> | 1'34 |
| 12. | Scène 5 : <i>Seigneur, la Thessalie...</i> | 2'23 |
| 13. | Scène 6 : <i>Courez aux champs de Mars</i> | 11'35 |

Acte II

- | | | |
|-----|---|------|
| 14. | Scène 1 : <i>Il est temps de parler</i> | 6'44 |
|-----|---|------|

CD 4

Médée (II), H. 491

Acte II (fin)

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Scène 2 : <i>Princesse, c'est sur vous</i> | 2'49 |
| 2. | Scène 3 : <i>Enfin à ton amour tout espoir est permis.</i> | 1'53 |
| 3. | Scène 4 : <i>Prince, venez apprendre une heureuse nouvelle.</i> | 0'47 |
| 4. | Scène 5 : <i>Qu'ay-je à résoudre encore ?</i> | 7'31 |

5. Scène 6 : <i>Puisqu'un fier ennemy</i>	1'57
6. Scène 7 : <i>Qu'elle est charmante</i>	15'38
Acte III	
7. Scène 1 : <i>L'orage est violent</i>	6'14
8. Scène 2 : <i>Vous savez l'exil qu'on m'ordonne</i>	7'34
9. Scène 3 : <i>Quel prix de mon amour</i>	5'08
10. Scène 4 : <i>Croiras-tu mon malheur ?</i>	4'42
11. Scène 5 : <i>Noires filles du Styx</i>	2'05
12. Scène 6 : <i>Venez mesler à mes poisons</i>	1'14
13. Scène 7 (début) : <i>Je vois le Don fatal</i>	1'47

CD 5

Médée (III), H. 491

Acte III (fin)

1. Scène 7 (fin) : <i>Dieu du Cocyte</i>	6'06
--	------

Acte IV

2. Scène 1 : <i>Jamais on ne la vit si belle</i>	2'32
3. Scène 2 : <i>Ah ! Que d'attraits !</i>	4'33
4. Scène 3 : <i>Sitost que je parois</i>	2'18
5. Scène 4 : <i>Vos soupçons estoient vrais</i>	2'29
6. Scène 5 : <i>D'où me vient cette horreur ?</i>	2'33
7. Scène 6 : <i>Vos adieux sont-ils faits ?</i>	4'31
8. Scène 7 : <i>Objets agréables</i>	6'44
9. Scène 8 : <i>Mon pouvoir t'est connu</i>	0'57
10. Scène 9 : <i>Noires divinités</i>	3'14

Acte V

11. Scène 1 : <i>On ne peut sans effroy</i>	5'19
12. Scène 2 : <i>Si la pitié vous peut trouver sensible</i>	4'48
13. Scène 3 : <i>Venez, parlez</i>	4'10
14. Scène 4 : <i>Eh bien, barbare</i>	1'30
15. Scène 5 : <i>Quel feu dans mes veines s'allume</i>	1'31
16. Scène 6 : <i>Ah, Roy trop malheureux</i>	5'44
17. Scène 7 : <i>Elle est morte, et je vis !</i>	0'41
18. Scène 8 : <i>C'est peu, pour contenter la douleur</i>	1'41

Médée Jill Feldman, *soprano*
Créon Jacques Bona, *basse*
Nérine Sophie Boulin, *soprano*
Oronte Philippe Cantor, *baryton*
Créuse Agnès Mellon, *soprano*
Jason Gilles Ragon, *ténor*

Chef du peuple François Fauché, *basse*
La Victoire Marie-Claude Vallin, *soprano*
La Gloire Catherine Bignalet, *soprano*
Un Berger Dominique Visse, *haute-contre*
Arcas Michel Laplénie, *ténor*
Un Captif Dominique Visse, *haute-contre*
L'Amour Françoise Paut, *soprano*
Une Italienne Catherine Bignalet, *soprano*
La Jalousie Michel Laplénie, *ténor*
La Vengeance François Fauché, *basse*
Cléone Monique Zanetti, *soprano*
1^{er} Fantôme Marie-Claude Vallin, *soprano*
2^e Fantôme Catherine Molmerret, *soprano*

GRAND CHEUR

- Dessus de violon* Daniel Cuiller, Michael Sand, Véronique Méjean, Frédéric Martin,
Mechthild Werner, Anne-Marie Turion, Michèle Sauvé
- Tailles* Christine Angot, Anne Weber, Benoît Weeger,
- Basses* David Simpson, Élisabeth Matiffa, Jaap ter Linden
Susie Napper, Philippe Le Corf, Anne-Marie Lasla
- Dessus de flûte à bec* Hugo Reyne, Jean-Pierre Nicolas, Pierre Hamon, Gérard Scharapan
- Basse de flûte à bec* Hugo Reyne
- Clavecins* Yvon Repérant, Jocelyne Cuiller
- Hautes-contre* Richard Walz, Roberto Crisafulli, Jean Maillet, Thérèse Kipfer
- Quintes* Jacques Maillard, Anette Sichelschmidt, Jean Rubak
- Hautbois* Michel Henry, Frank de Bruine, Claire Michèle, Geoffrey Burgess
- Bassons* David Mings, Claude Wassmer
- Trompette* Dennis Ferry
- Timbales* Vincent Bauer
- Théorbes* Konrad Junghänel, Éric Bellocq

PETIT CHEUR

- Dessus de violon* Daniel Cuiller, Richard Walz
- Dessus de flûte à bec* Hugo Reyne, Jean-Pierre Nicolas, Pierre Hamon, Gérard Scharapan
- Basse de flûte* Hugo Reyne
- Flûtes allemandes* Robert Claire, Philippe Suzanne
- Basses* David Simpson, Elisabeth Matiffa, Jaap ter Linden
- Théorbes* Konrad Junghänel, Éric Bellocq
- Clavecins* Yvon Repérant, William Christie

CD 6

1. **Le Reniement de saint Pierre**, H. 424 12'47
Histoire sacrée pour solistes, chœur et basse continue
Ostiaria : Agnès Mellon, *soprano*
Ancilla : Monique Zanetti, *soprano*
Jésus, Cognatus Malchi : Michel Laplénie, *ténor*
Petrus : Ian Honeyman, *ténor*
Historicus : Philippe Cantor, *baryton*
Dominique Visse, Gérard Lesne, *hautes-contre*
François Fauché, Antoine Sicot, *basses*
Élisabeth Matiffa, *basse de viole* | Yvon Repérant, *clavecin* | Éric Bellocq, *théorbe*

Méditations pour le Carême, H. 380-389

Motet à trois voix et basse continue

2. Desolatione desolata est terra 3'54
3. Sicut pullus hirundinis sic clamabo 3'20
4. Tristis est anima mea 2'37
5. Ecce Judas, unus de duodecim 3'04
6. Cum cenasset Jesus 5'36
7. Quærebat Pilatus dimittere Jesum 3'01
8. Tenebræ factæ sunt 4'14
9. Stabat mater dolorosa 2'36
10. Sola vivebat in antris Magdalena lugens 4'04
11. Tentavit Deus Abraham et dixit ad eum 3'20

Dominique Visse, Gérard Lesne, *hautes-contre*

Ian Honeyman, Michel Laplénie, *ténors*

Philippe Cantor, François Fauché, *basses*

Élisabeth Matiffa, *basse de viole* | Yvon Repérant, *clavecin* | Éric Bellocq, *théorbe*

CD 7

David & Jonathas (I) H. 490

Tragédie biblique en un prologue et 5 actes

Livret du Père Bretonneau

Prologue

1. Ouverture		2'31
2. Scène 1	Saül : <i>Où suis-je ? Qu'ai-je fait ?</i>	2'28
3. Scène 2	Saül : <i>Dois-je enfin éprouver le secours de vos charmes ?</i>	0'45
4. Scène 3	La Pythonisse : <i>Retirez-vous, affreux Tonnerre</i>	6'36
5. Scène 4	L'ombre : <i>Quelle importune voix vient troubler mon repos ?</i>	2'41
6. Scène 5	Saül : <i>C'est assez ? Ai-je enfin épuisé ta colère</i>	3'31

Acte I

7. Marche Triomphante		0'54
8. Scène 1	Un Guerrier : <i>Du plus grand des héros publions les exploits</i>	9'51
9. Scène 2	David : <i>Allez, le Ciel jaloux attend un légitime hommage.</i>	0'46
10. Scène 3	David : <i>Ciel ! Quel triste combat en ces lieux me rappelle ?</i>	7'15
11. Scène 4	Achis : <i>Le ciel enfin favorable à mes vœux</i>	5'55
12. Menuet		1'16

Acte II

13. Prélude		1'13
14. Scène 1	Joadab : <i>Quel inutile soin en ces lieux vous arrête ?</i>	2'09
15. Scène 2	Joadab : <i>Dépit jaloux, haine cruelle</i>	4'36
16. Scène 3	Jonathas : <i>À votre bras vainqueur rien ne peut résister.</i>	5'42
17. Chaconne		2'07

CD 8

David & Jonathas (II) H. 490

Acte III

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Symphonie d'ouverture | 0'47 |
| 2. | Scène 1 Saül : <i>Ah ! Je dois assurer et ma vie et l'Empire.</i> | 3'26 |
| 3. | Scène 2 Saül : <i>Objet d'une implacable haine</i> | 5'40 |
| 4. | Scène 3 Jonathas : <i>David peut-il attendre un retour favorable ?</i> | 5'26 |
| 5. | Gigue | 1'43 |

Acte IV

- | | | |
|-----|---|------|
| 6. | Prélude | 3'10 |
| 7. | Scène 1 David : <i>Souverain juge des mortels</i> | 1'37 |
| 8. | Scène 2 Jonathas : <i>Vous me fuyez</i> | 3'45 |
| 9. | Scène 3 Jonathas : <i>A-t-on jamais souffert une plus rude peine ?</i> | 7'04 |
| 10. | Scène 4 Saül : <i>Venez, Seigneur, venez : Saül va vous attendre</i> | 1'04 |
| 11. | Scène 5 Joadab : <i>Enfin, vous m'écoutez, Seigneur ?</i> | 2'58 |
| 12. | Rigaudon | 0'45 |
| 13. | Bourrée | 0'43 |

Acte V

- | | | |
|-----|---|------|
| 14. | Bruits d'armes | 0'49 |
| 15. | Scène 1 Jonathas : <i>Courez : Saül attend un secours nécessaire</i> | 1'02 |
| 16. | Scène 2 Saül : <i>Que vois-je ? Quoi, je perds mon fils & mon Empire !</i> | 7'08 |
| 17. | Scène 3 Chœur des philistins : <i>Victoire ! Victoire !</i> | 0'22 |
| 18. | Scène 4 David : <i>Qu'on sauve Jonathas... allez...</i> | 7'51 |
| 19. | Scène 5 Saül : <i>Vois, traître, et reconnais ta nouvelle victime</i> | 1'44 |
| 20. | Scène 6 Achis : <i>Joignez à vos exploits l'honneur du diadème</i> | 1'17 |
| 21. | Chœur des Triomphants | 3'58 |

David	Gérard Lesne, <i>haute-contre</i>
Jonathas	Monique Zanetti, <i>soprano</i>
La Pythonisse	Dominique Visse, <i>haute-contre</i>
Joabel	Jean-Paul Fouch�court, <i>ténor</i>
Saül	Jean-François Gardeil, <i>basse</i>
L'ombre De Samuel / Achis	Bernard Deletr�, <i>basse</i>
Trois Bergers	Véronique Gens, Cathy Missika, Anne-Julia Goddet, <i>sopranos</i>
Trois Captifs	Shen Lin Chou, Véronique Gens, <i>sopranos</i> Bernard Loonen, <i>ténor</i>
Guerrier	Romain Bischoff, <i>basse</i>
Un de la suite de David	Charles Daniels, <i>haute-contre</i>
Un du peuple	Douglas Nasrawi, <i>ténor</i>
Un de la suite de Jonathas	Michel Laplénie, <i>baryton</i>

CHCEUR DES ARTS FLORISSANTS

<i>Sopranos</i>	Catherine Bignalet, Shen Lin Chou, Caroline de Corbiac, Isabelle Desrochers, Véronique Gens, Anne-Julia Goddet, Cécile Le Bihan, Cathy Missika, Anne Pichard, Anne-Marie Tauzin
<i>Hautes-contre</i>	Charles Daniels, Édouard Denoyelle, Frédéric Lair, Frédéric Marie, Didier Rebuffet
<i>Ténors</i>	François Bazola, Frédéric Coubes, Bertrand Dubois, Bernard Loonen, Douglas Nasrawi, Bruno Renhold
<i>Basses</i>	Michel Laplénie, Romain Bischoff, Daniel Bonnardot, Philippe Choquet, Jérôme Correas, Jean-François Gay, Stephan Maciejewski, Richard Taylor, Paul Willenbrock

ORCHESTRE DES ARTS FLORISSANTS

Dessus de violon Ryo Terakado, Bernadette Charbonnier, Myriam Gevers,
Catherine Girard, Florence Malgoire, Guya Martinini, Valérie Mascia

Hautes-contre Jacques Maillard, Anne Cartwright, Thérèse Kipfer, Frédéric Martin,
♫ tailles de violon Michèle Sauvé, Galina Zinchenko

Basses de violon Elisabeth Matiffa, Jonathan Cable, Bruno Cocset, Vincent de Kort,
Alain Gervreau, Antoine Ladrette

Flûtes à bec Hugo Reyne, Pierre Hamon, Sébastien Marq, Jean-Pierre Nicolas

Hautbois Claire Michèle, Daniel Dehais, Christophe Mazeaud,
Christian Moreaux

Basson Marc Minkowski

Trompettes Dennis Ferry, Graham Nicholson

Percussions Marie-Ange Petit

CONTINUO

Théorbes Stephen Stubbs, Éric Bellocq

Basse de violon David Simpson

Basse de viole Anne-Marie Lasla

Clavecin et orgue Christophe Rousset

Dans le “laboratoire” Charpentier des Arts Florissants. Entretien avec William Christie.

