

# CHARPENTIER

Messe de Minuit

H 9

Edited by / Édité par  
Herausgegeben von  
Helga Schauerte-Maubouet

Urtext

Score  
Partition  
Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 7592

# INTRODUCTION

Of the eleven vocal masses which Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) has handed down to us, it is the *Messe de Minuit* which is undoubtedly the most popular, but at the same time the most ambivalent and the most misunderstood. Liturgically belonging to the Midnight Mass, it combines art music with music of profane origin. Its use of Christmas folk songs, which in part go back to the Middle Ages, puts it in the genre of the parody mass.

In accordance with an old custom, it was usual to sing folk-song-like Christmas carols when celebrating the Midnight Mass in France. The so-called *noëls*, which became popular in the 16th century and which mainly spread orally, were noted for their relaxed simplicity, dance-like air and bucolic nature of the texts sung. These songs with their numerous verses are veritable narrations of what the Bible has to tell us about Christmas. The *Grande Bible des Noëls* printed in 1554 in Lyon is regarded as the first time the texts were written down. The first organ books which added variations to these Christmas melodies date from 1682 (Nicolas Gigault) and 1685 (Nicolas Lebègue). In 1703 the Paris publisher Christophe Ballard finally printed the text and music of a selection of Christmas carols with the melody for the first time having a basso continuo accompaniment.<sup>1</sup>

Charpentier borrows ten Christmas carols in the *Messe de Minuit*, to which he puts the liturgically prescribed text of the Ordinary. In spite of the great ritual variety found in France, the sung *Latin Mass* remained unaffected by all the stylistic developments. During Charpentier's lifetime, the Ordinary (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) was performed either by one or several parts in the old style, or by one part alternating with the organ. The alternating practice was generally heard in the triple acclamation of the *Kyrie*, *Sanctus* and *Agnus Dei*. Although the organ occasionally put in an appearance in the *Gloria*, it was always excluded from the *Credo*.

The *Kyrie* consists of three acclamations: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*. Each of the three acclamations is repeated three times. Alternating between the organ and the chorus of the nine acclamations in all proceeds according to the following symmetrical pattern: *Kyrie I* (organ – chorus – organ); *Christe* (chorus –

organ – chorus); *Kyrie II* (organ – chorus – organ). The *Sanctus* has the following structure: *Sanctus* (organ), *Sanctus* (chorus), *Sanctus ... Sabaoth* (organ), *Pleni sunt ... in excelsis* (chorus), *Benedictus ... in excelsis* (organ). The organ plays the first and third verses in the *Agnus Dei*, with only the second being performed vocally. The text of the particular verse remains unspoken when the organ takes over. In order that the text of the mass did not remain incomplete, it was common to say quietly the text which was not sung at these points (while the organ was playing).<sup>2</sup>

The first organ masses composed along this pattern appeared in print in 1690 (François Couperin) and 1699 (Nicolas de Grigny). Charpentier's *Messe de Minuit* probably dates from the year 1694. Charpentier worked as the musical director at the Jesuit Church of Saint-Louis (today Saint-Paul–Saint-Louis) in Paris from 1688 to 1698. Music played such an important role in this chapel that a contemporary witness drew attention to the competition which existed with the opera house with the following words: "This church is in no way inferior to the opera and those who do not wish to visit the one, prefer to attend vespers in the other, and at much more favourable conditions, to boot."<sup>3</sup> The church had provided Charpentier with singers and instrumentalists, for whom he was contractually obliged to compose music. Just as in the *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* (mass for several instruments instead of organ, H 513), the orchestra takes over the role of the organ in the *Messe de Minuit, pour 4 voix, flûtes et violons, pour Noël* (complete original title). Only in the *Kyrie* do two intermezzi remain for the latter. As they do not require a large church organ, they can be played on the positive of the continuo.

Interpretation and proper understanding of the *Messe de Minuit* are conditioned by the schematic format and the practice described above of the alternating mass. The two *Kyrie* parts played on the organ, for instance, are essential for the uniform alternation of vocal and

1 Chants des Noëls. Anciens et nouveaux. Paris. Christophe Ballard 1703. Facsimile print, Jean-Marc Fuseau, Courlay, 1997.

2 For the format of the mass compare: Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*, Vol. II: *L'interprétation de la musique pour orgue*, Paris 1988.

