

Tragédies tirées de l'Écriture sainte

ATHALIE

Tragédie de Jean Racine
Intermèdes de Jean-Baptiste Moreau

Édition
d'ANNE PIÉJUS


MUSICA GALLICA

Publié avec le concours du Ministère de la Culture
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
2005

de sorte qu'on ignore si les parties instrumentales prévues par Moreau furent jouées lors de cette première, d'autant plus que rien ne permet de confirmer la présence du compositeur à cette création.

LA FORTUNE D'ATHALIE

Bien qu'elle n'ait été représentée que devant un cercle confidentiel, *Athalie* fut beaucoup lue et Racine put en livrer une belle édition in-4°, fait rare, suivie, dès l'année suivante, d'une réédition au format usuel (in-12). Appréciée dans les milieux traditionnellement hostiles à la scène dramatique, comme Port-Royal, la tragédie ne reçut d'abord qu'un tiède accueil, attirant à son auteur – en dépit du jugement averti de Boileau, qui voyait en *Athalie* le chef-d'œuvre de son ami – des railleries sous forme de chansons et d'épigrammes. Cette fortune incertaine, fondée sur la circulation des éditions plus que sur le succès d'un spectacle qui n'avait pas lieu, demeura étrangère à la musique originale qu'elle portait ; d'autant que Louis XIV s'était opposé à des représentations publiques, opposition qui ne fut levée que par le Régent.

À Saint-Cyr, la suspicion ambiante et la « tiédeur » avec laquelle les Demoiselles suivirent les répétitions entraînaient l'éloignement durable du compositeur qu'évoque Manseau. L'image sociale de Moreau et son état séculier ne plaident guère en faveur de ce musicien peu recommandable qui mettait en musique les chansons d'Alexandre Laînez et que, selon certaine source peut-être fantaisiste, on rencontrait avec son ami poète dans les cafés de la rue Saint-Jacques jusqu'à point d'heure⁷. Pourtant, la raison première de cette mise à distance était autre, et Mme de Maintenon eut à cœur d'en adoucir les effets en lui accordant une compensation financière⁸, qui s'ajoutait aux six cents livres de pension royale qu'il touchait depuis deux ans. Racine, quant à lui, n'évoque à aucun moment le musicien d'*Athalie*, alors qu'il avait réservé quelques lignes de la préface d'*Esther* à son apologie. La genèse incertaine de l'œuvre et la part congrue réservée cette fois à la musique justifient seules cette réserve. C'est bien à Moreau que le poète confia encore la mise en musique de ses *Cantiques spirituels*, trois ans plus tard.

Le fait que la musique d'*Athalie* a été gravée, alors même que Chr. Ballard, deux ans auparavant, avait imprimé la musique d'*Esther* en caractères mobiles, pourrait signifier rétrospectivement qu'*Esther* avait favorablement contribué à la réputation du musicien. La gravure par Henry Baussen semble indiquer que Moreau s'était rapproché du cercle des Guise⁹.

La fortune d'*Athalie*, d'abord confidentielle, incita Moreau à réutiliser ses musiques d'intermèdes sur la scène parisienne. En 1697, Banzi, le librettiste du divertissement de Marly, fit publier par Ballard le texte d'une *Idylle*¹⁰, qui reprenait les musiques de Moreau pour *Esther* et *Athalie*, les transformant en « petit opéra », dans lequel l'intégralité du texte était chantée¹¹.

La pièce de Racine, dont la fortune italienne et anglaise est bien connue, suscita quant à elle la composition de nouveaux intermèdes, parmi lesquels ceux que Servaas de Konink écrivit en 1697 pour les jeunes filles d'un collège amstellodamois qui accueillait de jeunes protestantes exilées¹². La similitude des destinataires d'Amsterdam et de Saint-Cyr explique sans doute le choix de la pièce de Racine¹³.