À quand remonte votre première rencontre avec la musique de Marc-Antoine Charpentier ?

À ma jeunesse. Ma mère dirigeait dans les alentours de Buffalo, dans l'État de New York, un petit chœur dans notre église. C'était au milieu des années 50. Elle avait acheté une édition de la petite *Pastorale* pour Noël de Charpentier, éditée par Hugh Wiley Hitchcock – musicologue à qui l'on doit le catalogue raisonné de ses œuvres et qui a donné ses initiales au système d'identification des pièces du compositeur. Dans l'édition américaine de la maison Concordia, ce petit bijou de musique pour la nativité était accompagné d'une traduction en anglais, évidemment. Je me souviens que nous avons été, ma mère et moi, stupéfaits par la beauté de cette musique. Voilà pour mon tout premier contact avec Charpentier. À la même époque, j'avais aussi découvert un enregistrement, édité par Erato, des *Leçons de Ténèbres* de Couperin dirigées par Laurence Boulay – qui est devenue, une vingtaine d'années plus tard, l'une de mes collègues au Conservatoire de Paris. Quand j'ai raconté, à mon arrivée en France, qu'il existait une édition de la musique de Charpentier à Buffalo, ainsi que des disques de musique baroque française, en plein cœur des États-Unis, personne ne me croyait ! N'exagérons pas : Charpentier ne m'a pas accompagné quotidiennement pendant ma jeunesse, mais il y a eu, de loin en loin, quelques trouvailles, quelques disques de clavecin, joués par des musiciens américains, et même un enregistrement de Wanda Landowska jouant de la musique française sur son Pleyel. Ma vraie grande rencontre avec Charpentier remonte à mon arrivée à Paris, quand j'ai pu entrer à la Bibliothèque nationale et que j'ai eu la chance de tenir entre mes mains les *Meslanges* de Charpentier, ces volumes de manuscrits autographes, à la table des réserves, sous l'œil très vigilant du bibliothécaire. Pour être exact, quitte à être un peu sévère, il faut bien dire que les enregistrements que j'avais écoutés durant mon adolescence américaine étaient souvent assez décevants – on ne citera pas de noms ! – par

rapport à l'idée déjà assez précise que je me faisais de cette musique, et somme toute, la discographie de Charpentier demeurait assez limitée dans les années 60-70 et plus encore à la fin des années 50. C'est ce qui a contribué à nourrir mon désir de faire quelque chose d'autre pour cette musique extraordinaire et de tenter de lui rendre davantage de beauté.

Quel a été le point de départ de cette aventure Charpentier avec Les Arts Florissants ?

Je dirais plutôt : "Qui a été le point de départ ?". Un musicien que je tiens à citer et à remercier vivement, c'est René Jacobs. Dans les années 75, je travaillais déjà comme claveciniste pour le label harmonia mundi. À cette époque, Bernard Coutaz [*fondateur du label*] avait eu l'idée de former un petit ensemble essentiellement vocal autour de René. Il y avait Judith Nelson, une soprano américaine talentueuse, mais aussi Konrad Junghänel, un très jeune théoriste allemand, ainsi que les frères Kuijken, en particulier le gambiste Wieland, quelques autres musiciens et moi-même. René avait un engouement et un véritable intérêt pour la musique de Charpentier. Parmi les premières pièces que nous ayons jouées – j'en étais très heureux, car elles étaient déjà, en quelque sorte, sur ma table de travail – figuraient les *Leçons de Ténèbres* de Charpentier, qui en a composé de nombreuses versions pour les différents jours de la Semaine Sainte (Mercredi Saint, Jeudi Saint et Vendredi Saint) ainsi que les répons qui accompagnaient ces Leçons. Voilà le point de départ de l'aventure Charpentier. Un moment merveilleux car tout était à défricher et nous étions tous émus, touchés et passionnés par les secrets de cette musique.

On peut dire que la rencontre avec Charpentier a été déterminante, dans la mesure où le compositeur a pris une place considérable dans l'histoire des Arts Florissants (dont le nom même est emprunté à l'une de ses idylles en musique). Vous avez réalisé plus de 25 enregistrements de ses œuvres, dont vous avez choisi, pour ce coffret, de rééditer certains parmi les plus anciens. Vous souhaitiez remettre en lumière ces premières années de l'ensemble de la décennie 80 ?

À vrai dire, ce n'était pas mon intention personnelle. harmonia mundi m'a fait cet immense cadeau de rééditer le patrimoine des Arts Florissants depuis le début, par

compositeur. Il est vrai que les premiers disques datent des années 80, mais je ne suis pas moins fier des enregistrements plus récents ! Quand un artiste pense à sa carrière, quand il se souvient de ses premiers pas, qui remontent en l'occurrence à plus de 40 ans, quels sont ses sentiments, ses craintes, ses émotions ? J'ai entendu si souvent tel ou tel artiste dire : *“Mon Dieu, j'ai écouté ce que j'ai fait il y a quelques années. Si seulement j'avais la possibilité de le refaire, parce que j'ai aujourd'hui une autre idée de cette musique”*. C'est tout à fait légitime ! Moi-même, j'ai eu cette crainte de constater que nos premiers pas n'étaient peut-être pas tout à fait dignes d'être légués au monde, à la postérité. Mais en réalité – je le dis avec humilité et simplicité – l'une des émotions les plus importantes pour moi quand j'ai réécouté tout ce que nous avons fait il y a bientôt 50 ans, c'est cette extraordinaire sensation de ne pas avoir vieilli ! Il y avait dans ces premiers enregistrements de notre jeune ensemble une sorte de vitalité, d'assurance, de volonté de donner une éloquence à la musique de Charpentier, ce qui est mon seul vœu depuis toujours. Nous devons en quelque sorte aider cette musique à retrouver sa beauté. Ce n'était pas évident, car depuis les années 50, ce répertoire était confié à des orchestres qui avaient un idéal sonore plus proche de Massenet ou de Poulenc ! Eh bien, je suis satisfait, car ce que nous avons fait au tout début me semble avoir encore de la valeur. Est-ce que, pour autant, nous referions la même chose aujourd'hui ? Bien sûr que non, car les interprètes ont changé, le temps a passé, nous avons développé d'autres idées musicales. Mais ces débuts n'étaient en rien hésitants ou incertains, et c'est pour moi un immense plaisir de pouvoir le dire !

Pouvez-vous nous livrer quelques souvenirs qui entourent chacun des cinq volumes réédités dans ce coffret ?

Pour commencer, nous avons enregistré l'oratorio *Cecilia virgo et martyr* H. 413. C'est un petit bijou et donc la première œuvre dramatique de Charpentier que nous ayons enregistrée. Un oratorio dramatique qui nous a enthousiasmés, précisément pour cette théâtralité qu'il fallait recréer. Aussi bien, l'aspect littéraire et même linguistique de cette œuvre nous a beaucoup stimulés. Nous avons d'ailleurs pris le risque de questionner la diction latine. Comment le latin était-il prononcé par les musiciens français de

l'époque, dans une église gallicane ? Fallait-il le franciser, comme cela se faisait, pour le rapprocher de la langue vernaculaire ? Nous nous sommes aussi posé des questions purement musicologiques : quelles forces instrumentales ? Faut-il utiliser les dessus de viole ? Faut-il constituer un petit orchestre avec des violons, par exemple ? Et que choisir pour le continuo : un orgue, un théorbe, un clavecin ? Charpentier donne rarement des indications en la matière. Ce disque est donc fondamental, car c'est une sorte de laboratoire qui a servi de base intellectuelle et scientifique pour presque tout ce que nous avons joué de Charpentier pendant la première décennie des Arts Florissants. Il faut être au plus près des intentions d'un compositeur, mais on ne peut jamais prétendre être "authentique". Ce mot est grotesque ! Il faut simplement trouver le bon contexte rhétorique, historique et linguistique. Et cette expérience, nous l'avons acquise ensemble, avec de formidables jeunes artistes de l'époque : les dessus Birgit Grenat et Virginie Pattie, l'inimitable contre-ténor Dominique Visse, la basse Philippe Cantor et bien d'autres.

Ensuite, il y a eu le superbe opéra de chasse de Charpentier, Actéon, en 1982...

Actéon est fait du même moule que *Cécilia*. L'enjeu était de redonner toute sa vigueur et toute sa fraîcheur à cette extraordinaire petite pastorale, qui est courte, certes, mais qui pose les mêmes questions que *Didon et Énée* [de Purcell]. Les deux compositeurs ne se sont jamais rencontrés, mais il est certain qu'en vertu des va-et-vient des savants, des musiciens et des diplomates au XVII^e siècle en Europe, la musique française – Lully surtout, mais aussi Charpentier – a eu une immense influence sur Henry Purcell qui a vécu à la même époque. *Actéon* est une œuvre trop courte, où tout est condensé, exactement comme dans *Didon et Énée*. Là encore, il a fallu faire un travail littéraire et linguistique approfondi pour retrouver la vigueur de cette partition. Heureusement, j'étais entouré de Dominique Visse et de la soprano Agnès Mellon. Je ne connais pas d'intelligence et surtout d'intuition plus extraordinaires que chez Dominique. Il faudrait écrire une grande biographie de lui, car son humilité est telle qu'il ne se vante jamais, en dépit de son immense érudition. Tout simplement, sans Dominique, comme chanteur, mais aussi comme musicologue et transcripteur, je n'aurais jamais pu fonder Les Arts Florissants avec autant de succès !

Avec la tragédie biblique David et Jonathas, vous avez aussi abordé un autre versant du théâtre religieux de Charpentier : le théâtre jésuite pédagogique.

Ce qui était merveilleux à l'époque, dans ce milieu de la musique ancienne, c'est que de nombreuses portes s'ouvraient sur des rencontres passionnantes avec des chercheurs, des historiens. En ce qui concerne *David et Jonathas*, nous connaissons l'univers musical des jésuites. Nous savions qu'ils organisaient de grandes fêtes musicales, dans les collèges dont ils avaient la charge, non seulement en France mais aussi à l'étranger. Ce projet m'a permis notamment de rencontrer quelqu'un qui est devenu un ami et un compagnon très important pour Les Arts Florissants : Marc Fumaroli [*historien de l'art et de la littérature, essayiste français spécialiste du XVII^e siècle*]. Je me souviens d'avoir passé des heures délicieuses avec lui, à l'écouter parler des manuels de prédication des pères jésuites et de ces fêtes de fin d'année scolaire organisées dans leurs collèges avec d'extraordinaires créations musicales et chorégraphiques. Nos recherches bénéficiaient de la complicité de tous ces spécialistes de l'art et de l'histoire de l'époque de Charpentier. C'était une période d'ébullition intellectuelle permanente ! Imaginez que, quand nous avons commencé à travailler sur *David et Jonathas*, tout le milieu historique de la musique, de la littérature, de la peinture, de la sculpture, tous ces penseurs étaient très présents dans notre esprit. Dans *David et Jonathas*, c'est encore l'extraordinaire sens dramatique et visuel de Charpentier qui nous a impressionnés. Un art auquel la deuxième génération de chanteurs des Arts Florissants, comme Gérard Lesne ou Monique Zanetti, a apporté toute sa sensibilité aiguë.

À l'époque de David et Jonathas, vous aviez déjà gravé une première fois LE chef-d'œuvre de Charpentier : Médée, une tragédie lyrique que vous deviez d'ailleurs réenregistrer avec Les Arts Florissants. C'est la version la plus ancienne, celle de 1984 avec la soprano Jill Feldman, qui est ici rééditée.

Je vais encore parler des interprètes, mais la beauté de la musique ancienne, en particulier celle de cette musique française, tient à ce que l'interprète, instrumentiste ou chanteur, complète une partition qui est délibérément laissée comme "inachevée" par le compositeur.

Ou, pour être plus précis, je parlerais plutôt d'une partition laissée "à compléter" par l'interprète. C'est un principe fondamental pour comprendre la musique ancienne. Prenez un morceau de Tchaïkovski, une pièce de Ravel, de John Cage ou de Luciano Berio. La partition est quasi complète : l'interprète sait plus ou moins à quel tempo il faut chanter ou jouer, quels sont les dynamiques, les phrasés et les articulations. Tout est donné. Tandis que dans une page manuscrite des *Meslanges* de Charpentier, ou même dans une édition gravée ou imprimée de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles, tout est réduit au strict minimum. Avec Charpentier, on connaît parfois les instruments utilisés. Les clés donnent quelques indications sur le type de voix employé. Mais en dehors de cela, il n'y a absolument rien ! L'interprète doit fournir ce que les compositeurs plus récents donnent d'emblée. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de rééditer notre première *Médée*. La deuxième version de 1994 avec Lorraine Hunt découlait d'un spectacle à l'Opéra Comique, réalisé avec des moyens énormes sur le plan des décors, des costumes, etc. Un très beau souvenir, naturellement. Mais pour ce coffret, j'ai tenu à garder notre version que je qualifierais "de laboratoire". Jill Feldman, qui avait une carrière de professeure spécialisée en musique ancienne auprès de jeunes chanteurs à La Haye notamment, a fait un travail absolument incroyable en étudiant ce rôle, donnant à cette première version une vigueur, une énergie, une vérité et une émotion étonnantes. C'est cette fraîcheur de la redécouverte que je souhaitais partager dans ce coffret, car *Médée* a été l'œuvre de Charpentier la plus complexe à mettre en place, en termes de forces instrumentales, de travail des chœurs – si difficiles dans cette partition – et des récitatifs. Cette première version de *Médée* a toujours beaucoup de valeur à mes yeux, d'autant qu'elle reste une autre base de travail pour toutes les œuvres de Charpentier que nous avons interprétées par la suite.