3 Lecerf de La Viéville. *Comparaison de la musique française et italienne III*, Bruxelles 1706, p. 189 (quoted after Yves Jaffrès. Michel Corrette et l'Orgue, in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* 53, Paris 1995, p. 26: "Cette église est si bien l'église de l'Opéra que ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres à l'autre, où ils le trouvent à meilleur marché.")

instrumental parts. Moreover, despite all appearances to the contrary, the *Agnus Dei* is not actually incomplete: the not sung and lacking in prosody “Dona nobis pacem” is represented by the purely instrumentally performed *da capo* part.

The parts not involving alternating practice, such as *Gloria* and *Credo*, follow the motet-style principle in their structure. The musical expression directly serves text interpretation in this case. The ever-changing mediums of performance create variety, which according to Charpentier makes up an essential moment in the music. The *Gloria*, which is introduced by muted strings and echo voices, at first represents a nocturnal slumber scene (*scène de sommeil*), which precedes the announcement of the birth of the Son of God. The composer proceeds in virtually the same way in a scene entitled “Night” in his Christmas Oratorio H 416. Contrasting all the more effectively with this is the following “Laudamus te” (bar 16) sung to the melody of *Tous les bourgeois de Châtre* and representing the awakening of the shepherds. The message “et homo factus est” at the centre of the Christmas night is particularly brought out in the *Credo* by the passage – interrupted by general rests – being repeated in three gradations (bars 116–128). Individual text passages such as “descendit” (bars 98–108) or “ascendit” (bar 159) are treated figurally, while others, for instance the word “mortuos”, are shaped particularly expressively by the use of an exceptional harmonic turn. In combination with the white notation, the homophonic writing and the syllabically uniform treatment of the text “et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” in all voices may be regarded as both the expression of the fellowship in the faith and the expression of the unity of the church.

The modality of the Noël melodies adapted is such that Charpentier’s harmony in this work constantly oscillates between modality and tonality (D Dorian or D minor? B or B flat, C or C sharp?). In uniting two different tonal systems, the *Messe de Minuit* may appear ambivalent to the listener, but it is precisely this ambivalence that creates the special aesthetic charm of the work. The marginal note “for Christmas”, which Charpentier added in the autograph to the title “Messe de Minuit”, can be regarded as superfluous. This more than explicit reference to the liturgical purpose of the piece might however also indicate that the parody mass was actually only to be performed in the Christmas Mass at that time, or solely on Christmas Eve – precisely on this unique night when God takes on human form, when the sacred can combine with the secular.

## NOTES ON PERFORMANCE

### Ensemble forces

The chorus, indicated in the autograph with “tous” (all), can either be formed by a separate vocal ensemble or by all the eight soloists given in the score. In the former case, the number of soloists can be reduced to five (2 *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse*) for reasons of economy, as the three additional solo singers the composer had in mind are merely meant to enrich the range of tonal colours. The three male soloists often appear in the Trio movement with basso continuo accompaniment. As a *Petit Chœur*, this group counterbalances the ensemble of the *Grand Chœur* comprising all the singers.

The instrumental ensemble consists of flutes and members of the string family, the latter being composed of one violin (*Dessus*), two viola parts (*Haute-contre*, *Taille*) and double-bass violone. The bass was performed by the *basses de violon* up until the beginning of the 18th century. In its tuning a whole tone lower than the violoncello, by which it was replaced, this instrument ranging from contra B-flat to f<sup>1</sup> has a more sonorous tone. In their function supporting the vocal choral basses, Charpentier terms the double-bass violones in the score as *Basses de chœur* (choral basses). The continuo part is given to the organ; it can – as usual, if nothing else is specified – be supported by a viola da gamba (*basse de viole*).

At the front of the *Gloria* Charpentier specifies *Sourcines* for each of the instrumental parts, *Tous* for the vocal parts and *Echo* within the staff (compare the facsimile). It may be deduced from these directions that (as in the *Messe pour M. Mauroy* and the *Messe des Morts*) the flutes should remain silent during this section up to the instruction “tous” of the passage in the text “Qui tollis peccata mundi” (bar 84). Only the violins are thus given the Noël *Tous les bourgeois de Châtre* (all citizens of Châtre), while the tonal colour of the flute group depicts (*Flûtes I and II*) the shepherds that come in the second Noël *Ou s’en vont ces gays bergers*. The direction “fort” found at the beginning of the “Laudamus te” (bar 16) at each staff annuls both the echo effect of the voices and the mutes which the strings have been using up to this point.