Comme *Esther* et les autres tragédies spirituelles de Saint-Cyr, *Athalie* fut jouée de loin en loin devant une Cour restreinte, par les jeunes pensionnaires de la maison royale, conduites à Versailles sous la discrète escorte de Dames irréprochables. Bientôt *Athalie*, plus qu'*Esther*, fut aussi jouée par les princes devant la Cour, à l'instigation du duc d'Orléans et de la duchesse de Bourgogne, et anima les récréations de la jeune génération. Voici comment le *Mercurie galant* relate les représentations de 1702, données avec la musique.

On a joué trois fois *Athalie* de M. Racine avec tous les ornemens & les Chœurs mis en Musique par M. Moreau qui avoit fait ceux d'*Esther*. Ces Chœurs ont été parfaitement bien exécutez par les Demoiselles de la Musique du Roy. Mme la Duchesse de Bourgogne a joué Josabel [sic] avec toute la grace & tout le bon sens imaginable, & quoy que son rang pust luy permettre de faire voir plus de hardiesse qu'une autre, celle qu'elle a fait paroistre seulement pour marquer qu'elle estoit maitresse de son rôle a toujours esté mêlée d'une certaine timidité que l'on doit nommer plutôt modestie que crainte. Les habits de cette Princesse estoient d'une grande magnificence, cependant on peut dire que sa personne ornoit encore plus le Theatre que la richesse de ses habits. M. le duc d'Orleans a parfaitement bien joué le Role d'Abner & avec une intelligence que l'on n'attrape que lorsque l'on a beaucoup d'esprit, M. le Comte d'Ayen a joué Joab [sic] et Mme la Comtesse sa femme Salomite. Ceux qui les connoissent sont persuadez qu'ils ont tres bien remply ces deux Roles. Quand on a de l'esprit infiniment on réussit dans tout ce qu'on veut se donner la peine d'entreprendre. Mme la Presidente de Chailly s'est fait admirer dans le Rôle d'Athalie. M. le Comte de l'Espare second fils de M. le Duc de Guiche qui n'a que sept à huit ans, a charmé dans le personnage du jeune Roy Joas ; M. de Champeron qui est encore fort jeune a tres-bien réussi dans le Role du fils du grand Prestre Joad, & celui de ce grand Prestre a esté joué par le sieur Baron, qui au sentiment de tous ceux qui ont eu l'honneur d'estre nommez pour voir jouer cette piece, qui n'a esté représentée que devant tres-peu de monde, n'a jamais joué avec plus de force¹⁴.

C'est précisément le duc d'Orléans, devenu Régent, qui leva l'interdit royal sur les représentations publiques d'*Athalie* (1716) puis d'*Esther* (1719). Ces reprises n'étaient pas toujours données avec la musique de Moreau ; aucun témoin n'évoque la musique des représentations de 1714, auxquelles, selon Dangeau, participa la duchesse du Maine. On ignore dans quelles circonstances fut remaniée la musique de Moreau pour *Athalie*. Le fonds musical de Saint-Cyr conserve en effet une partition des intermèdes de Moreau très largement réécrits pour cette tragédie, qu'on a éditée en annexe de la présente édition. Cet *unicum* (Bibliothèque de Versailles, ms. mus. 66(1)) non daté

Nomenclature des chœurs et des airs

Seul le chœur du dernier intermède « Où sont, Dieu de Jacob » (IV, 6) requiert trois voix : comme dans les deux trios de cette partition (« Ô divine, ô charmante loi », I, 4 et « Révérons sa colère », III, 8), cette écriture à trois voix est conçue pour trois voix aiguës, selon un dispositif qui évoque celui du petit chœur dans des œuvres à la texture plus étoffée.

Un chœur de quelques mesures (« Où sont les traits », IV, 6) absent de A, ne comporte pas de partie intermédiaire dans les sources (mss mus. 67 et 66(2)). Ces sources présentant par ailleurs la nomenclature complète, l'absence de contrepartie ne peut être interprétée comme une lacune.

Effectif de l'air « Qu'ils pleurent, ô mon Dieu »

L'air « Qu'ils pleurent, ô mon Dieu » (II, 9) avait été prévu par Racine pour être chanté par le chœur. Or il n'y a qu'une partie vocale, alors que dans les sources qui portent ce numéro (mss mus. 67, 66(2) et 68), les chœurs sont polyphoniques. Soit – hypothèse la plus probable – c'est un solo ; en effet, aucun de ces manuscrits ne précise l'effectif en marge des pièces ; soit c'est un chœur à l'unisson, le seul d'*Athalie*. La pratique de l'unisson, inusuelle dans le répertoire dramatique, n'est pas impensable dans une institution d'enfants⁶⁰.

