

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

(1643-1704)

De profundis

Psalmus 129

Hd,Hc,T,B, Bc



De profundis

[Psalmus 129]

(1671-1672)

[H. 156]

Transcripción: Bernard Arrieta

Marc-Antoine CHARPENTIER

(París, 1643 - París, 1704)

[Coro 1 + Coro 2]

[Haut-dessus] De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do - mi - ne: Do - mi-ne ex-au - di vo-cem me - am.

[Haute-contre] De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do - mi - ne: Do - mi-ne ex-au - di vo-cem me - am.

[Taille] De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do - mi - ne: Do - mi-ne ex-au - di vo-cem me - am.

[Basse + Basse continue] De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do - mi - ne: Do - mi-ne ex-au - di vo-cem me - am.

[Coro 2]

6 "2 b"
[Hc] Fi-ant au-res tu - æ in - ten - den - tes in vo - cem de-pre-ca - ti - o - nis me - æ.

"2 T"
[T] Fi-ant au-res tu - æ in - ten - den - tes in vo - cem de-pre-ca - ti - o - nis me - æ.

"2 B"
[B+Bc] Fi-ant au-res tu - æ in - ten - den - tes in vo - cem de-pre-ca - ti - o - nis me - æ.

"Si iniquitates comme de profundis"

10 [Coro 1 + Coro 2]
[Hd] Si i - ni-qui-ta - tes ob-ser - va - ve-ris Do - mi - ne: Do - mi-ne, quis sus - ti - ne - bit?

[Hc] Si i - ni-qui-ta - tes ob-ser - va - ve-ris Do - mi - ne: Do - mi-ne, quis sus - ti - ne - bit?

[T] Si i - ni-qui-ta - tes ob-ser - va - ve-ris Do - mi - ne: Do - mi-ne, quis sus - ti - ne - bit?

[B+Bc] Si i - ni-qui-ta - tes ob-ser - va - ve-ris Do - mi - ne: Do - mi-ne, quis sus - ti - ne - bit?

[Coro 1]
15 "1 d"

[Hd] Qui-a a-pud te pro - pi-ti-a-ti-o est: et prop-ter le-gem tu-am sus - ti - nu-i te Do - mi-ne.

[Bc]

n6 # 7 6 7 6

*"Sustinuit anima mea
comme de profundis"*

19 [Coro 1 + Coro 2]

[Hd] Sus-ti - nu-it a - ni-ma me - a in ver-bo e - jus: spe-ra - vit a - ni-ma me - a in Do - mi-no.

[Hc] Sus-ti - nu-it a - ni-ma me - a in ver-bo e - jus: spe-ra - vit a - ni-ma me - a in Do - mi-no.

[T] Sus-ti - nu-it a - ni-ma me - a in ver-bo e - jus: spe-ra - vit a - ni-ma me - a in Do - mi - no.

[B+Bc] Sus-ti - nu-it a - ni-ma me - a in ver-bo e - jus: spe-ra - vit a - ni-ma me - a in Do - mi-no.

"a custodia matutina comme fiant aures 1 b 1 T 1 B"

24 [Coro 1]

[Hc] A cus-to - di-a ma-tu-ti - na us - que ad noc - tem, spe-ret Is - ra - el in Do - mi - no.

[T] A cus-to - di-a ma-tu-ti - na us - que ad noc - tem, spe-ret Is - ra - el in Do - mi-no.

[B+Bc] A cus-to - di-a ma-tu-ti - na us - que ad noc - tem, spe-ret Is - ra - el in Do - mi-no.