Qu'est-ce qui fait, selon vous, la particularité de la musique de Charpentier dans un paysage musical du XVII^e siècle français dominé, rappelons-le, par le tout-puissant Jean-Baptiste Lully ? Qu'est ce qui fait la saveur particulière de sa musique ?

Lully, c'est un garçon qui pouvait charmer les gens, par sa musique, son intelligence, mais aussi en montrant ses belles jambes ! Il avait un sens aigu de la mondanité de cette

musique écrite pour la cour de France qui, sous Louis XIV, était beaucoup plus italienne et espagnole que toutes les cours des Bourbons qui ont suivi. Lully avait donc en main toutes les cartes pour être apprécié. Il est devenu une sorte de confident, de factotum. Ce qui ne doit pas faire oublier son véritable génie. Lully a su que le théâtre classique français avait besoin de lui pour amorcer la transition entre le théâtre à machines et la grande tragédie lyrique dont il a fait cet extraordinaire “théâtre à paroles”. Cela étant, Charpentier, comme on l’a dit précédemment, avait aussi beaucoup de talent pour le théâtre. Disons que Charpentier était, à mon avis, meilleur musicien que Lully, car il a suivi une formation extraordinaire qui lui a permis d’écrire de la musique française tout en utilisant la richesse sans égal de la musique italienne, qu’il connaissait par cœur depuis son séjour à Rome. L’un de ses grands chœurs, par exemple, celui de La Discorde et des Furies, dans son opéra de chambre *Les Arts florissants*, est une copie presque conforme du chœur d’un motet d’un compositeur romain. La copie est même, dans bien des cas, meilleure que l’original ! Je pense que le talent de Charpentier a dépassé tout ce que pouvaient faire les Italiens, y compris un Luigi Rossi. Voilà la singularité de Charpentier. Est-ce que je pense qu’il aurait pu être plus important que Lully s’il avait eu la possibilité d’écrire davantage de choses pour le théâtre ? Oui, certainement, mais il aurait tout de même eu besoin de ce qu’avait inventé Lully pour faire mieux ! Est-ce que j’aime la musique sacrée de Lully ? Naturellement ! Mais celle de Charpentier est, pour moi, la manifestation isolée du grand génie, comme on le voit notamment dans la maîtrise de l’harmonie du *Reniement de saint Pierre*. C’est pourquoi Charpentier a été et restera pour toujours la pierre angulaire des Arts Florissants.

Propos recueillis par CLÉMENT ROCHEFORT

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Cæcilia virgo et martyr / Filius prodigus / Magnificat H. 73

Actéon / Nouveaux intermèdes du Mariage forcé

Médée

Le Reniement de saint Pierre / Méditations pour le Carême

David & Jonathas

Fils d'un maître écrivain, Marc-Antoine Charpentier passe son enfance et son adolescence à Paris, dans le quartier Saint-Séverin. L'on ignore tout de sa formation musicale, on sait seulement qu'il étudie le droit à la Faculté de Paris. Âgé d'une vingtaine d'années, il part à Rome et en revient empli de tout ce qu'il y a appris et entendu. Marie de Lorraine, princesse de Joinville, duchesse de Joyeuse et duchesse de Guise, dite Mademoiselle de Guise, dernière descendante de l'illustre famille, lui offre sa protection. En 1672, il est appelé par Molière pour remplacer Lully dans la composition de ses comédies-ballets, collaboration qui s'achèvera en apothéose avec *Le Malade imaginaire*. En avril 1683, il se présente sans succès au concours de recrutement des sous-maîtres de musique pour la Chapelle royale de Versailles, ce qui l'éloigne à jamais de la cour de France. À la mort de Mlle de Guise en 1688, il devient maître de musique du collège Louis-le-Grand de la rue Saint-Jacques et de l'église Saint-Louis des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris. Enfin, le 28 juin 1698, il est nommé maître des enfants de la Sainte-Chapelle, où il demeure jusqu'à sa mort le 24 février 1704.

Loin des ors et des fastes si enviés de la cour de Louis XIV, le compositeur mène sa carrière à Paris, ce qui lui permet de développer son génie hors des canons mis en place par Lully à la scène et à l'église. C'est cette liberté, notamment son goût pour le style italien, que ses contemporains ont durement critiquée. Il a été également injustement oublié par la postérité pendant plus de deux siècles, jusqu'à sa renaissance éclatante au disque ces cinquante dernières années. Charpentier a laissé une œuvre monumentale, fruit d'un travail intense et digne des plus grands, dont la majeure partie se trouve dans

les *Mélanges*, remarquable collection de vingt-huit volumes de manuscrits autographes conservés à la Bibliothèque nationale de France. Son art de la composition, profondément original, puisant aux sources du contrepoint savant, infusé d'expression ultramontaine, est porté par une sensibilité exceptionnelle qui nous émeut toujours aujourd'hui.

Charpentier fut initié au théâtre par Molière, qui lui confia d'abord la mise en musique des intermèdes du *Mariage forcé* (H. 494) joué au théâtre du Palais Royal le 30 juillet 1672. Le trio "La la la bonjour" montre avec quelle maestria le jeune compositeur pénètre dans l'univers du dramaturge, déployant un sens de la parodie et du comique époustoufflant.

Aussi passionnée de musique que Louis XIV, Mlle de Guise réside dans son bel hôtel de la rue du Chaume, partie de la rue actuelle des Archives dans laquelle on peut encore voir les tourelles de l'ancien hôtel de Clisson, qui deviendra hôtel de Soubise au XVIII^e siècle et, à partir de 1790, siège des Archives nationales. La riche princesse réunit autour d'elle un ensemble de musiciens talentueux qui, dans les années 1680, atteint une quinzaine de personnes. Pour sa mécène, Charpentier compose mais aussi chante (il possède une voix de haute-contre, timbre le plus goûté de l'époque en France) et dirige les exécutions. Le répertoire, tant profane que sacré, comporte des pièces telles que le petit opéra *Actéon* ou l'histoire sacrée *Cécilia virgo et martyr*, les deux datant de 1684.

Même si *Actéon* (H. 481) porte le titre de pastorale et en présente les principales caractéristiques, l'œuvre se démarque d'autres pièces pareillement dénommées comme *La Couronne de fleurs* (H. 486) ou la *Dispute de bergers* (H. 484) par une écriture et une structure beaucoup plus riches et complexes, et surtout par son issue tragique. Le sujet est tiré du troisième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, auquel le librettiste (anonyme) reste très fidèle.

De retour de la chasse, Actéon chante les louanges de Diane, déesse des forêts, puis s'adonne au repos et à la rêverie. Si la pensée de l'amour lui traverse l'esprit, il opte *in fine* pour la liberté, qui lui paraît préférable. Dans l'approche de son héros, Charpentier recourt à une écriture d'un raffinement extrême, tout en contrastes, offrant l'image d'un personnage complexe, contradictoire, saisi à la fois dans son immédiateté et dans sa

profondeur, et dont l'innocence ne fera sentir que plus durement le sort cruel que le destin lui a réservé. En effet, il surprend Diane et ses nymphes au bain et en ressent quelque trouble. La déesse le punit pour sa témérité, le condamnant à périr et à être changé en cerf. Nous assistons à l'agonie d'Actéon, alors que ses amis le cherchent en vain. Apprenant la triste nouvelle, le chœur des chasseurs s'abîme dans la plus profonde douleur, qui fait place à la colère, puis à la résignation. Par un habile mouvement rétrograde, le musicien reprend la seconde, puis la première section, achevant cette grande lamentation sur le chœur à jamais inconsolable. Il est évident qu'avec *Actéon*, Charpentier, franchissant les limites de l'aimable et anodine pastorale, conçoit une véritable tragédie dont la dimension psychologique la rapproche d'une œuvre telle que *David et Jonathas*, composée seulement quatre ans plus tard, mais dans un tout autre contexte.

Les histoires sacrées de Charpentier, pouvant être définies comme un genre religieux musical et dramatique en latin où des personnages sont caractérisés, forment un corpus tout à fait exceptionnel dans la musique française du XVII^e siècle. Dans ces œuvres, le compositeur affiche plus que partout ailleurs sa filiation avec la musique romaine. C'est en effet essentiellement dans la cité vaticane que le genre de l'oratorio en latin s'est développé, Giacomo Carissimi (1605-1674) en étant l'un de ses plus illustres représentants.

Cæcilia virgo et martyr (H. 413) se découpe en deux parties, entre lesquelles a pu prendre place un sermon. La première est centrée sur la conversion de Valerianus, l'époux de Cæcilia, puis de son frère Tiburtius, dans une atmosphère toute de douceur, baignée de délicates odeurs de fleurs. À l'adoration se joint la détermination de détruire toute manifestation païenne. La seconde partie est dédiée au martyr de la sainte. Aux menaces réitérées du tyran Almachius, qui a déjà mis à mort Valerianus et Tiburtius, Cæcilia répond avec la conviction de sa foi. Elle-même en appelle au trépas et l'arrêt fatal est prononcé par Almachius. L'agonie de Cæcilia est traduite par des harmonies et des silences sublimes, par la mélodie qui s'interrompt au milieu de la cadence finale, que la basse instrumentale seule résout. Le chœur s'épanche en une plainte dont les gémissements envahissent l'espace sonore. Deux anges viennent exhorter les fidèles à se réjouir de la mort de Cæcilia désormais près de Dieu, et à chanter sa gloire.

Également divisé en deux sections, *Filius prodigus* (H. 399), composé en 1680, relate la parabole de l'enfant prodigue qui se trouve dans l'Évangile selon saint Luc (15, 11-32). Un père avait deux fils, l'aîné resté auprès de lui, le cadet allant courir le monde. Ayant dilapidé son héritage, ce dernier revient au foyer pour obtenir le pardon de son père, que celui-ci lui accorde. Dans la seconde partie, moins développée que la première, le fils aîné fait valoir l'injustice de la situation, mais finit par se rallier à la joie générale. L'importance de la composante narrative fait une large part à l'"Historicus" (le narrateur), pouvant aussi bien être interprété par un ou deux soliste(s) que par le chœur. Le récit de l'aventure et des malheurs du fils est conté soit par le chœur-narrateur, soit par le fils lui-même se remémorant son désarroi. Le chœur ne se contente pas de raconter, mais "vit" véritablement chaque situation (le départ du fils pour un pays lointain, la famine qui le menace, la dissipation de son bien et la prise de conscience de son malheur). Le sentiment d'intense joie qui salue le retour du fils s'exprime dans le chœur suivant, selon un rythme bien marqué des voix alternant avec de trépidantes ritournelles.

Le *Magnificat à trois voix* (H. 73) tire son originalité d'être écrit sur une basse obstinée dont le motif est repris pas moins de 89 fois sans discontinuer alors que les voix et les instruments évoluent avec une extraordinaire liberté.

À la différence de l'Italie et de l'Allemagne, la France du XVII^e siècle ne s'intéressait guère au genre de la Passion ; l'épisode du reniement de saint Pierre traité par Charpentier fait exception. Le texte est en grande partie tiré de l'Évangile selon saint Matthieu (26), avec quelques apports des autres évangiles (Marc 14, Luc 22, et Jean 18). Il n'y a pas, comme dans les histoires sacrées précédentes, d'interpolations libres suscitant le développement d'airs et de chœurs, visant à théâtraliser le récit. Rien de ces embellissements dans *Le Reniement de saint Pierre* (H. 424), où la fidélité au texte biblique se double d'une extrême économie de moyens : seulement cinq voix et basse continue. Le style récitatif est amplement sollicité, tant dans les passages solistes que dans les ensembles, parfois enrichi de figuratismes visant à mettre en valeur certains mots importants. Mais l'émotion la plus vive émane du dernier chœur, où la douleur de Pierre en proie au repentir s'épanche en de splendides et déchirantes dissonances.

Pendant la période de Carême, les fidèles se pressaient dans les églises pour écouter les grands prédicateurs du temps, comme l'illustre Bourdaloue chez les Jésuites. Entre les différentes parties du sermon, l'orateur ménageait des pauses durant lesquelles pouvaient être chantés de petits motets. Telle fut probablement la destination des *Méditations pour le Carême* (H.380-389). Les dix courtes pièces exposées forment une sorte de scénographie de la Passion du Christ, recourant à des textes liturgiques, des sources bibliques et des pages librement composées. Chaque *Méditation* se présente comme un tableau, une petite scène dramatique faisant paraître les principaux protagonistes (Jésus, Judas, Pierre, Pilate, la Vierge Marie et Marie-Madeleine) de la Passion.

Durant dix ans, la carrière de Charpentier se déroule au service de la congrégation jésuite. À côté de nombreuses œuvres religieuses, le compositeur pourvoit aussi au répertoire de la musique de théâtre, fondamentale dans la politique jésuite de cette époque. En effet, dès l'installation de la compagnie en France au milieu du XVI^e siècle et la fondation des premiers collèges, les représentations théâtrales scolaires s'intégrèrent rapidement dans le programme d'éducation. Au départ, ce furent des tragédies récitées, voire des comédies, sur des sujets pieux et en latin. Mais peu à peu, des intermèdes en français et chantés, ou des ballets, s'insérèrent à l'intérieur de ces pièces. Le cas le plus exemplaire fut *David et Jonathas* (H. 490) dont les vers étaient dus au père Bretonneau, représenté le 28 février 1688, à une heure de l'après-midi, en alternance avec la tragédie *Saül* du père Chamillart.