Variante du chœur « Où sont, Dieu de Jacob »

On a édité, à la suite du chœur « Où sont, Dieu de Jacob » (IV, 6), une variante ne figurant que dans le manuscrit 54 de la bibliothèque de Versailles, p. 34-36.

Cette source, prévue pour le chant *a cappella*, ne présente aucune partie instrumentale ; aussi ce chœur est-il transcrit à deux parties vocales (clefs de *sol 2* et *ut 1*). Aucun autre chœur d'*Athalie* ne propose cette disposition puisque, dans la source A, tous les chœurs à deux voix présentent une contrepartie. Musicalement, on aurait pu considérer cette variante manuscrite comme un duo. Cependant, la première occurrence de ce chœur (limitée à la première phrase) placée après le récit « Où sont les traits » porte l'indication « En chœur ». Sans mention expresse, on considère que sa reprise développée est prévue pour le même effectif, ce qui répond d'ailleurs à l'intention de Racine. La basse continue de ce chœur a été rétablie en dédoublant la voix inférieure. Se posait la question de sa tessiture : la source n'indiquant jamais la basse continue, elle ne distingue pas la basse continue de la « basse » aiguë de petit chœur, pour laquelle nous avons opté, pensant mettre en valeur le caractère délicat et plaintif de ce chœur, qui s'accommodera d'une instrumentation légère (par exemple, viole et théorbe sans clavecin). Le choix de cette tessiture demeure une pure suggestion d'interprétation, comme le précise la note de bas de page et on peut aussi bien jouer le continuo à l'octave inférieure.

Il convient de considérer que la basse continue intervenait toujours. Cette évidence a guidé les choix éditoriaux concernant trois brèves interventions solistes qui font défaut dans la source A : « Combien de temps,

Seigneur », « Rions, chantons » et « Qu'ils pleurent » (II, 9). Plutôt que de les restituer d'après le seul ms. mus. 67 (source peut-être autographe, mais dans laquelle ces trois solos sont copiés sans continuo), on les a édités avec la basse continue qui figurait dans le manuscrit 66(2) et on a composé une basse continue pour le deuxième petit air qui n'en comportait dans aucune source.

NOTE POUR L'INTERPRÉTATION

Distribution et effectifs vocaux

Bien que la présente édition soit conçue pour voix de femmes, on peut interpréter *Athalie* avec des voix mixtes. Certaines sources – notamment le ms. mus. 66(2) qui propose une voix en clef de *fa* malgré l'ajout d'une basse continue – attestent, s'il en était besoin, de l'authenticité d'une telle interprétation. Par ailleurs, l'écriture de Moreau – en particulier le soin qu'il met à éviter les croisements – permet d'octaviser la voix inférieure sans nuire à l'intelligibilité harmonique ni à la conduite des voix. Un second argument stylistique pourrait plaider pour la liberté de l'interprète et l'adoption de voix mixtes : les textes des airs dévolus aux voix inférieures et leur écriture musicale les démarquent sensiblement du langage des solos de dessus. Ce sont : « En vain l'injuste violence » et « Ô mont de Sinaï » (I, 4), qui contrastent avec les solos de dessus infiniment plus doux « Il donne aux fleurs » et « Il commande au soleil » ; « De tous ces vains plaisirs » (II, 9), qui évoque la vanité des plaisirs des impies ; la voix du doute dans le duo « Sion ne sera plus » (III, 8) et enfin, au dernier intermède (IV, 6), les deux récits « Où sont les traits » et « C'est à toi que dans cette guerre ». Il s'agit, autrement dit, de l'évocation des impies, l'appel véhément au Dieu victorieux ou au Dieu des combats, l'allusion riche de métaphores à la grandeur perdue de Sion. Le registre vocal de ces solos est relativement large ; les sauts mélodiques, l'ornementation et, dans une moindre mesure, leur longueur font de ces airs des pièces plus virtuoses, toutes proportions gardées, que les solos plus aigus. L'ensemble de ces caractéristiques est commun aux intermèdes musicaux d'*Esther*, d'*Athalie* de Moreau, mais aussi de *Jephté* de Cl. Oudot. Cette distinction stylistique permet d'utiliser sans difficulté des voix d'hommes. Moreau lui-même put interpréter ces pièces solistes plus exigeantes que celles qu'il destinait aux enfants. Il est toutefois possible qu'une Dame de Saint-Cyr ou une Demoiselle bonne chanteuse ait assumé ces rôles vocaux : le caractère « mâle » de ces airs et récits n'implique pas qu'ils soient chantés par des hommes, mais que leur véhémence contraste avec la légèreté et la douleur des solos de dessus. De tels contrastes peuvent être assumés par des voix de femmes.