"quia apud dominum comme de profundis"

28 [Coro 1 + Coro 2]

[Hd] *Qui-a a-pud Do-mi-num mi-se-ri-cor-di-a: et co-pi-o-sa a-pud e-um re-dem-pti-o.*

[Hc] *Qui-a a-pud Do-mi-num mi-se-ri-cor-di-a: et co-pi-o-sa a-pud e-um re-dem-pti-o.*

[T] *Qui-a a-pud Do-mi-num mi-se-ri-cor-di-a: et co-pi-o-sa a-pud e-um re-dem-pti-o.*

[B+Bc] *Qui-a a-pud Do-mi-num mi-se-ri-cor-di-a: et co-pi-o-sa a-pud e-um re-dem-pti-o.*

"2 d et ipse redimet comme quia apud te"

33 [Coro 2]

[Hd] *Et ip-se re-di-met Is-ra-el ex om-ni-bus i-ni-qui-ta-ti-bus e-jus.*

[Bc] *Et ip-se re-di-met Is-ra-el ex om-ni-bus i-ni-qui-ta-ti-bus e-jus.*

n6 # [7] [6] 7 6

"requiem æternam comme de profundis"

37 [Coro 1 + Coro 2]

[Hd] *Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne. Et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.*

[Hc] *Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne. Et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.*

[T] *Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne. Et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.*

[B+Bc] *Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne. Et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.*






Fuente:

«Meslanges», volumen I, cahier 4, páginas 27-32v. Este “De profundis” (Salmo 129) se halla incluído junto a otras obras de carácter fúnebre en el primer tomo de las obras de Charpentier (los “Meslanges”). Se trata, cronológicamente hablando, de su primer “De profundis”. Esta obra, así como las que le rodean en el manuscrito, como hemos dicho todas de carácter funerario, responden a una serie de fallecimientos entre 1671 y 1675 en el seno de la familia de los *Guise*, ambiente en el cual se desenvolvía Charpentier en aquella época.

Comentario crítico:

Charpentier sólo pone música a los versos N° 1, 2, 4 y 8, reenviando para los demás versículos a la música de alguno de estos. Inmediatamente, nos encontramos ante el problema de la adaptación de la música al texto. La “reconstrucción” hipotética de estas partes ha sido posible gracias a un minucioso estudio del método empleado por Charpentier, suficientemente claro para la mayoría de los casos.

Las reglas observadas y, consecuentemente, aplicadas son las siguientes:

- 1.- Palabras *esdrújulas* de tres o más sílabas (*Domine, sustinui, redimet, omnibus, iniquitatibus*): 
- 2.- Palabras *llanas* (*profundis, clamavi, exaudi, ipse*): 
- 3.- Dos últimas sílabas antes de la *flexa* alargadas: 
- 4.- Idem para las dos últimas sílabas antes del acento de la *cláusula*: 
- 5.- *Bisílabos*: generalmente mismo valor (*vocem, fiant, aures, tuæ, quia, apud, propter, legem, tuam*): 
- 6.- *Resto* (monosílabos, sílabas débiles anteriores a sílabas acentuadas: *De, ad, te, in, est, et, te, ex*) adaptado según el contexto (ver, por ejemplo, reglas 3 y 4), a fin de dar un resultado más o menos coherente.

Es evidente que existen algunas excepciones a estas reglas (*propitiatio, ipse, Israel...*), cuya explicación parece ser, en principio, puramente estética. Los dos últimos versículos del salmo (*requiem æternam*) han sido tratados como uno solo (según parece ser la voluntad de Charpentier) a causa de su breve longitud, que dificultaría su adaptación al modelo musical propuesto. La ortografía y puntuación del texto han sido revisadas siguiendo la versión publicada en el Liber Usualis (Tournai, 1956).

Notas sobre la interpretación:

Para solventar todos los posibles problemas relativos a esta cuestión hemos contado con los inapreciables consejos de Jean Lionnet (Centre de Musique Baroque de Versailles).

En un principio, a la vista del primer versículo, podríamos pensar que se trata de un coro de 4 voces (con 4 o más intérpretes) a capella, pero a continuación, Charpentier nos sorprende con una serie de abreviaturas relativas a la interpretación (2 h, 2 T, 2 B), así como con la aparición poco después de una parte separada de bajo continuo para los versículos 4 y 8. ¿Qué significa esto?