À plus d'un titre, cette véritable tragédie en musique apparaît comme un ouvrage tout à fait exceptionnel. Même si, à première vue, *David et Jonathas* semble se conformer au modèle lullyste, en particulier dans l'organisation formelle (cinq actes précédés d'un prologue), Charpentier s'en démarque nettement pour le reste. Généralement édifié comme un glorieux portique à l'intention de Louis XIV, sans rapport avec la tragédie qui suit dans l'esthétique lullyste, le prologue de la tragédie jésuite nous plonge immédiatement au cœur du drame ; mieux encore, ce qui s'y passe se révèle déterminant pour la pièce entière. L'Ombre de Samuel annonce à Saül sa propre mort, celle de son fils Jonathas et le couronnement de David pour lui succéder comme roi d'Israël.

Après ce prologue saisissant, les cinq actes de *David et Jonathas* sont régis selon un solide agencement littéraire et musical, sous-tendu d'échos, de retours, de symétrie à l'intérieur de chaque acte, mais aussi d'un acte à l'autre. À l'exception du cinquième, chaque acte est plus particulièrement axé sur un personnage, successivement David, Joabel (chef de l'armée des Philistins), Saül et Jonathas, cernant au plus près les affects des différents protagonistes, les relations que ceux-ci entretiennent entre eux et avec Dieu, rendant également compte des effets d'opposition entre le bien et le mal, l'officiel et l'intime. Cette organisation a des conséquences décisives sur le plan musical (absence presque totale de récitatifs, élément capital de la tragédie lyrique lullyste) et sur le plan scénique (disparition des grands effets de machineries également attachés au genre).

Jusqu'à sa mort en 1687, Lully régna seul sur le monde de l'opéra. Ce n'est qu'à l'âge de cinquante ans que Charpentier put enfin présenter sa première (et unique) tragédie lyrique, *Médée* (H. 491), sur la scène de l'Académie royale de musique, le 4 décembre 1693. Comme librettiste, il s'adjoignit la collaboration de Thomas Corneille, son ancien comparse de la Comédie-Française. L'œuvre eut peu de réussite alors qu'elle s'impose de nos jours comme l'un des chefs-d'œuvre lyriques de cette période.

Même si Charpentier se conforme au moule lullyste (prologue à la gloire du roi, large place faite aux récitatifs, divertissements avec chœurs et danses), il recourt aussi à son style personnel caractérisé par une mélodie remarquable, un orchestre coloré et une harmonie recherchée. Il démontre également son aptitude dans l'ordonnance de la grande forme, son sens du spectacle et de la danse. D'autres traits lui sont encore propres, comme l'épisode italien de l'acte II, le chœur invisible des Corinthiens des actes I et V, ou certains effets d'orchestration (registre grave des cordes, mouvements rapides et tourbillonnants signant la fureur de Médée). La tension ne se relâche que dans les divertissements, excepté celui de l'acte III, où la magicienne convoque les puissances infernales, dans une page fascinante, accompagnée de nombreux effets de mise en scène (démons qui s'agitent et qui empoisonnent la robe destinée à Créuse, tremblement de terre...).

La tragédie se concentre sur l'évolution du personnage de Médée, femme bafouée, trompée par Jason, exclue de Corinthe, dont la souffrance de plus en plus aiguë se transforme en fureur vengeresse qui va elle aussi s'amplifier pour parvenir aux crimes les plus terribles. Malgré sa monstruosité, Médée apparaît paradoxalement plus humaine que les autres acteurs de la tragédie (Jason, Créon), superficiels et lâches, voire inconsistants, qui lui ont fait subir les pires humiliations. Le moment pivot de la tragédie se situe précisément en son centre (acte III, scène 3) avec l'air "Quel prix de mon amour, quel fruit de mes forfaits !", qui est celui de la lucidité de Médée. L'agitation de son âme se mesure aux chromatismes qui tendent son discours, aux changements de mesures et de mouvements. Corneille et Charpentier ménagent une progression dramatique permanente qui s'accélère dans l'acte IV et surtout dans l'acte V, particulièrement sanglant avec la mort d'Oronte, de Créon, de Créuse et des deux enfants de Médée.

CATHERINE CESSAC

Inside the Charpentier ‘laboratory’ of Les Arts Florissants: an interview with William Christie

When did you first come across the music of Marc-Antoine Charpentier?

As a child. My mother conducted a small choir in our church outside Buffalo, New York State. This was in the mid-1950s. She had bought a score of Charpentier’s little Christmas *Pastorale*, edited by Hugh Wiley Hitchcock – the musicologist who produced the catalogue raisonné of his works and gave his initials to the identification system for them. In the American edition published by Concordia, this little gem of Nativity music was accompanied by an English translation, of course. I remember that my mother and I were amazed by the beauty of the music. So much for my very first contact with Charpentier. Around the same time, I had also discovered a recording, released by Erato, of Couperin’s *Leçons de Ténèbres* directed by Laurence Boulay – whose colleague I was to become, some twenty years later, at the Paris Conservatoire. When I arrived in France and told people that there was a copy of an edition of Charpentier’s music, as well as records of French Baroque music, in Buffalo, right in the heart of the United States, nobody believed me! Let’s not exaggerate, though: Charpentier himself didn’t accompany me on a daily basis during my youth, but there were, from time to time, a few finds, a few harpsichord records, played by American musicians, and even an LP of Wanda Landowska playing French music on her Pleyel. My real, major meeting with Charpentier took place when I came to Paris, when I was able to enter the Bibliothèque Nationale and had the chance to hold his *Meslanges*, those volumes of autograph manuscripts, in my hands at the Special Collections table, under the very watchful eye of the librarian. To be honest, even if it means being a bit severe, I have to say that the recordings I had listened to during my American adolescence were often rather disappointing – we won’t mention any names! – compared to the already fairly precise idea I had of this music; and on the whole, the Charpentier discography remained rather limited in the sixties and seventies, and even more so in the late fifties. That contributed

to my urge to do something else with this extraordinary music and try to restore more of its beauty.

What was the starting point for your Charpentier adventure with Les Arts Florissants?

I'd prefer to say: 'Who was the starting point?' One musician I would like to mention and thank very warmly is René Jacobs. In 1975, I was already working for the harmonia mundi label as a harpsichordist. At that time, Bernard Coutaz [*the label's founder*] had the idea of forming a small, essentially vocal ensemble around René. There was Judith Nelson, a talented American soprano, but also Konrad Junghänel, a very young German theorbist, as well as the Kuijken brothers, in particular the gambist Wieland, a few other musicians and myself. René had a real passion for and interest in Charpentier's music. Among the first pieces we played – and I was very happy about this, because they were already, more or less, on my own desk – were Charpentier's *Leçons de Ténèbres*. He composed numerous settings of these texts for the days of Holy Week (Holy Wednesday, Holy Thursday and Good Friday), as well as the responsories associated with the lessons. This was the starting point of our adventures with Charpentier. It was a marvellous time, because we had to do all the spadework and we were all moved, touched and fascinated by the secrets of this music.

It would be fair to say that your encounter with Charpentier was of decisive importance, since he has taken up a significant place in the history of Les Arts Florissants – the very name of the ensemble is borrowed from one of his idylles en musique. You've made more than twenty-five recordings of the composer, and you have chosen to reissue some of the earliest for this boxed set. Did you want to put the spotlight on these first years of the ensemble in the 1980s?

To tell the truth, that was not my personal intention. harmonia mundi has given me the huge gift of reissuing the recorded heritage of Les Arts Florissants right from the beginning, by composer. It's true that the first recordings date from the 1980s, but I am

no less proud of the more recent recordings! When an artist thinks about his career, when he remembers his first steps, which in this case go back more than forty years, what are his feelings, his fears, his emotions? How many times have I heard such-and-such an artist say: ‘My God, I listened to what I did a few years ago. If only I had the opportunity to do it again, because I have a different view of that music now.’ That’s perfectly legitimate! I myself had this fear that perhaps our first efforts were not quite worthy of being passed on to the world, to posterity. But in reality – I say this with humility and simplicity – one of the biggest emotions for me when I listened again to everything we had done nearly fifty years ago, was the extraordinary sensation of not having aged! There was in those first recordings of our youthful ensemble a kind of vitality, a self-confidence, a determination to confer eloquence on Charpentier’s music, which has always been my only wish. We had to help this music to regain its beauty, so to speak. It wasn’t easy, because since the 1950s, this repertory had been assigned to orchestras that had a sound ideal closer to Massenet or Poulenc! Well, I’m satisfied, because what we did at the very beginning still seems to me to be worth something. But would we do the same thing today? Of course not, because the musicians have changed, time has passed, we have developed other musical ideas. But there was nothing hesitant or uncertain about those beginnings, and it gives me immense pleasure to be able to say so!

Can you share some of the memories associated with each of the five volumes reissued in this boxed set?

To begin with, we did the oratorio *Cæcilia virgo et martyr* H413. It’s a little gem, and so it became the first dramatic work by Charpentier that we recorded. A dramatic oratorio that excited us precisely because of the theatricality that had to be deployed to make it work. So the literary and even linguistic aspects of the piece gave us a lot to do. We also took the risk of investigating Latin diction. How was Latin pronounced by the French singers of the time, in a Gallican church? Should it be Gallicised, as was the case in Charpentier’s day, to bring it closer to the vernacular? And we had to ask ourselves purely musical questions: which instrumental forces? Should we use the viola da gamba? Should we form a small orchestra with violins, for example? And what

to choose for the continuo: an organ, a theorbo, a harpsichord? Charpentier rarely gives any indications in this respect. Hence this record was really fundamental, because it was a kind of laboratory that served as an intellectual and scientific foundation for almost everything by Charpentier we performed during the first decade of Les Arts Florissants. One must get as close as possible to a composer's intentions, but one can never claim to be 'authentic'. That word is preposterous! You simply have to find the right rhetorical, historical and linguistic context. And we gained that experience together, with some wonderful young artists of the time: the *dessus* Birgit Grenat and Virginie Pattie, the inimitable countertenor Dominique Visse, the bass Philippe Cantor and many others.

Then there was Charpentier's superb hunting opera, Actéon, in 1982.

Actéon comes from the same mould as *Cécilia*. The challenge was to give this extraordinary little pastorale all its vigour and freshness. Brief though it is, it raises the same questions as [Purcell's] *Dido and Aeneas*. The two composers never met, but there can be no doubt that by virtue of the comings and goings of scholars, musicians and diplomats in seventeenth-century Europe, French music – Lully in particular, but also Charpentier – had an immense influence on Henry Purcell, who lived at the same period. *Actaeon* is too short a work: everything in it is condensed, just as in *Dido and Aeneas*. Here again, it was necessary to do extensive literary and linguistic research to restore this piece to its original vigour. Fortunately, I had the help of Dominique Visse and the soprano Agnès Mellon. I don't know of a more extraordinary intelligence and, above all, intuition than that of Dominique. Somebody should write a full-length biography of him, because his humility is such that he never boasts, despite his immense erudition. Quite simply, without Dominique, as a singer, but also as a musicologist and transcriber, I would never have been able to create Les Arts Florissants with such success!

With the biblical tragedy David et Jonathas, you tackled another side of Charpentier's sacred dramatic music: the didactic theatre of the Jesuits.

What was marvellous at the time, in the early music milieu, was that many doors were opening, generating exciting encounters with researchers and historians. In the case

of *David et Jonathas*, we knew about the musical world of the Jesuits. We knew that they organised big musical events in the colleges they ran, not only in France but also abroad. This project enabled me to meet someone who became a friend and a very important travelling companion of Les Arts Florissants: Marc Fumaroli [*a French essayist and historian of art and literature, specialising in the seventeenth century*]. I remember spending many delightful hours with him, listening to him talk about the preaching manuals of the Jesuit fathers and the end-of-year celebrations organised in their colleges with extraordinary musical and choreographic creations. Our research benefited from the close involvement of all these specialists in the art and history of Charpentier's time. It was a period of permanent intellectual ferment! You have to imagine that when we started working on *David et Jonathas*, the whole historical milieu of music, literature, painting, sculpture, all these thinkers were very present in our minds. In *David et Jonathas*, Charpentier's extraordinary dramatic and visual sense impressed us all over again. An art to which the second generation of singers in Les Arts Florissants, people like Gérard Lesne and Monique Zanetti, brought their acute sensibilities.

At the time of David et Jonathas, you had already recorded THE masterpiece of Charpentier: his tragédie lyrique Médée, which you actually re-recorded later with Les Arts Florissants. It's the earlier version of 1984, with the soprano Jill Feldman, which is reissued here.

I'm going to talk about performers again, but the beauty of early music, and especially this French music, is that the performer, whether instrumentalist or singer, completes a score that was deliberately left 'unfinished' by the composer. Or, to be more precise, I should really say a score left 'to be completed' by the performer. This is a fundamental principle for understanding early music. Take a piece by Tchaikovsky, by Ravel, John Cage or Luciano Berio. The score is virtually complete: the performer knows more or less in what tempo to sing or play, what the dynamics, phrasing and articulations are. Everything is provided. Whereas in a manuscript page from Charpentier's *Meslanges*, or even in an engraved or printed edition of the late seventeenth and early eighteenth

centuries, everything is reduced to the strict minimum. With Charpentier, we sometimes know the instruments that were used. The clefs give some indication of the voice type required. But apart from that, there's absolutely nothing! The performers have to provide what later composers give them right from the start. That's why I've chosen to reissue our first *Médée*. The second version in 1994 with Lorraine Hunt derived from a production at the Opéra Comique in Paris, staged with enormous resources for the sets, the costumes, and so on. A wonderful memory, of course. But for this boxed set, I wanted to keep what I would call our 'laboratory' version. Jill Feldman, who had a career as a teacher specialising in early music with young singers in The Hague and elsewhere, did an absolutely incredible job of studying the role, giving this first version an amazing vigour, energy, truth and emotion. It's that freshness of rediscovery that I wanted to share in this boxed set, because *Médée* was the most complex of Charpentier's compositions to mount, in terms of the instrumental forces and the work required on the choruses – so difficult in this score – and the recitatives. This first version of *Médée* is still of value, in my view, especially as it remains another working model for everything we have done with Charpentier since.