L'écriture des chœurs et des trios requiert deux dessus et un bas-dessus. Néanmoins, l'écriture de Moreau est celle d'un chœur et non d'un ensemble de solistes. Un minimum de quatre dessus et trois bas-dessus paraît nécessaire.

testimony to an *a cappella* performance, which is also confirmed by the absence of ritornellos in the choruses and solo sections.

Basso continuo and vocal tessitura

The apparent absence of a basso continuo part does not therefore indicate the instrument's absence, but rather its presence as a doubling vehicle. In other words, the solos in the F clef which were engraved *a cappella* in source A require doubling by the basso continuo, following the common practice of the time.

The choice of clef for the lower voice indicates the implied presence of the continuo, whose clef generally takes priority over that of the *bas-dessus* voice. When the basso continuo is copied on a separate line (that is to say in those cases where it does not double the lower voice), the vocal tessitura should be considered as real. But two manuscripts present at the same time a lower voice noted in an F clef and a basso continuo copied with its own stave, which leads us to believe that they correspond to performances with mixed voices: thus the score ms. 68 includes a basso continuo line doubling the vocal line which remains in the F clef; this distinction allows a few usual rhythmic amendments⁵². Manuscript 66(2), for its part, has certain airs with a basso continuo distinct from the voice part copied in an F clef. The mediocrity quality of this added basso continuo part suggests that it was not written by Moreau but by a later copyist⁵³.

These manuscripts support the hypothesis of performance with mixed voices within the walls of Saint-Cyr, where both of these scores come from. The harmonic layout is interesting: while the *basse* or *basse-taille* is generally doubled by the basso continuo, contradictory examples are not lacking and the harmonisation of a low voice was not uncommon at the time: Brossard in the copy that he made of the *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Deliciae Regum* by Charles d'Helpfer, also added a basso continuo different from the vocal line, in the part for *organo* that he appended to it. Moreover, in the case of *Athalie*, an only air is written in the F clef with instrumental passages (*symphonie*) for which the copyist of ms. mus. 66(2) proposes a basso continuo part different from the vocal line (« Ils boiront dans la coupe », the second part of the air « De tous ces vains plaisirs », II, 9). If it were not for the incoherence of this strange and very faulty basso continuo – which makes it unusable –, the disposition violin 1, violin 2, bass, plus basso continuo avoids the famous « creux français » (which consists of an intentional disequilibrium derived from polyphony and favours the basses on the one hand, the sopranos on the other, with the medium, being filled only by the realisation of the basso continuo); for here the two instrumental parts proceed in a low register, different to those used in the *récit* « En vain l'injuste violence » (I, 4), which were written in the traditional register for the *dessus de violon*.

EDITORIAL PRINCIPLES

EDITION OF THE TEXT

Preface and spoken text

For all the texts that are not sung we have used Racine's original edition, completing it with reference to the second edition and especially to the later edition of his *Œuvres* of 1697, because of some relatively important omissions in the first edition essentially concerning the lines that were sung (see above).