### The problem of the recapitulations

Music intended for the praise of God often develops in three-part forms. The overall structure of the *Messe de Minuit* additionally has a certain symmetrical form: the three-part design of the *Kyrie* (*Kyrie–Christe–Kyrie*) has a counterpart in the ternary structure of *Sanctus–Bene-*

*dictus–Agnus Dei*. According to what Charpentier himself wrote (compare the facsimile), the *Agnus Dei* consists of a total of 64 bars. The three acclamations are made up of 24 bars (1st Agnus:  $2 \times 8 + 8$ ), 16 bars (2nd Agnus:  $8 + 8$ ) and 24 bars (3rd Agnus = 1st Agnus). At the end of the second vocal Agnus, Charpentier indicates by means of a verbal instruction and by *al segno* signs after each instrumental part, a musically faithful recapitulation of the instrumental first Agnus. As he does not write out the musical text of this *da capo* part in full again, he defines the double function of bar 24/64 with regard to two variant readings. The “first time” (compare the Critical Report, bar 24) this bar is actually a transition bar to the second Agnus, while the “second time” (compare the Critical Report, bar 64) it becomes the final bar of both the *Agnus Dei* and the final bar of the *Messe de Minuit*.

Charpentier’s handwritten instruction for the different readings of this bar has not been dealt with by the previous editions. The way in which the composer indicates the repeat of bars 1–8 has also led to misunderstandings in the past. Many editions wrongly give an additional repeat for bars 16–24. Indeed, the additional *al segno* sign and the word “Reprise” which Charpentier has added at the resumption of the music (after the repeat) above the third beat in bar 16 can be misinterpreted as a repeat sign. The second part of a dance however, is occasionally called *Reprise* in the suite theory of the 17th–18th century. Jean-Jacques Rousseau stated with regard to this term often being used: “One also sometimes understands by the word *Reprise* quite simply the second part of a song. One therefore says about the *Reprise* in the delightful Dardanus minuet [from the opera of the same name by Rameau, 1739] that it is not one.”<sup>4</sup> Accordingly, the sign added in the *Agnus Dei* in bar 16 above and below the score, and the word “Reprise” indicate the conclusion of the repeated passage and the continuation of the music after the repeat bar written-out twice. Charpentier does indeed strictly adhere to the prescribed verse form (AAB) of his model, of the Noël *A minuit fut fait un réveil*, which also lends the *Agnus Dei* the dance-like air of a minuet.

4 *Dictionnaire de la musique*, Paris 1768, p. 412: “Quelquefois aussi l’on entend par *reprise* que la seconde partie d’un Air. On dit ainsi que la *reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout.” Compare in this case the headword “Reprise” in: Marc Honegger, Günter Massenkeil: *Das große Lexikon der Musik* (The Encyclopaedia of Music), Freiburg im Breisgau, 1978–1982, Vol. 7, p. 47: “In the suite theory of the 17th–18th century, the second part of a dance is occasionally called *Reprise*.” The Noël *Laissez paître vos bêtes* in the edition quoted above of 1703, which Charpentier had in mind for the offertory, also substantiates this special form of notation (footnote 1).

In summary it may be said that several factors rule out a hypothetical repeat of bars 16–24; namely precisely following the reading of bar 24 (full bar with three beats) which Charpentier stipulates for each instrument, the absence of a repeat sign precisely at this place, and finally the exact total number of bars given in relation to the first and third Agnus to be performed identically. The formal structure of the piece may be attributed to the simple number proportion of 3:2:3 with the axis of symmetry in the middle of the second Agnus.

The repeats of the two Noël *Joseph est bien marié* and *Une jeune pucelle* in the *Kyrie* are performed by the organ alone, even though Charpentier did not set the musical text accordingly. As in the alternating mass, the *verset* for the organ was normally improvised. Following the *da capo* example of the *Agnus Dei* and in order to maintain the equilibrium of the alternating parts, this improvisation should not exceed the scale given by the *Kyrie I*. Organists who do not feel their improvisatory skills are sufficient can avail themselves of the paraphrase of the orchestral movement arranged for organ of the particular *Kyrie*, which they will find printed in the appendix.