What, in your opinion, makes Charpentier's music special in a seventeenth-century French musical landscape dominated, we should remember, by the all-powerful Jean-Baptiste Lully? What gives it its highly individual flavour?

Lully was a young man who could charm people with his music and his intelligence, but also by showing off those lovely legs! He had a keen feeling for the urbane, social dimension of music inseparable from a French court which, under Louis XIV, was much more Italian and Spanish than any subsequent Bourbon court. Lully therefore held all the trump cards to gain him admiration in high society. He became a sort of confidant, a factotum. But that shouldn't obscure his true genius. Lully knew that French classical drama needed him if it was to begin the transition between machine plays and the great *tragédie lyrique*, which he made into an extraordinary 'théâtre à paroles'. That said, Charpentier too, as we discussed earlier, had a great talent for the theatre. Let's just say

that Charpentier was, in my opinion, a better musician than Lully, for he had followed an extraordinary training that enabled him to write French music while using the unparalleled riches of Italian music, which he knew inside out from his years in Rome. For example, one of his great choruses, that of Discord and the Furies in his chamber opera *Les Arts florissants*, is an almost exact copy of a chorus from a motet by a Roman composer. The copy is even, in many cases, better than the original! I think Charpentier's talent surpassed anything the Italians could achieve, including someone of the stature of Luigi Rossi. That is the uniqueness of Charpentier. Do I think he could have been more important than Lully if he had had the opportunity to write more for the theatre? Yes, certainly, but he would still have needed what Lully had invented in order to improve on him! Do I like Lully's sacred music? Of course I do! But Charpentier's is, for me, the isolated manifestation of great genius, as can be seen in his masterly use of harmony in *Le Reniement de saint Pierre*. And that is why Charpentier has been and will always remain the cornerstone of Les Arts Florissants.

Interviewer: CLÉMENT ROCHEFORT

Translation: Charles Johnston

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Cæcilia virgo et martyr / Filius prodigus / Magnificat H. 73

Actéon / Nouveaux intermèdes du Mariage forcé

Médée

Le Reniement de saint Pierre / Méditations pour le Carême

David & Jonathas

The son of a master scribe, Marc-Antoine Charpentier spent his childhood and adolescence in the Saint-Séverin district of Paris. We know nothing of his musical training, only that he studied law at the Faculty of Paris. At the age of twenty, he set out for Rome and came back permeated by all that he had learned and heard there. Marie de Lorraine, Princesse de Joinville, Duchesse de Joyeuse and Duchesse de Guise, known as Mademoiselle de Guise, who was the last descendant of that illustrious family, offered him her protection. In 1672, Molière asked him to replace Lully as composer of music for his *comédies-ballets*, a collaboration which ended in a blaze of glory with *Le Malade imaginaire*. In April 1683, he failed the competitive examination to recruit *sous-maîtres de musique* for the Chapelle Royale at Versailles, which kept him away from the French court for the rest of his life. On the death of Mlle de Guise in 1688, he became music master at the Collège Louis-le-Grand in the rue Saint-Jacques and the Jesuit church of Saint-Louis in the rue Saint-Antoine. Finally, on 28 June 1698, he was appointed *maître des enfants* (master of the choirboys) at the Sainte-Chapelle, where he remained until his death on 24 February 1704.

Far from the much-envied gilded splendours of Louis XIV's court, Charpentier pursued his career in Paris, a situation that enabled him to develop his genius outside the canons Lully had erected for both theatrical and sacred music. It was this very freedom, and especially his taste for the Italian style, that earned him harsh criticism from his contemporaries. After his death, he was unjustly forgotten by posterity for more than two centuries, until enjoying a brilliant revival of interest on record over the past fifty years. Charpentier left a monumental body of work, the fruit of an intense labour worthy of the greatest composers,

most of which can be found in the *Mélanges*, a remarkable collection of twenty-eight volumes of autograph manuscripts preserved at the Bibliothèque Nationale de France. His deeply original compositional artistry, drawing on the wellsprings of learned counterpoint and infused with ultramontane expressiveness, is underpinned by an exceptional sensibility that can still move us today.

Charpentier was introduced to the theatre by Molière, who initially commissioned him to set to music the interludes of *Le Mariage forcé* (H494), premiered at the Théâtre du Palais Royal on 30 July 1672. The trio 'La la la bonjour' shows the mastery with which the young composer entered the universe of the playwright, deploying a breathtaking sense of parody and comedy.

As passionate a music-lover as Louis XIV, Mlle de Guise resided in her beautiful town house in the rue du Chaume, now part of the rue des Archives, where the turrets of the former Hôtel de Clisson can still be seen. The wealthy princess gathered around her a group of talented musicians which, in the 1680s, numbered about fifteen. Charpentier not only composed for his patron, but also sang (he possessed a *haute-contre* voice, the most admired timbre in France in those days) and directed the performances. The repertory, both secular and sacred, included such pieces as the little opera *Actéon* and the *histoire sacrée Cécilia virgo et martyr*, both dating from 1684.

Although *Actéon* (H481) is entitled 'pastorale' and possesses the principal characteristics of that genre, the work differs from other similarly named pieces such as *La Couronne de fleurs* (H486) or *La Dispute de bergers* (H484) in that its style and structure are much richer and more complex, and above all in its tragic outcome. The subject is taken from the third book of Ovid's *Metamorphoses*, to which the (anonymous) librettist remains very faithful.

On his return from the hunt, Actaeon sings the praises of Diana, goddess of the forests, and then indulges in the pleasures of rest and reverie. Although the thought of love crosses his mind, in the end he opts for freedom, which he deems preferable. In his approach to his hero, Charpentier uses extremely refined textures, rich in contrasts, presenting the image of a complex, contradictory character whom he grasps in both his immediacy and

his underlying depths, and whose innocence will make us feel all the more keenly the cruel fate that Fate has in store for him. For he comes upon Diana and her nymphs as they bathe and feels a certain arousal. The goddess punishes him for his temerity, condemning him to perish and to be metamorphosed into a stag. We witness Actaeon's death throes, while his friends search in vain for him. On hearing the sad news, the chorus of huntsmen is plunged into deep sorrow, which gives way to anger and then resignation. In a clever retrograde movement, the composer reprises the second section of the chorus, then the first, ending this great lamentation with the huntsmen for ever inconsolable. It is clear that with *Actéon* Charpentier, exceeding the bounds of the pleasant, inconsequential pastorate, conceived a genuine tragedy whose psychological dimension brings it close to a work such as *David et Jonathan*, composed only four years later, but in a quite different context.

Charpentier's *histoires sacrées*, which may be defined as a musical and dramatic sacred genre, sung in Latin, featuring named and characterised protagonists, form a unique corpus within seventeenth-century French music. In these works, he displays more than anywhere else his affinities with Roman music. For it was chiefly in the papal city that the Latin oratorio genre developed, with Giacomo Carissimi (1605-74) as one of its most illustrious representatives.

Cecilia virgo et martyr (H413) is divided into two parts, between which a sermon may have been inserted. The first part focuses on the conversion of Valerian, Cecilia's husband, and then of his brother Tiburtius, in a gentle atmosphere, bathed in the delicate scent of flowers. Their adoration of the true God is combined with a determination to destroy all manifestations of paganism. The second part is devoted to the martyrdom of the saint. Cecilia answers the repeated threats of the tyrant Almachius, who has already put Valerian and Tiburtius to death, with the conviction of her faith. She herself asks for death, and the fatal sentence is pronounced by Almachius. Cecilia's final agony is represented by sublime harmonies and silences, and by the melody breaking off in the middle of the final cadence, which is resolved by the instrumental bass alone. The chorus bursts into a lament whose groans invade the sound space. Two angels come to exhort the faithful to rejoice in the death of Cecilia, who is now with God, and to sing her glory.

Also divided into two sections, *Filius prodigus* (H399), composed in 1680, retells the parable of the Prodigal Son found in Luke's Gospel (15:11-32). A father had two sons; the elder one stayed with him, while the younger went out into the world. Having frittered away his inheritance, he returns home to seek his father's forgiveness, which is duly granted. In the second part, shorter than the first, the elder son points out the injustice of the situation, but eventually joins in the general rejoicing. The importance of the narrative component places considerable weight on the 'Historic' (narrator), whose words are sometimes sung by one or two soloists, sometimes by the chorus. The story of the son's adventure and misfortunes is related either by the chorus-narrator or by the son himself as he looks back on his distress. The chorus does not merely narrate, but genuinely 'lives out' each situation (the son's departure for a far-off land, the famine that threatens him, the squandering of his property and his realisation of his misfortune). The feeling of intense joy that greets the son's return is expressed in the ensuing chorus, with a strongly marked rhythm in the voices alternating with hectic ritornellos.

The *Magnificat* for three voices (H73) derives its originality from the fact that it is written on an ostinato bass whose motif is repeated no fewer than eighty-nine times without interruption, while the voices and instruments move with extraordinary freedom.

Unlike Italy and Germany, seventeenth-century France showed little interest in the Passion genre; the exception to this norm is the episode of St Peter's denial treated by Charpentier. The text is largely drawn from the Matthew's Gospel (chapter 26), with some contributions from the other Gospels (Mark 14, Luke 22, John 18). There are no free interpolations, as in the earlier *histoires sacrées*, which generated airs and choruses intended to dramatise the narrative. No such embellishments appear in *Le Reniement de saint Pierre* (H424), where fidelity to the biblical text is coupled with extreme economy of means: just five voices and basso continuo. The recitative style is used extensively, both in the solo passages and in the ensembles, and sometimes enriched with figurative elements to bring out certain important words. But the most intense emotion is distilled by the final chorus, where Peter's sorrow in the throes of repentance is expressed in splendid, heart-rending dissonances.

During the Lenten season, the faithful crowded into the churches to listen to the great preachers of the time, such as the illustrious Jesuit Bourdaloue. Between the successive sections of the sermon, the speaker would leave pauses during which *petits motets* could be sung. This was probably the purpose of the *Méditations pour le Carême* (H380-389). The ten short pieces form a kind of scenography of the Passion of Christ, making use of liturgical texts, biblical sources and freely composed words. Each Meditation is presented as a tableau, a brief dramatic scene depicting the chief protagonists of the Passion (Jesus, Judas, Peter, Pilate, the Virgin Mary and Mary Magdalene).

As we have seen, Charpentier spent ten years in the service of the Jesuit Congregation. In addition to numerous sacred works, he also composed for the repertory of dramatic music, which was fundamental to the Jesuits' strategy at the time. As soon as the Company of Jesus was established in France in the middle of the sixteenth century and the first colleges were founded, theatrical performances by the pupils quickly became part of the syllabus. At first, these were spoken tragedies, or even comedies, on pious subjects and in Latin. Gradually, however, sung interludes in French, or ballets, were inserted into these plays. The *locus classicus* for this is *David et Jonathas* (H490), a setting of a French verse libretto by Father Bretonneau, which was performed on 28 February 1688, at one o'clock in the afternoon, in alternation with Father Chamillart's spoken Latin tragedy *Saül*.

In more ways than one, this veritable *tragédie en musique* stands out as a quite exceptional work. Even if, at first glance, *David et Jonathas* seems to conform to the model of Lully, particularly in its formal organisation (five acts preceded by a prologue), Charpentier clearly diverges from this in every other respect. In the Lullian aesthetic, the prologue was generally a portal erected to the glory of Louis XIV, unrelated to the tragedy that follows. But the Prologue to this Jesuit tragedy plunges us immediately into the heart of the drama. Indeed, what happens here proves to be decisive for the entire piece: the Ghost of Samuel announces to Saul his own death, that of his son Jonathan, and the coronation of David to succeed him as king of Israel.

After this striking Prologue, the five acts of *David et Jonathas* are governed by a solid literary and musical structure, underpinned by echoes, reprises and symmetry within

each act, but also from one act to the next. With the exception of the fifth, each act focuses on a specific character, successively David, Joabel (leader of the Philistine army), Saul and Jonathan, thus examining in depth the emotions of the various protagonists and their relationships with each other and with God, and also setting up contrasts between good and evil, public and private. This organisation has decisive consequences in terms of both music (the almost total absence of recitatives, a key element of Lullian *tragédie lyrique*) and dramaturgy (the disappearance of the elaborate machine effects also associated with the genre).

Until his death in 1687, Lully reigned alone over the world of opera. It was only at the age of fifty that Charpentier was finally able to present his first (and only) *tragédie lyrique*, *Médée* (H491), on the stage of the Académie Royale de Musique on 4 December 1693. He enlisted Thomas Corneille, his former colleague at the Comédie-Française, as librettist. The work enjoyed little success at the time, although it is nowadays considered to be one of the operatic masterpieces of the period.

Even if Charpentier adopted the Lullian mould here (a Prologue to the glory of the King, extensive use of recitatives, *divertissements* with choruses and dances), he deployed in it his personal style, characterised by remarkable melodic lines, colourful orchestration and elaborate harmony. He also demonstrated his ability to organise large-scale form and his sense of spectacle and dance. Other features too are wholly characteristic of him, such as the Italian episode in Act Two, the offstage choruses of Corinthians in Acts One and Five, or certain orchestral effects (the use of the low register of the strings, the rapid, swirling passagework that signals Medea's fury). The tension eases only in the *divertissements*, except for the one in Act Three, where the sorceress conjures up the powers of hell in a fascinating tableau accompanied by numerous stage effects (the leaping demons that poison the dress intended for Creusa, the earthquake).