En primer lugar, a pesar de que Charpentier no escribe explícitamente una parte de bajo continuo desde el primer versículo, es absolutamente normal según la tradición de la época que el coro sea acompañado por un grupo más o menos nutrido de bajo continuo (Bajo de viola, tiorba y órgano, por ejemplo). Este continuo tomaría un papel algo más relevante en los momentos a solo (en los cuales no hay una línea vocal de bajo). En el resto de ocasiones, no es necesario escribir una parte suplementaria de bajo continuo, ya que esta dobla literalmente (o debería hacerlo, al menos en este caso) la parte vocal.

En segundo lugar: ¿qué quiere decir Charpentier cuando escribe “1h”, etc...? Esta cuestión está directamente relacionada con el problema de los efectivos a emplear. La primera idea que puede surgir a la vista de estas indicaciones es que Charpentier nos sugiere un número de intérpretes: 2 *haute-contre*s, 2 *tailles* y 2 bajos. Sin embargo esto no es completamente lógico a la vista de un fragmento solístico como es el “et ipse redimet”, ni guarda relación con las indicaciones de este tipo dadas por Charpentier en otras obras. La solución (menos evidente, pero absolutamente lógica), amablemente sugerida por Jean Lionnet, requiere la existencia de dos coros (o gru-

pos) diferenciados, cada uno de ellos compuesto de 4 personas, es decir, a 1 por voz. De esta manera, la indicación “2 h” solicitaría la intervención del “2º haute-contre”, es decir, del “haute-contre del 2º coro”. Aplicando esta lógica al resto de la obra, obtenemos un inesperado efecto de juego en el espacio mediante la alternancia de los dos coros.

El esquema global sería el siguiente:

1+2
2
1+2
1
1+2
1
1+2
2
1+2

Este esquema presenta una perfecta simetría. Las indicaciones editoriales relativas a esta distribución figuran entre corchetes a la cabeza de cada versículo.

Normas de transcripción:

- Las indicaciones de Charpentier relativas al modelo a emplear para cada versículo aparecen inmediatamente antes de dicho versículo.
- Estas, así como el resto de sus anotaciones, se reproducen literalmente y entre comillas (“”)
- Los versículos no copiados originalmente por Charpentier aparecen convenientemente identificados (texto en cursiva).
- El empleo de alteraciones ha sido adaptado al uso moderno.
- Las sugerencias o indicaciones editoriales aparecen entre [corchetes].
- Las ligaduras punteadas son sugerencias editoriales.
- Entre (paréntesis) van todas aquellas indicaciones ausentes en el original, pero consideradas evidentes.

Bernard Arrieta, Agosto 1998

MARC-ANTOINE CHARPENTIER, uno de los más grandes maestros del barroco francés, especialmente en lo que se refiere a música sacra, hasta hace relativamente poco tiempo injustamente olvidado —a excepción del Preludio de su “Te Deum” en Re Mayor (H. 146), conocido en toda Europa por ser la sintonía de Eurovisión—, nació (según las últimas investigaciones) en París en 1643. De joven viaja a Italia, donde conoce la maravillosa música italiana, decidiendo consagrarse a la música, especialmente religiosa. Al parecer, en esa época realiza estudios con el célebre Carissimi, a la sazón maestro de capilla de San Apolinario y del Colegio de los Jesuitas de Roma, aunque esta teoría no es apoyada por todos investigadores.

Tras su retorno a París, Charpentier es muy bien acogido en los círculos italianizantes, por ejemplo en el que rodea al párroco de Saint-André-des-Arts, Nicolas Mathieu.

Desde su vuelta de Italia (fines de los años 1660) entra al servicio de Marie de Lorraine, *Mademoiselle de Guise*, última representante de la importante familia de los Guise, para quien trabaja en su *Hôtel* del Marais parisino hasta el año de su muerte en 1687/88.