On the other hand we have kept the orthography and punctuation of the original edition, despite some small differences that it shows when compared with the edition of the *Œuvres*. This orthographic fidelity shows a concern for coherence, with the lines that are sung being established in accordance with another source; it also responds to a demand for respect of music and language. With modern actors and singers practising declamation with increasing willingness and showing great attention to the pronunciation of the language, we thought that we should deliver the lines of Racine in the way that we would wish to hear them on stage, rather than reproducing an edition made for silent, internal reading.

However, the play's edition, deprived of music, cannot suffice to provide all the text that is sung. Moreau introduced some modifications to Racine's text (changing a word here and there, inverting lines, repeating some lines belonging to the preceding scene, etc.). Moreover, the frequent repetition in singing of lines, of words or even hemistichs, sometimes requires certain modifications to the punctuation of the literary source.

Variants of vocabulary

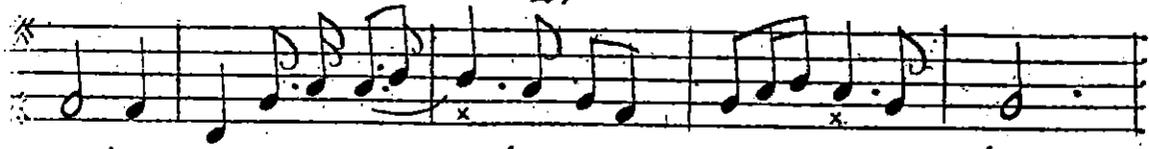
The musical sources present some textual differences when compared to the edition of Racine. The very great majority of these differences appear in all the musical sources, and so we are justified in believing that they represent the composer's own changes. We have therefore edited the texts which figures in the musical sources, indicating if necessary the original text of Racine at the bottom of the page. Where a secondary source diverges both from Racine's sources and from musical source A, we have reported the variant in a critical note.

In the three little airs for *dessus* and the *récit* « C'est à toi » (IV, 6) absent from the engraved edition, we have opted for the version faithful to Racine, removing the variants to the critical notes.

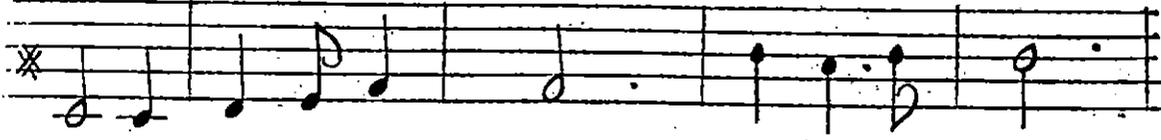
Didascalia and musical nomenclature

The didascalia particularly rare in this play, come from Racine's editions, including those which, in a musical score, became redundant, like « Le chœur chante au son de toute la symphonie des instrumens », « Ici recommence la symphonie & Joad aussi-tost reprend la parole » or again « La symphonie recommence encore, & Joad un moment après l'interrompt » (III, 7, scene of the prophecy of Joash).

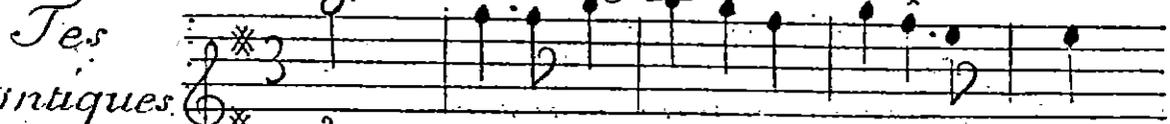
.27.



tendre est au printemps la fraîcheur du matin ,



tendre est au printemps la fraîcheur du matin ,



Tes
antiques

bontés Flûtes



l'arme til

pour nous

accabler

Flûtes



Acte IV

Scene I

Joas, Josabet, Zacharie, Salomith,
un Lévite, le Chœur

SALOMITH

D'un pas majestueux à costé de ma Mere
Le jeune Eliacin s'avance avec mon Frere.
Dans ces voiles, mes Sœurs, que portent-ils tous deux?
Quel est ce glaive enfin qui marche devant eux?

JOSABET à Zacharie

Mon fils, avec respect posez sur cette table
De nostre sainte Loy le Livre redoutable.
Et vous aussi posez, aimable Eliacin,
Cet auguste Bandeau prés du Livre divin.
Lévite, il faut placer, Joad ainsi l'ordonne,
Le glaive de David auprès de sa couronne.