The tragedy concentrates on the evolution of the character of Medea, a woman scorned, deceived by Jason, banished from Corinth, whose increasingly acute suffering is transformed into a vengeful rage that escalates to the point where she commits the

most terrible crimes. Yet, monstrous though she is, Medea paradoxically appears more human than the other protagonists of the tragedy (Jason, Creon), who are superficial and cowardly, even shallow, and who have subjected her to the most abject humiliations. The pivotal moment of the tragedy lies precisely at its centre (Act Three, Scene 3) with the air 'Quel prix de mon amour, quel fruit de mes forfaits!' (Such is the reward of my love! Such is the fruit of my crimes!), the moment at which Medea achieves full lucidity concerning her actions. The agitation of her soul can be measured by the chromaticism that gives tension to her words and by the changes of metre and tempo. Corneille and Charpentier create a constant dramatic progression that accelerates in Act Four and above all Act Five, which is particularly bloody, with the deaths of Orontes, Creon, Creusa, and Medea's two children.

CATHERINE CESSAC

Translation: Charles Johnston

Im „Charpentier-Labor“ der Arts Florissants. Ein Gespräch mit William Christie

Wann hatten Sie Ihre erste Begegnung mit der Musik von Marc-Antoine Charpentier?

In meiner Jugend. Meine Mutter dirigierte in der Umgebung von Buffalo, im Staat New York, in unserer Kirche einen kleinen Chor. Das war Mitte der 50er Jahre. Sie hatte eine Ausgabe der kleinen *Weihnachtspastorale* von Charpentier gekauft, die Hugh Wiley Hitchcock besorgt hatte – der Musikwissenschaftler, dem wir das Verzeichnis der Werke dieses Komponisten verdanken und auf dessen Namen sich das Identifikationssystem der Stücke bezieht. In der amerikanischen Ausgabe des Verlags Concordia gab es von diesem kleinen, Weihnachten gewidmeten Schmuckstück natürlich eine englische Übersetzung. Ich erinnere mich, dass meine Mutter und ich über die Schönheit dieser Musik verblüfft waren. Das war mein allererster Kontakt mit Charpentier. Zur gleichen Zeit entdeckte ich eine bei Erato erschienene Aufnahme der *Leçons de Ténèbres* von Couperin, die Laurence Boulay dirigiert hatte – der etwa zwanzig Jahre später ein Kollege am Pariser Conservatoire war. Als ich bei meiner Ankunft in Frankreich erzählte, dass es in Buffalo eine Ausgabe von Charpentiers Musik sowie Schallplatten mit französischer Barockmusik gab, mitten in den USA, glaubte mir das niemand! Wir wollen nicht übertreiben: Charpentier war in meiner Jugend nicht mein täglicher Begleiter, aber ich machte eben hin und wieder glückliche Funde und stieß auf Cembalo-Aufnahmen von amerikanischen Musikern oder sogar auf eine Einspielung von Wanda Landowska, die auf ihrem Pleyel französische Musik spielte. Meine wirklich bedeutsame Begegnung mit Charpentier erfolgte nach meiner Ankunft in Paris, als ich in die Bibliothèque nationale gehen konnte und das Glück hatte, seine *Mélanges*, eine aus Autografen bestehende Sammlung, am Tisch im Lesesaal des Magazins in meinen Händen zu halten, unter dem sehr wachsamem Blick des Bibliotheksangestellten. Um genau zu sein – und auf die Gefahr hin, dass ich ein wenig streng bin –, muss ich sagen, dass die Aufnahmen, die

ich mir in meiner amerikanischen Jugendzeit anhörte, oft recht enttäuschend waren – es seien keine Namen genannt! – und nicht den bereits ziemlich präzisen Vorstellungen entsprachen, die ich von dieser Musik hatte, wobei die Diskografie von Charpentiers Werken in den 60er und 70er, vor allem aber in den 50er Jahren noch sehr wenig Titel aufwies. Aber gerade das hat mich in meinem Wunsch bestärkt, für diese großartige Musik etwas Anderes zu machen und zu versuchen, ihr mehr Schönheit zu verleihen.

Was war der Ausgangspunkt dieses „Charpentier-Abenteuers“ mit Les Arts Florissants?

Ich würde eher sagen: „WER war der Ausgangspunkt?“ Es gibt einen Musiker, den ich unbedingt erwähnen muss und dem ich zu großem Dank verpflichtet bin: René Jacobs. Schon in den 75er Jahren war ich als Cembalist für harmonia mundi tätig. Damals hatte Bernard Coutaz [der Gründer des Labels] die Idee, um René herum ein kleines Ensemble, das hauptsächlich aus Singstimmen bestehen sollte, zu versammeln. Dazu gehörten Judith Nelson, eine begabte amerikanische Sopranistin, aber auch der sehr junge Deutsche Konrad Junghänel, der Theorbe spielte, und die Gebrüder Kuijken (vor allem Wieland, der Gambist), einige andere Musiker und ich selbst. René war von Charpentiers Musik begeistert und zeigte ein echtes Interesse für sie. Zu den ersten Stücken, die wir spielten – und ich war sehr glücklich darüber, denn sie lagen sozusagen schon auf meinem Schreibtisch –, gehörten die *Leçons de Ténèbres* von Charpentier, der davon zahlreiche Versionen für bestimmte Tage der Karwoche (Karmittwoch, Gründonnerstag, Karfreitag) geschrieben hat, sowie die Responsorien, welche diese *Leçons* begleiten. So viel zum Ausgangspunkt des „Charpentier-Abenteuers“. Es war ein wunderbarer Moment, wir mussten alles vom Blatt spielen, und wir waren alle bewegt und fasziniert von den Geheimnissen dieser Musik.

Man kann sagen, dass die Begegnung mit Charpentier entscheidend war, denn dieser Komponist hat in der Geschichte der Arts Florissants (der Name geht auf eines seiner Idylles en musique zurück) einen besonderen Platz bekommen. Ihm haben Sie über

25 Aufnahmen gewidmet, und Sie haben entschieden, die ältesten davon für diese Box neu herauszugeben. Möchten Sie damit die ersten Jahre nach der Gründung des Ensembles 1979 wieder in den Blick rücken?

In Wahrheit war dies nicht meine Absicht. Das Label harmonia mundi hat mir ein riesiges Geschenk gemacht mit dem Vorhaben, den seit den Anfängen aufgebauten Schatz der Arts Florissants zu heben und nach Komponisten geordnet neu herauszugeben. Es trifft zu, dass die ersten Platten aus den 80er Jahren stammen, aber ich bin auf die jüngeren Einspielungen nicht weniger stolz! Wenn ein Künstler über seine Laufbahn nachdenkt, wenn er sich an seine ersten Schritte erinnert, die in unserem Fall mehr als vierzig Jahre zurückliegen, was fühlt er dann, hat er Befürchtungen, ist er aufgeregt? Ich habe Künstler so oft sagen hören: „Mein Gott, ich habe mir angehört, was ich vor einigen Jahren gemacht habe. Hätte ich bloß die Möglichkeit, es erneut zu tun, ich habe heute eine andere Auffassung von dieser Musik.“ Das ist vollkommen legitim! Auch ich fürchtete mich davor feststellen zu müssen, dass es unsere ersten Schritte vielleicht nicht wirklich verdienten, der Welt, der Nachwelt vermacht zu werden. Aber als ich mir all das, was wir vor bald fünfzig Jahren machten, wieder anhörte, war mein dominierendes Gefühl tatsächlich – und ich sage das in aller Demut und Bescheidenheit – diese einzigartige Empfindung, nicht gealtert zu sein! In den ersten Einspielungen unseres jungen Ensembles gibt es diese Vitalität und Selbstsicherheit, diesen Willen, Charpentiers Musik viel Ausdruck zu verleihen, und dies einzig und allein entspricht genau dem, was ich mir immer gewünscht habe. Wir mussten in gewisser Weise der Musik helfen, ihre Schönheit wiederzufinden. Das war nicht selbstverständlich, denn ab den 50er Jahren wurde dieses Repertoire von Orchestern gespielt, deren Klangideal sich eher in der Nähe von Massenet oder Poulenc befand! Nun bin ich aber zufrieden, denn was wir ganz am Anfang gemacht haben, scheint mir auch jetzt noch gültig zu sein. Ob wir deswegen heute noch einmal das Gleiche machen würden? Natürlich nicht, denn die Interpreten haben gewechselt, Zeit ist vergangen, wir haben andere musikalische Ideen entwickelt. Aber dieser Anfang war keineswegs zögerlich oder unsicher, und dass ich das sagen kann, bereitet mir unendlich viel Freude!

Können Sie uns von einigen Erinnerungen berichten, die Sie rund um die fünf Produktionen haben, die mit dieser Box neu herauskommen?

Als Erstes haben wir das Oratorium *Cécilia virgo et martyr* (H. 413) aufgenommen, auch dies ein kleines Schmuckstück und das erste musikdramatische Werk von Charpentier, das wir eingespielt haben. Wir haben uns für dieses Oratorium gerade wegen dieser theatralischen Handlung begeistert, die man in Gang bringen muss. Wir mussten uns ausführlich mit dem literarischen und linguistischen Aspekt des Werks beschäftigen. Und wir haben es sogar gewagt, die lateinische Aussprache kritisch zu hinterfragen. Wie wurde das Lateinische damals von den französischen Sängern in einer gallikanischen Kirche ausgesprochen? Sollte man es französisieren, wie das gemacht wurde, um es der einheimischen Sprache anzunähern? Dazu kamen rein musikwissenschaftliche Fragen: Wie soll die instrumentale Besetzung sein? Sollen wir Diskantgamben (*dessus de viole*) benutzen? Sollen wir ein kleines Orchester mit, zum Beispiel, Violinen bilden? Und wie soll der Continuo besetzt werden: mit einer Orgel, einer Theorbe, einem Cembalo? Charpentier gibt nur ganz selten entsprechende Hinweise. Diese Aufnahme ist daher von grundlegender Bedeutung, denn sie ist eine Art Labor, das als intellektuelle und wissenschaftliche Basis für fast alles diente, was wir in den ersten zehn Jahren des Bestehens der Arts Florissants von Charpentier gespielt haben. Man muss den Absichten eines Komponisten immer so nahe wie möglich kommen, aber man kann nie behaupten, „authentisch“ zu sein. Dieses Wort ist grotesk! Man muss einfach den richtigen rhetorischen, historischen und linguistischen Kontext finden. Und diese Errungenschaft haben wir gemeinsam gemacht, mit großartigen jungen Musikern jener Zeit: Genannt seien, von vielen anderen, Birgit Grenat und Virginie Pattie (*dessus*), der unvergleichliche Countertenor Dominique Visse und der Bass Philippe Cantor.

Dann gab es Charpentiers herrliche Jagd-Oper Actéon, das war 1982...

Actéon folgt demselben Modell wie *Cécilia*. Die Herausforderung bestand darin, dieser außergewöhnlichen kleinen Pastorale wieder ihre ganze Wucht und Frische zu geben. Sie ist kurz, gewiss, aber sie stellt uns vor die gleichen Probleme wie *Dido and Aeneas*

[von Purcell]. Die beiden Komponisten sind sich nie begegnet, doch es steht fest, dass bei dem Kommen und Gehen der Gelehrten, Musiker und Diplomaten im Europa des 17. Jahrhunderts die französische Musik – vor allem Lully, aber eben auch Charpentier – auf deren Zeitgenossen Henry Purcell einen enormen Einfluss ausübte. *Actéon* ist ein allzu kurzes Werk, da ist alles verdichtet, genau wie in *Dido and Aeneas*. Auch hier musste man sich intensiv mit den textlichen und linguistischen Aspekten befassen, um die Energie der Musik wiederzubekommen. Zum Glück hatte ich den Beistand von Dominique Visse und der Sopranistin Agnès Mellon. Ich kenne niemanden, der die ungeheure Intelligenz und vor allem Intuition von Dominique hat. Man müsste eine ausführliche Biografie von ihm schreiben, seine Bescheidenheit hindert ihn daran, sich zu rühmen, ungeachtet seiner überragenden Fähigkeiten. Es ist ganz einfach: Ohne den Sänger, aber auch den Musikwissenschaftler und Bearbeiter Dominique Visse hätte ich mit der Gründung der Arts Florissants keinen so großen Erfolg gehabt!

Mit der Tragédie biblique David et Jonathas haben Sie eine andere Seite des geistlichen Musikdramas von Charpentier ergründet: das pädagogische Theater der Jesuiten.

Was damals in der Szene der alten Musik so fantastisch war, das waren die vielen Türen, die sich uns öffneten und zu spannenden Begegnungen mit Forschern und Historikern führten. Was *David et Jonathas* betrifft, so kannten wir uns in der musikalischen Welt der Jesuiten aus. Wir wussten, dass sie aufwändige musikalische Feste organisierten in den Kollegien, für die sie verantwortlich waren, und zwar nicht nur Frankreich, sondern auch im Ausland. Durch dieses Projekt habe ich jemanden kennengelernt, der für Les Arts Florissants ein besonders wichtiger Freund und Weggenosse wurde: Marc Fumaroli [französischer Kunsthistoriker, Literaturwissenschaftler und Essayist, Spezialist für das 17. Jahrhundert]. Ich erinnere mich an die genussvollen Stunden, die ich mit ihm verbrachte, und wie ich ihm zuhörte, wenn er von den Predigthandbüchern der Jesuitenpatres sprach und von diesen Festen, die in ihren Kollegien am Ende des Schuljahrs organisiert wurden und für die großartige musikalische und choreografische Werke entstanden. Unseren Forschungen kam die Mitarbeit all dieser (Kunst-)historiker

und Experten für die Zeit von Charpentier zugute. Das war eine Phase, in der wir uns intellektuell immer auf dem Siedepunkt befanden! Sie müssen sich vorstellen, dass wir zu Beginn der Arbeit an *David et Jonathas* den ganzen historischen Kontext der Musik, der Literatur, der Malerei und der Bildhauerei und alle diese Denker mental präsent hatten. Und auch bei *David et Jonathas* hat uns Charpentiers außergewöhnlicher Sinn für Dramatik und visuelle Darstellung beeindruckt. Mit ihrer ausgeprägten Sensibilität hat sich die zweite Sängergeneration der Arts Florissants, zu der etwa Gérard Lesne oder Monique Zanetti gehören, in diese Kunst eingebracht.