Durante ese tiempo, y a partir de 1672, año en que tuvo lugar la ruptura entre Lully y Molière, este último llama a Charpentier como colaborador. Este hecho desencadena las iras de Lully contra Charpentier, aunque este continúa trabajando con la compañía de Molière después de su muerte, primero en el Palais-Royal, luego en el Hôtel Génégaud y finalmente con la Comédie-Française, resultado de la unión de las dos compañías reales. Su colaboración finaliza en 1686.

Entre 1669 y 1682/83 Charpentier trabaja regularmente para el Delfín, posiblemente por mediación de Madame de Guise, hermana de Marie de Lorraine, y que también podía “disponer” de Charpentier. A finales de los años 1670 se le encarga proveer la música de las misas del Delfín en Saint-Germain. Es sobre todo aquí donde Luis XIV tuvo contacto con la música de Charpentier, que llegó a apreciar, al margen del gusto oficial.

Charpentier intentó acceder en 1683 a una de las cuatro plazas de “sous-maître” (sub-maestro, en realidad auténtico maestro de capilla, siendo el puesto de “maître” un cargo más bien político u honorífico) de la Capilla Real. Por desgracia, a causa de una grave enfermedad, Charpentier no pudo participar en las pruebas finales. De todas formas, se le concedió una pensión compensatoria por sus méritos.

Desde principios de los años 1680 Charpentier realiza trabajos puntuales para los Jesuitas (establecidos en Francia desde mediados del s. XVI). Desde 1688 trabaja exclusivamente para ellos, siendo nombrado “maître de musique” de la iglesia del colegio Louis-le-Grand (antiguo colegio Clermont) y de la iglesia (Saint-Louis) de la Casa profesa de la calle St.-Antoine. Es en este momento cuando Charpentier se encuentra en el apogeo de su carrera: la Academia Francesa y la Real Academia de escultura y pintura le encargan obras de circunstancia, la importante abadía de Port-Royal le pide motetes y lecciones de tinieblas, y desde 1692 se le pide que dé clases de composición al Duque de Chartres, Philippe d'Orleans, sobrino del Rey, y primo y ahijado de Madame de Guise. En 1693 se estrena su célebre ópera *Medée*.

Finalmente, en 1698 Charpentier es admitido como maestro de capilla —a pesar de ser seglar— en la Sainte-Chapelle, para reemplazar a François Chaperon. Este era uno de los puestos más deseados después de la Capilla Real. La admisión es justificada por su distinguida habilidad, así como por la protección de su real alumno. Permanecerá en este puesto hasta su muerte.

En vida, Charpentier fue criticado (e igualmente admirado) por ser partidario de la música italiana, en contra de la actitud “oficial” encabezada por el todopoderoso Lully, que defendía la música francesa.

La casi milagrosa conservación de prácticamente todas las obras de Charpentier —apenas imprimió una ínfima parte de toda su producción— se debe al cuidado con que, tras la composición de una determinada obra la copiaba en una serie de cuadernos —*cabiers*— con la intención de reutilizar el material en caso necesario, así como para permitir la copia de las partituras destinadas a los músicos a partir de una copia prácticamente libre de errores y perfectamente legible (ciertamente, es de destacar la cuidada caligrafía de Charpentier, así como la gran cantidad de indicaciones de su propia mano, destinadas tanto al copista como a los ejecutantes). Los mencionados *cabiers*, conocidos normalmente como los *Meslanges* (misceláneas), contienen, complementados por algunos otros manuscritos y unos pocos impresos, la casi totalidad de la obra de Charpentier. Otro hecho que ha permitido la conservación es la venta de los *Meslanges* a la Biblioteca Nacional francesa (antigua Biblioteca Real) en 1727 por Jacques Édouard, sobrino y único heredero de Charpentier.