JOAS

Princesse, quel est donc ce spectacle nouveau?
Pourquoy ce Livre saint, ce glaive, ce bandeau?
Depuis que le Seigneur m'a receû dans son Temple,
D'un semblable appareil je n'ay point veû d'exemple.

JOSABET

Tous vos doutes, mon fils, bientost s'éclairciront.

JOAS

Vous voulez essayer ce bandeau sur mon front?
Ah Princesse! Gardez d'en profaner la gloire.
Du Roy qui l'a porté respectez la memoire.
Un malheureux Enfant aux Ours abandonné...

JOSABET lui essayant le Diadème

Laissez, mon fils, je fais ce qui m'est ordonné.

JOAS

Mais j'entens les sanglots sortir de vostre bouche!
Princesse, vous pleurez! Quelle pitié vous touche?
Est-ce qu'en holocauste aujourd'hui présenté
Je dois, comme autrefois la fille de Jephté,
Du Seigneur par ma mort appaiser la colere?
Hélas, un fils n'a rien qui ne soit à son pere.

JOSABET

Voicy qui vous dira les volontez des cieux.
Ne craignez rien. Et nous, sortons tous de ces lieux.

Scene II

Joad, Joas

JOAS courant dans les bras du grand Prestre.

Mon pere!

JOAD

Hé bien, mon fils?

JOAS

Qu'est-ce donc qu'on prépare?

JOAD

Il est juste, mon fils, que je vous le déclare.
Il faut que vous soyez instruit, même avant tous,
Des grands desseins de Dieu sur son peuple, & sur vous.
Armez vous d'un courage & d'une foy nouvelle.
Il est temps de montrer cette ardeur & ce zele,
Qu'au fond de vostre cœur mes soins ont cultivez,
Et de payer à Dieu ce que vous lui devez.
Sentez-vous cette noble & genereuse envie?

JOAS

Je me sens prest, s'il veut, de luy donner ma vie.

JOAD

On vous a lû souvent l'histoire de nos Rois.
Vous souvien-t-il, mon fils, quelles étroites lois
Doit s'imposer un Roy digne du diadème?

JOAS

Un Roy sage, ainsi Dieu l'a *prononcé lui-même,
Sur la richesse & l'or ne met point son appui, * *Deuterom. c. 17*
Craint le Seigneur son Dieu, sans cesse a devant lui
Ses preceptes, ses loix, ses jugemens severes,
Et d'injustes fardeaux n'accable point ses freres.

JOAD

Mais sur l'un de ces Rois s'il falloit vous regler,
A qui choisiriez-vous, mon fils, de ressembler?

JOAS

David, pour le Seigneur plein d'un amour fidelle,
Me paroist des grands Rois le plus parfait modelle.

JOAD

Ainsi dans leurs excez vous n'imiteriez pas
L'infidelle Joram, l'impie Okosias.

JOAS

O mon pere!

JOAD

Achevez, dites, que vous en semble?

JOAS

Puisse périr comme eux quiconque leur ressemble.
Mon pere, en quel estat vous vois-je devant moy?

JOAD se prosternant à ses pieds

Je vous rends le respect, que je dois à mon Roy.
De vostre ayeul David, Joas, rendez-vous digne.

JOAS

Joas? Moy?

4^e intermede

CHŒUR EN RONDEAU

Par - tez, par - tez, En-fants d'A - a - ron, En-fants d'A - a -

Par - tez, En-fants d'A - a - ron, Par -

fort

- ron, par - tez. Ja - mais plus il - lus - tre que - rel - le De vos ay -

- tez, par - tez. Ja - mais plus il - lus - tre que - rel - le De vos ay -

- eux n'ar - ma le ze - - - - le. Ja - mais plus il -

- eux n'ar - ma le ze - - - - le. Ja - mais plus il -

- lus - tre que - rel - le De vos ay - eux n'ar - ma le ze - - - -

- lus - tre que - rel - le De vos ay - eux n'ar - ma le ze - - - -