Als Sie sich mit David et Jonathas beschäftigten, hatten Sie bereits DAS Meisterwerk von Charpentier aufgenommen: Médée. Diese Tragédie lyrique sollten Sie dann mit Les Arts Florissants zweimal einspielen. Hier liegt die ältere Aufnahme in Neuedition vor, die von 1984 mit der Sopranistin Jill Feldman. Warum wollten Sie sie neu beleben?

Von den Interpreten werde ich noch sprechen, aber zuerst ist zu sagen, dass die Schönheit der alten Musik, und speziell jene der französischen, die Beteiligten, ob Instrumentalisten oder Sänger, dazu auffordert, ein Werk zu vervollständigen, das der Komponist bewusst wie „unvollendet“ gelassen hat; um genauer zu sein, könnte ich auch von einer Partitur sprechen, die vom Interpreten „zu ergänzen“ ist. Dieses Prinzip ist für das Verständnis der alten Musik von fundamentaler Bedeutung. Nehmen Sie ein Stück von Tschaiakowsky, von Ravel, John Cage oder Luciano Berio: Die Partitur ist so gut wie komplett, und der Interpret weiß mehr oder weniger, in welchem Tempo zu singen oder zu spielen ist, wie die Nuancen, Phrasierungen und Artikulationen sind. Alles ist vorgegeben. Dagegen ist etwa in den handschriftlichen *Mélanges* von Charpentier, aber auch in den gestochenen oder gedruckten Ausgaben, die am Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert erschienen, alles auf das absolute Minimum beschränkt. Bei Charpentier weiß man manchmal, welche Instrumente verwendet wurden. Die Schlüssel geben einige Hinweise auf den Typus der jeweiligen Stimmen. Doch abgesehen davon gibt es rein gar nichts! Der Interpret selbst muss das leisten, was neuere Komponisten ohne weiteres vorgeben. Das ist der Grund, warum ich mich für die erste *Médée*

entschieden habe. Die zweite Version von 1994 mit Lorraine Hunt ergab sich aus einer Produktion der Opéra-Comique, deren Bühnenbild, Kostüme usw. enorm aufwändig waren. Das ist selbstverständlich eine schöne Erinnerung. Aber für diese Box wollte ich lieber unsere „Labor-Fassung“ nehmen – so würde ich sie bezeichnen. Jill Feldman, die als auf alte Musik spezialisierte Lehrerin mit jungen Sängern in Den Haag und anderswo Karriere machte, hat wirklich Unglaubliches geleistet, sie hat diese Partie genau studiert und dieser ersten Fassung auf hinreißende Weise Wucht, Energie, Wahrhaftigkeit und Emotionalität verliehen. Diese erfrischende Wiederentdeckung wollte ich mittels dieser Box teilen, auch weil *Médée* dasjenige Werk von Charpentier ist, dessen Umsetzung am kompliziertesten war, was instrumentale Besetzung, Arbeit an den Chören – die hier sehr schwierig sind – und Rezitative angeht. Unsere erste Fassung der *Médée* hat aus meiner Sicht auch heute noch Gültigkeit, und sie war damals eine weitere Arbeitsgrundlage für alles, was wir danach von Charpentier gespielt haben.

Worin besteht Ihrer Meinung nach die Besonderheit von Charpentiers Musik innerhalb der musikalischen Landschaft des 17. Jahrhunderts in Frankreich, die – daran sei erinnert – vom allmächtigen Jean-Baptiste Lully dominiert wurde? Was macht ihren Reiz aus?

Lully, das war ein Kerl, der die Leute bezirzen konnte, durch seine Musik, seine Intelligenz, aber auch indem er seine schönen Beine zeigt! Er hatte einen feinen Sinn für die extravagante Seite der Musik am französischen Hof, der unter Ludwig XIV. viel mehr von Italien und Spanien geprägt war als sämtliche folgenden Bourbonen-Höfe. Lully hatte also alle Voraussetzungen, um beliebt zu sein. Er wurde eine Art Vertrauter, ein Faktotum. Darüber sollte man jedoch nicht vergessen, dass er auch ein wirkliches Genie war. Er erkannte, dass das klassische französische Theater ihn brauchte, um den Übergang vom Maschinentheater zu der großen Tragédie lyrique einzuleiten, aus der er dieses großartige „théâtre à paroles“ machte. Aber auch Charpentier war, wie schon gesagt, ein begabter Theatermann. Ich würde sagen, dass er der bessere Musiker war, denn er hatte eine ausgezeichnete Ausbildung genossen, die ihn dazu befähigte,

französische Musik unter Einbezug des einmaligen Reichtums der italienischen Musik zu schreiben, die er seit seinem Aufenthalt in Rom bestens kannte. Zum Beispiel ist einer seiner großen Chöre – der von „La Discorde“ und den Furien aus seiner Kammeroper *Les Arts Florissants* – eine fast perfekte Kopie eines Chors aus der Motette eines römischen Komponisten. Eigentlich ist die Kopie häufig sogar besser als das Original! Ich denke, Charpentier vermochte mit seinem Talent alles zu übertreffen, was die Italiener konnten, Luigi Rossi miteingeschlossen. Darin liegt die Einzigartigkeit von Charpentier. Ob ich meine, dass er bedeutender hätte sein können als Lully, wenn er die Möglichkeit bekommen hätte, mehr für das Theater zu schreiben? Ja, ganz bestimmt, doch er hätte sich auf das stützen müssen, was Lully erfunden hat, um besser zu sein! Ob ich die geistliche Musik von Lully mag? Selbstverständlich! Aber die von Charpentier ist, für mich, der isoliert dastehende Ausdruck des großen Genies, wie es sich vor allem in der meisterhaften Beherrschung der Harmonik in *Le Reniement de saint Pierre* zeigt. Das ist der Grund, warum Charpentier der Eckpfeiler der Arts Florissants war – und es immer sein wird.

Das Gespräch führte CLÉMENT ROCHEFORT.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Cécilia virgo et martyr / Filius prodigus / Magnificat H. 73

Actéon / Nouveaux intermèdes du Mariage forcé

Médée

Le Reniement de saint Pierre / Méditations pour le Carême

David & Jonathas

Marc-Antoine Charpentier verbrachte als Sohn eines Meisters der Schreibkunst (*maitre écrivain*) seine Kindheit und Jugend im Viertel Saint-Séverin in Paris. Über seine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt, man weiß lediglich, dass er an der Universität seiner Geburtsstadt Jura studierte. Mit etwa zwanzig Jahren reiste er nach Rom, um erfüllt von allem, was er gelernt und gehört hatte, zurückzukehren. Marie de Lorraine, Prinzessin de Joinville, Herzogin de Joyeuse und de Guise, genannt Mademoiselle de Guise, das letzte Mitglied einer bedeutenden Adelsfamilie, wurde seine Gönnerin. 1672 engagierte Molière ihn als Komponisten für seine Comédie-ballets – eine Stelle, die vorher Lully innehatte –, und diese Zusammenarbeit fand ihren Höhepunkt mit *Le Malade imaginaire*. Im April 1683 bewarb sich Charpentier um den Posten eines *sous-maitre de musique* an der Chapelle royale von Versailles, hatte jedoch keinen Erfolg und blieb danach dem französischen Hof für immer fern. Nach dem Tod von Mademoiselle de Guise 1688 wurde er *maitre de musique* am Collège Louis-le-Grand (Rue Saint-Jacques) und an der Jesuitenkirche Saint-Louis (Rue Saint-Antoine) in Paris. Am 28. Juni 1698 ernannte man ihn zum Musiklehrer der Kinder an der Sainte-Chapelle, und diese Funktion hatte er bis zu seinem Tod am 24. Februar 1704 inne.

Weit weg von dem begehrten Gold und Prunk des Hofes von Ludwig XIV., verfolgte Charpentier seine Karriere in Paris, wodurch er die Möglichkeit bekam, sein überragendes Talent zu entfalten, ohne auf die Regeln Rücksicht nehmen zu müssen, die Lully für die Bühnen- und Kirchenmusik aufgestellt hatte. Gerade für diese Freiheit, insbesondere

aber wegen seiner Vorliebe für den italienischen Stil, wurde er von seinen Zeitgenossen scharf kritisiert. Er blieb auch mehr als zwei Jahrhunderte lang – zu Unrecht – von der Nachwelt unbeachtet, und erst in den vergangenen fünfzig Jahren kam es zu einer nachhaltigen Renaissance des Komponisten im diskografischen Bereich. Charpentier hinterließ ein Werk von gewaltigem Umfang, Frucht einer intensiven Tätigkeit und von der Qualität her vergleichbar mit den bedeutendsten musikalischen Schöpfungen. Der Großteil seiner Werke befindet sich in den *Mélanges*, einer eindrucksvollen, aus 28 Bänden bestehenden Manuskript-Sammlung, die in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird. Seine höchst originelle Kompositionskunst schöpfte aus komplexen kontrapunktischen Quellen, sie ist geprägt vom Ultramontanismus und erfüllt von außerordentlichem Feinsinn, der uns auch heute noch zu bewegen vermag.

Wie schon erwähnt, kam Charpentier durch Molière zum Theater. Dieser beauftragte ihn als Erstes mit den Zwischenspielen für die Aufführung von *Le Mariage forcé* (H. 494), die am 30. Juli 1672 im Théâtre du Palais Royal stattfand. Das Terzett „La la la bonjour“ zeigt, mit welcher Meisterschaft der junge Komponist in die Welt des Theaterdichters eindrang und dabei seinen verblüffenden Sinn für Parodie und Komik zum Ausdruck brachte.

Mademoiselle de Guise, die sich für die Musik ebenso begeisterte wie Ludwig XIV., wohnte in einem schönen Stadtpalais in der damaligen Rue du Chaume, die heute Teil der Rue des Archives ist. Man kann noch die Türmchen des alten Hôtel de Clisson sehen, das im 18. Jahrhundert Hôtel de Soubise und ab 1790 Sitz des Nationalen Archivs wurde. Die vermögende Prinzessin umgab sich mit einem Ensemble von begabten Musikern, deren Zahl in den 1680er Jahren etwa bei fünfzehn lag. Charpentier war für seine Gönnerin nicht nur als Komponist, sondern auch als Sänger tätig – seine Stimmlage war die eines hohen Tenors (*haute-contre*), die damals in Frankreich höchste Beliebtheit genoss; außerdem übernahm er bei den musikalischen Aufführungen das Dirigat. Das Repertoire bestand aus weltlichen und geistlichen Stücken: Dazu gehörten etwa die kurze Oper *Actéon* oder die *Histoire sacrée Cécilia virgo et martyr* (beide von 1684).

Actéon (H. 481) wird zwar als „Pastorale“ bezeichnet und weist auch die meisten der entsprechenden Charakteristika auf; das Werk unterscheidet sich jedoch von anderen so genannten Stücken wie *La Couronne de fleurs* (H. 486) oder *La Dispute de bergers* (H. 484) insofern, als es, was Tonsatz und Struktur betrifft, viel reicher und auch komplexer ist, vor allem aber durch das tragische Ende. Der Stoff stammt aus dem dritten Buch der *Metamorphosen* von Ovid, an das sich der (anonyme) Librettist sehr genau hielt.

Von der Jagd zurückgekehrt, singt Actéon ein Loblied auf Diane, die Göttin der Wälder, gönnt sich dann eine Ruhepause und gibt sich der Träumerei hin. Er macht sich Gedanken über die Liebe und entscheidet sich letztlich für die Freiheit, die ihm attraktiver scheint. Charpentier schuf für die Partie seines Helden eine höchst raffinierte, kontrastreiche Tonsprache, die der Darstellung dieser komplexen, widersprüchlichen Figur dient und deren Spontaneität und Tiefgründigkeit zeigt. Die Harmlosigkeit von Actéon lässt das schwere Los, das das Schicksal für ihn bereithält, umso härter erscheinen. Das Unglück beginnt damit, dass er Diane und ihre Nymphen beim Baden überrascht, was ihn in Aufregung versetzt. Die Göttin bestraft ihn für seine Dreistigkeit, indem sie ihn dazu verurteilt, in einen Hirsch verwandelt zu werden und umzukommen. Während Actéon im Sterben liegt, suchen seine Freunde ihn erfolglos. Als die Jäger die traurige Nachricht von seinem Tod erhalten, bringen sie ihren tiefen Schmerz zum Ausdruck, der sich in Wut und dann in Resignation verwandelt. Charpentier setzt dies geschickt um, indem er den zweiten und darauf den ersten Teil wieder aufnimmt und diese große Klage mit dem für immer untröstlichen Chor enden lässt. Es ist offensichtlich, dass der Komponist mit *Actéon* die Grenzen des gefälligen, harmlosen Hirtenstücks überschritten und eine regelrechte Tragédie geschaffen hat, die mit ihrer psychologischen Dimension dem nur vier Jahre später und in einem ganz anderen Kontext entstandenen Werk *David et Jonathas* nahekommmt.