### The offertory

At the end of the *Credo* Charpentier writes: “The violins play at the offertory ‘Laissez paître vos bestes’ in D”<sup>5</sup>. In contrast to the parts played by the organ in the *Kyrie*, which although not written out are nevertheless obligatory, the suggested offertory is not actually an integral part of the *Messe de Minuit*. It is rather the composer’s proposal as to which music could be played at the offertory in the liturgical context of the Midnight Mass. Among Charpentier’s works which have come down to us, volume 9 of the *Mélanges* (Rés. Vm<sup>1</sup> 259 [9], sheet 61) contains under the title “Autre Noël” a version of the Noël mentioned in an arrangement for flutes and strings which could be used here. The piece, entered as H 531 in Hitchcock’s catalogue of works, is printed in the appendix in the desired key. In the “front” to the *Sanctus*, which immediately follows the above-mentioned handwritten instruction in the autograph, Charpentier specifies for the basso continuo: “tous, avec orgue” (all, with organ). The unusual comment “with organ” might indicate that the organ (basso continuo) was not supposed to play in the previous offertory.

5 In French the use of the word “violons” is ambiguous in this context. It can mean both the string family and the entire orchestra (with flutes).

## Notation

Charpentier avails himself in the  $\frac{3}{2}$  time of white notation in the *Credo* ("Et unam sanctam catholicam", bars 247–272). This notation is read by replacing the empty quavers with crotchets and the empty semiquavers with quavers. The empty quavers are performed *unequally*. The usual  $\frac{3}{2}$  time is normally beaten in three slow minims. To be able to indicate a somewhat less slow tempo, the composers used the white notation. In the motet *Transfige dulcissime Jesu*, Charpentier marks the transition from white to black notation with the indication "Lentement" (slow) while keeping the same time signature. The white notation in the *Credo* of the *Messe de Minuit* correspondingly suggests, as distinct from the usual  $\frac{3}{2}$  time at "Et incarnatus est" (bars 110–128), a pace which is not too slow.

## Ornaments

Charpentier uses three different ornament signs in the score. The wavy line of the *tremblement simple* (free or simple trill) appears the most frequently (example: *Kyrie*, bar 13), which in the French fashion is usually begun from the upper note. The same sign with a dot added (example: *Kyrie*, bar 41,1, *Tailles*) points to a variant of the *tremblement appuyé* (accented or suspended shake): in the Italian-style *tremolo*, this trill to be executed on longer note values would commence with a stressed extension of the main note before slowly bringing it to a tremolo by alternating with the upper note. The *tremblement lié* (tied shake, example: *Kyrie*, bar 41,1, *Hautes-contre*, *Basses*) is indicated by an additional tie over the trill sign.

The tie (example: *Credo*, bar 103) unites several notes sung on one syllable. It denotes the beginning and the end of a group of notes to be performed *legato*, whose quavers are not unequalised. It may be found in the autograph that the handwritten sign of the *tremblement lié* coincides with the ligatures marked in accordance with the old form of notation. What should be pointed out is that Charpentier, for instance in the *Kyrie*, bar 41, puts tie and ornament sign above the note to be embellished by *Hautes-contre* and *Basses*, while in bar 42 (*Haute-contre*) he writes the tie below the note and the ornament sign above the note. This calligraphic difference, which we take into account with an equivalent sign (tie either above or below the ornament as the case may be) might point to the two different variants of the *tremblement lié*, the one ornament being executed with the tied upper note after the accented beat, and the other ornament being played with the main note on the

accented beat (cf. Jean-François Dandrieu, *Premier Livre d'orgue*, 1730). Simultaneous execution of the tied and the free trill in bar 116 of the *Credo* would seem to suggest in this case that the *tremblement lié* is to be played after the beat (tie above the ornament sign).

## Pronunciation of the Latin text

Prior to the great reform movement, which led to a restitution of the Gregorian chant in France between roughly 1880 and 1920, it was common practice in the French church to bring the Latin texts in line with French pronunciation. The marked difference in sound of the Latin language resulting from the French accent would seem to make restoration of this (original) colour desirable in performances of vocal works of the baroque period. The main features of this so-called *vulgar* pronunciation in the time of Charpentier may be summarised as follows: the letters or groupings of several letters of the alphabet are pronounced in accordance with the rules of the French language ("laudamus", for instance, becomes "lo-da-mues", as in the French word *rue*). If an "m" follows the letter "u", as in "Dominum", the ending is pronounced "om". All consonants are articulated, a few being pronounced silent (for example the "c" in "sanctus"). "M" and "n" are often given a nasal sound, as for instance in "Seraphim". The letter "u" is generally pronounced "ue" ("adora-mues", i. e. again as in the French word *rue*). The consonant "i" or "j" (as in "Jesu") and "g" before bright vowels ("virgine") are pronounced in the same way as in the French word "je". "C" becomes "ç" before bright vowels ("benedicimus"). The pronunciation of the letters *c*, *g*, *t* and *s* actually varies, depending on the context. Further information on matters of detail may be found in the *Petite Méthode* written by Patricia Ranum for singers of baroque music.<sup>6</sup>

I should like to thank the *Bibliothèque nationale de France* for giving their permission to print the facsimiles, Madame Laurence Pottier, conductor of the group *Les Musiciens de Mille Guise*, Paris, for discussions and advice, as well as Herr Christoph Heimbucher at the publishers Bärenreiter-Verlag, Kassel, for his valuable assistance in preparing this edition.

Helga Schauerte-Maubouet  
(translated by Steve Taylor)

6 Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc (vers 1665), Arles 1991.

# CRITICAL REPORT

## I. Abbreviations

B.c.	Basso continuo
BnF	Bibliothèque nationale de France
Ms	Manuscript
T.	Takt (bar)

## II. Source

BnF, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 (25)  
Marc-Antoine Charpentier, Ms ca. 1694  
Mélanges autographes, cahier 66, volume XXV, folio 62–77  
Facsimile, Minkoff Verlag

## III. Source description

The autograph contains 16 manuscript sheets paginated on the front and each measuring 420×265mm. The *Messe de Minuit à 4 voix flûtes et vio[lo]ns pour Noël* (original title) begins on the front of page 62 and ends on the front of page 77 with 731 as the total number of bars. Charpentier notes down the number of bars after each piece: *Kyrie* (126), *Gloria* (164), *Credo* (296), *Sanctus* (81, including the *Hosanna* repeat), *Agnus Dei* (64, including the repeats not written out). As was customary in the 17th century, the violins and flutes, which mostly play in unison, are put together in one brace, with the solo passages marked by indications such as “première flûte seule”. Separation within the violin and flute group is indicated in the plural with “premières flûtes seules/secondes flûtes seules”. The end of a solo passage or the end of an excluded instrumental group is indicated by “tous” (all). When playing in unison with the continuo, the double-bass violones are to be found in the bottom brace. When the choral bass is doubled, the double-bass violones are given their own staff indicated by “Basses de chœur”. In the continuo the direction “accompagnement seul”/“tous” indicates the instrumentation required.

## IV. Editorial technique

The score has been kept as close as possible to the autograph. With the exception of the Noël titles printed in italics and the stylistic *Guay* given in the *Gloria*, both the French-language accompanying text and the Latin mass text have been reproduced using modern orthography and punctuation. Abbreviations, such as vio[lons] are written out in full. The headings of each of the parts of the mass (*Kyrie*, *Gloria*, etc.) are added in capital letters. The handwritten instrumentation directions have been standardised in accordance with the nomenclature above: “première flûte seule”, for instance, has been changed to “Flûte 1”, and “premières flûtes seules” to “Flûtes I”. For practical reasons, the instrumental basses (continuo/double-bass violones) have been given two braces throughout. Detailed verbal directions on the sequence of the individual sec-

tions, such as on the reprises not written out, are in italics in the detailed references. The G clef, C clef and F clef are used as the clefs; the cleffing of the source is shown in the front. The grouping of the notes reflects the particular character of the autograph. The curved, short ligature marks are reproduced with the round ones normally found today. The dots after the bar line prolonging individual notes have been replaced in line with today’s style of ties going over the bar and two notes written out. The accidentals are notated in keeping with today’s practice; they last for the whole bar. Cautionary accidentals appear in round brackets ( ). Editor’s additions appear in square brackets [ ].

## V. Detailed references

### KYRIE

- Front The double-bass violones initially playing in unison with the B.c. are referred to as “Basses de chœur” when the two groups separate (bar 26 in the autograph).
- 23 The term “flûtes seules” (flutes by themselves) may appear to be ambiguous here: Is the flute group (“toutes les flûtes seules”) or are, as a continuation of bar 9, the two solo flutes meant? There is an analogous direction in bar 84. As the word “tous” has come immediately before, “flûtes seules” signifies the cessation of the violins or “all flutes, without violins” at both points.
- 26 Separation of the “Basses de chœur”.
- 41,1 *Hautes-contre* and *Basses*: Charpentier writes both the half tie of the ligature and the ornament sign over the note, which is probably meant to indicate a *tremblant lié* beginning on the upper note.
- 42 *Hautes-contre*: Charpentier writes the ornament sign above the note at this point, and the half tie of the ligature below the note: this is presumably meant to indicate a *tremblant lié* beginning on the main note.
- 75 Although Charpentier announces a second *Christe* (“Second *Christe*”) at this point, what follows is in fact the musical text of a second *Kyrie*. As the composer has not announced a “Premier *Christe*” (1st *Christe*) in bar 52, it does in this case appear to be a mistake.
- 82 *Tailles de violon*, 4th note: b or b flat (D Dorian or D minor)? The way it is written in the Ms is ambiguous. The analogous point in bar 106 suggests that it should be read as a “b”.
- 106 *Tailles de violons*, 3rd note, without accidental (= b). The accidental before the 3rd note in the vocal *Tailles* appears to have been erased. As the basso continuo does not indicate the minor