Die *Histoires sacrées* von Charpentier können als eine geistliche, musikdramatische Gattung in lateinischer Sprache mit charakterisierten Personen definiert werden. Sie bilden innerhalb der französischen Musik des 17. Jahrhunderts eine Sondergruppe. In diesen Werken zeigt sich mehr noch als in anderen, wie sehr die römische Musik

Charpentier beeinflusst hat. In der Tat entwickelte sich die Gattung des lateinischen Oratoriums hauptsächlich im Vatikan, mit Giacomo Carissimi (1605-1674) als einem der herausragenden Vertreter des Genres.

Cæcilia virgo et martyr (H. 413) besteht aus zwei Teilen, zwischen denen eine Predigt stattfinden konnte. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die Bekehrung von Valerianus, dem Gatten von Cæcilia, und seinem Bruder Tiburtius. Es herrscht eine ruhige, von feinen Blumendüften durchzogene Stimmung. An die Huldigung schließt sich der Entschluss an, alle heidnischen Bezeugungen zu vernichten. Der zweite Teil ist dem Martyrium der Heiligen gewidmet. Auf die wiederholten Drohungen seitens des Tyrannen Almachius, der schon Valerianus und Tiburtius hinrichten ließ, antwortet Cæcilia mit der Bekräftigung ihres Glaubens. Sie selbst fordert den Tod, und Almachius fällt das verhängnisvolle Urteil. Der Todeskampf von Cæcilia findet in wunderbaren Harmonien und Pausen seinen Ausdruck und in einer Melodie, die mitten in der Schlusskadenz abbricht und nur vom instrumentalen Bass aufgelöst wird. Der Chor bricht in eine Klage aus, und sein Stöhnen erfüllt den ganzen Klangraum. Zwei Engel kommen herbei, um die Gläubigen zu ermuntern, sich über den Tod von Cæcilia zu freuen, die nun bei Gott sei, und zu dessen Ruhm zu singen.

Auch *Filius prodigus* (H. 399) ist zweiteilig. Das Werk entstand 1680 und hat das Gleichnis vom verlorenen Sohn aus dem Lukas-Evangelium (15,11-32) zum Inhalt. Ein Vater hatte zwei Söhne, der ältere blieb bei ihm, der jüngere zog fort in die Welt. Nachdem dieser sein Erbe verschleudert hatte, kehrte er nach Hause zurück und bat den Vater um Vergebung, was ihm gewährt wurde. Im zweiten Teil, der weniger ausgearbeitet ist als der erste, beklagt sich der ältere Sohn über die Ungerechtigkeit des Geschehens, teilt jedoch am Schluss die allgemeine Freude. Das narrative Element ist hier wichtig, und der „Historicus“ (der Erzähler) hat eine entsprechend große Partie, die sowohl von einem oder zwei Solisten als auch vom Chor übernommen werden kann. Vom Abenteuer und von den Nöten des Sohnes berichten entweder der Chor (in der Funktion eines Erzählers) oder der Sohn selbst, indem er sich seine verzweifelte Lage in Erinnerung ruft. Der Chor beschränkt sich nicht darauf zu erzählen, sondern „erlebt“

die verschiedenen Situationen mit (z.B. wenn der Sohn in ein fernes Land aufbricht; wenn er Hunger leidet; die Verschwendung seines Vermögens; die Bewusstwerdung seines Unglücks). Das intensive Glücksgefühl, das die Rückkehr des Sohnes auslöst, findet seinen Ausdruck im anschließenden Chor, in dem sich rhythmisch markante Passagen mit bewegten Ritornellen abwechseln.

Die Originalität des *Magnificat à trois voix* (H. 73) rührt von seinem Ostinato-Bass her, dessen Motiv nicht weniger als 89-mal ununterbrochen wiederholt wird, während in den Singstimmen und Instrumenten eine sehr frei gestaltete Entwicklung stattfindet.

Im Gegensatz zu Italien und Deutschland interessierte sich das Frankreich des 17. Jahrhunderts kaum für die Gattung der Passion, und dass Charpentier die Episode der Verleugnung des Petrus behandelte, ist daher eine Ausnahme. Der Großteil des Texts stammt aus dem Matthäus-Evangelium (26); dazu kommen einige Passagen aus anderen Evangelien (Markus 14, Lukas 22 und Johannes 18). Anders als in den vorausgegangenen *Histoires sacrées* gibt es keine freien Interpolationen, die für eine Entwicklung der Arien und Chöre sorgen könnten, um den Bericht szenisch zu gestalten. Nichts von diesen Verschönerungen findet sich in *Le Reniement de saint Pierre* (H. 424). Die Treue zum biblischen Text geht vielmehr mit einem extrem sparsamen Einsatz der Mittel einher: Nur fünf Singstimmen und Basso continuo sind vorgesehen. Der rezitativische Stil ist fast durchgehend präsent, sowohl in den solistischen Abschnitten als auch in den Ensembles, und nur ab und zu wird er um tonmalerische Elemente bereichert, die gewisse wichtige Worte herausheben sollen. Die größte Emotion geht vom letzten Chor aus, wo sich der Schmerz des gequälten, reuigen Petrus in grellen, herzerreisenden Dissonanzen äußert.

Während der Fastenzeit drängten sich die Gläubigen in den Kirchen, um die großen Prediger ihrer Zeit, wie z.B. den berühmten Jesuiten Bourdaloue, zu hören. Zwischen den verschiedenen Teilen der Predigt legte der Redner eine Pause ein, in denen kleine Motetten gesungen wurden. Diesem Zweck dienten wohl die *Méditations pour le Carême* (H. 380-389). Die zehn kurzen Stücke sind eine Art musikalische Szenen, die vom Leiden und Sterben Christi berichten, und zwar anhand von liturgischen Texten, biblischen Quellen und frei komponierten Passagen. Jeder *Méditation* entspricht ein

Bild, ein kurzes Drama, in dem die Hauptprotagonisten der Passion auftreten (Jesus, Judas, Petrus, Pilatus, die Jungfrau Maria und Maria Magdalena).

Charpentier verbrachte zehn Jahre seiner Laufbahn im Dienst der jesuitischen Kongregation. Neben zahlreichen geistlichen Werken schrieb er auch die Musik für szenische Aufführungen, die damals in der Politik der Jesuiten eine wichtige Rolle spielten. Nach der Gründung des Ordens Mitte des 16. Jahrhunderts in Frankreich und den ersten Schulen gehörten Theatervorstellungen bald zum pädagogischen Programm. Am Anfang handelte es sich um gesprochene, lateinische Tragödien oder auch Komödien mit gottgefälligem Inhalt. Nach und nach wurden französisch gesungene Zwischenspiele oder auch Ballette in diese Stücke eingeschoben. Das beste Beispiel dafür ist Charpentiers Werk *David et Jonathas* (H. 490) mit Versen des Paters Bretonneau, das am Nachmittag des 28. Februars 1688 im Wechsel mit der Tragödie *Saül* von Pater Chamillart aufgeführt wurde.

Wir haben es hier mit einer veritablen *Tragédie en musique* zu tun, die freilich in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme darstellt. Wenn *David et Jonathas* dem Modell von Lully folgt, betrifft dies nämlich nur die formale Anlage (ein Prolog und fünf Akte), mit dem Rest setzt sich Charpentier deutlich davon ab. In Lullys ästhetischem Konzept dient der Prolog gewöhnlich der Verherrlichung von Ludwig XIV. und hat keinen Bezug zu der sich anschließenden Tragödie; bei diesem jesuitischen Werk wird man jedoch sofort mitten ins Geschehen versetzt, mehr noch: was hier passiert, ist für das ganze Stück von entscheidender Bedeutung. Der Schatten des verstorbenen Samuel kündigt Saul an, dass er und sein Sohn Jonathas sterben werden und David als dessen Nachfolger zum König der Israeliten gekrönt werde.

Die fünf Akte, die auf diesen ergreifenden Prolog folgen, zeichnen sich durch einen klaren Aufbau von Text und Musik aus, der auf Wiederholungen, Rückgriffen und symmetrischer Gestaltung gründet, die innerhalb eines Aktes und zwischen den Akten Verbindungen herstellen. Jeder Akt – ausgenommen der fünfte – stellt eine Person in den Mittelpunkt: Erst ist das David, dann Joabel (der Anführer der Philisterarmee), Saül und Jonathas. Die Gefühle der verschiedenen Protagonisten werden möglichst

unmittelbar wiedergegeben, genau wie die Beziehung, die sie untereinander und zu Gott haben; auch die Gegensätze zwischen Gut und Böse bzw. zwischen Öffentlichkeit und persönlichem Bereich werden effektiv dargestellt. Dieses Gestaltungsprinzip hat maßgebliche Konsequenzen in musikalischer Hinsicht (das Rezitativ, sehr wichtiger Bestandteil der Tragédie lyrique Lully'scher Prägung, kommt kaum vor), aber auch für die szenische Durchführung (Wegfall der großen Maschinerie-Effekte, die eigentlich ebenfalls zur Gattung gehören).

Bis zu seinem Tod 1687 war Lully Alleinherrscher in der Welt der Oper. Charpentier konnte seine erste (und einzige) Tragédie lyrique *Médée* (H. 491) erst mit fünfzig Jahren auf die Bühne der Académie royale de musique bringen, am 4. Dezember 1693. Als Librettisten hatte er Thomas Corneille hinzugezogen, der ihm schon an der Comédie-Française zur Seite gestanden hatte. Das Werk war wenig erfolgreich, während es heute als eine der bedeutendsten musiktheatralischen Schöpfungen aus jener Zeit angesehen wird.

Selbst wenn Charpentier dem Muster von Lully folgt (Prolog zur Ehre des Königs, viel Raum für Rezitative sowie für Divertissements mit Chor und Tanz), zeigt sich hier ebenfalls sein persönlicher Stil, der sich durch eine eindrucksvolle Melodik, ein klanglich vielfältiges Orchester und eine erlesene Harmonik auszeichnet. Auch stellt Charpentier sein Geschick bei der Gliederung der großen Form und seinen Sinn für Theater und Tanz unter Beweis. Weitere typische Züge von ihm sind z.B. die italienische Episode im 2. Akt, der unsichtbare Chor der Korinther im 1. und 5. Akt und gewisse orchestrale Effekte (tiefe Lage der Streicher, rasche, wirbelnde Bewegungen zur Darstellung von Médées Wut). Die Spannung lässt nur in den Divertissements nach, abgesehen von jenem im 3. Akt, wo Médée als Zauberin die höllischen Mächte beschwört – ein faszinierender musikalischer Moment, der auch szenisch seine Wirkung entfaltet (Dämonen, die wild herumlaufen und das für Créuse bestimmte Kleid vergiften, Erdbeben usw.).

Der Fokus der Handlung liegt auf der Entwicklung der Figur der Médée, dieser erniedrigten Frau, die von Jason betrogen und aus Korinth verbannt wurde. Ihr Leid wird immer größer und verwandelt sich in von Rache getriebene Wut, die sich ebenfalls verstärkt, bis es zu den schrecklichen Verbrechen kommt. Paradoxerweise scheint Médée trotz ihres monströsen Tuns viel menschlicher als die anderen Akteure der Tragödie (Jason, Créon), die oberflächlich, feige und ganz und gar haltlos sind und die Frau den größten Demütigungen aussetzen. Der entscheidende Moment findet genau in der Mitte des Dramas statt (3. Akt, 3. Szene) mit der Arie „*Quel prix de mon amour, quel fruit de mes forfaits!*“, in der sich Médées Hellsichtigkeit zeigt. Die Erschütterung ihrer Seele schlägt sich in der Chromatik nieder, die ihre Worte mit Spannung auflädt, aber auch in den Taktwechseln und der unsteten Bewegung. Corneille und Charpentier führen eine kontinuierliche, dramatische Steigerung herbei, die sich im 4., insbesondere aber im 5. Akt beschleunigt, wo in einem Blutbad Oronte, Créon, Créuse und die beiden Kinder von Médée zu Tode kommen.

CATHERINE CESSAC
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Les Arts Florissants - William Christie – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Le Malade imaginaire

2 CD HAX 8901887.88

Les Arts florissants [Opéra] H. 487

CD HAF 8901083

Te Deum H. 146

Missa Assumpta est Maria

CD HAF 8901298

A Christmas Oratorio

CD HAF 8905130

Christmas Pastorale

CD HMX 2921082

JEAN-MARIE LECLAIR,
JEAN-BAPTISTE SENAILLÉ

Génération

Sonatas for violin & harpsichord

Théotime Langlois de Swarte, violin

William Christie, harpsichord

CD HAF 8905292



Airs sérieux et à boire

M.-A. Charpentier, Lambert,
F. Couperin, Chabanceau de la Barre,
d'Ambruys, Moulinié, Le Camus, etc.

Bien que l'amour... Vol.1

CD HAF 8905276

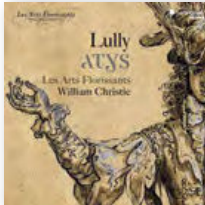


Si vous vouliez un jour... Vol.2

CD HAF 8905306

N'espérez plus, mes yeux... Vol.3

CD HAF 8905318



JEAN-BAPTISTE LULLY

Atys

3 CD HAX 8901257.59

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Platée

2 CD HAF 8905349.50

Les Indes galantes

3 CD HAX 8901367.69



Les Arts Florissants sont soutenus par l'État – Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire, le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire. La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris
et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.

Tous les textes chantés sur / All the sung texts on harmoniamundi.com



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 1979-1988 © 2023

Dates des enregistrements : 1979/1981 (CD 1), 1982 (CD 2), 1984 (CD 3-5), 1985 (CD 6), 1988 (CD 7-8)

harmonia mundi et Les Arts Florissants pour les textes et les traductions

Photo : William Christie © Vincent Pontet

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
arts-florissants.org

HMX 8904057.64