- pare the Preface for the specific method of notation of the repeats.
- 23 *Dessus de violon/Flûtes*: the ornament sign and the tie are above the note. Compare the bar 39 variant.
- 24 The notation takes into account the double function of the bar: the first time as a connecting bar to the 2nd *Agnus* and the second time (in the *da capo* part which is not written out) as the final bar.  
*Dessus*: dotted minim, with the annotation: *sans point la i* [première] fois  
*Hautes-contre*: dotted minim, without annotation  
*Tailles*: dotted minim, without annotation  
*Basses*: dotted minim, with annotation: *pas de point la i* [première] fois.  
*Continuo*: dotted minim with crotchet following and the annotation: *la noire pour la pr*[emiè]re] fois (the crotchet replaces the dot of the minim the first time).  
Treating each of the voices of this full bar (three beats) individually contradicts a hypothetical repeat of this part from bar 16, whose upbeat beginning could not be metrically integrated.
- Moreover, bar 24 is concluded with just one bar line and without any indication of a possible repeat of the section. Individual treatment of each of the voices shows that it is a transition bar to the second *Agnus Dei*. In the *da capo* part, i. e. the second time, this bar, which is now to be played by all voices as a full bar (dotted minim), marks the close of the piece (compare bar 64).
- 39 The free trill of the *Dessus de violon/Flûtes* accentuates the hemiolic arrangement of the syllables of *Hautes-contre* and *Basses*, while the tied trill (ornament above, tie below the note) of the vocal *Dessus* takes into account how the text of the *Dessus* and *Tailles* is arranged.
- 40 The bar is closed with an *al segno* sign after each of the five instrumental voices. The sign is the counterpart of the five *al segno* signs in bar 1. There then follows the instruction: *Troisième Agnus/Reprenez la symphonie de devant l'agnus dei/fin de la Messe de Minuit/731/plus courte que la Moroy de 792 mesures*.
- 64 Below the score: *fin de la Messe de Minuit/64*  
Compare bar 24 for the notation of the bar.



# INTRODUCTION

Des onze messes vocales laissées par Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) la *Messe de Minuit* est certainement la plus populaire, mais aussi la plus ambivalente, et la moins bien comprise. Destinée à la liturgie de la veillée de Noël, elle associe la musique savante à la musique d'inspiration populaire. Utilisant les mélodies traditionnelles de Noël, dont l'origine souvent profane remonte au Moyen Âge, elle entre dans la catégorie de la messe-parodie.

En France, suivant une ancienne tradition, la liturgie de la messe de minuit permet la présence de chants d'inspiration populaire: les *noëls*. Proches des airs à danser, souvent tendrement bucoliques, ces chants de Nativité, qui apparurent au XVI<sup>e</sup> siècle et qui se propageaient oralement, sont d'une simplicité sans artifice. Ce sont de véritables contes de veillée de Noël avec de nombreux couplets relatant les scènes bibliques. Intitulée «La grande Bible des Noëls», la première édition imprimée des paroles, à Lyon, remonte à 1554. Les premiers livres d'orgue contenant les mélodies en variations datent de 1682 (Nicolas Gigault) et 1685 (Nicolas Lebègue). En 1703, l'éditeur parisien Christophe Ballard publia un recueil de noëls «*imprimez pour la première fois*» sous forme de mélodie avec basse continue.<sup>1</sup>

Dans la *Messe de Minuit*, Charpentier emprunte dix timbres de noëls auxquels il adapte le texte de l'ordinaire imposé par la liturgie. Malgré une grande diversité des rites, la Messe chantée est restée à l'écart des évolutions esthétiques. À l'époque de Charpentier, l'ordinaire de la messe, le *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, se chantait soit entièrement en plain-chant ou en style polyphonique ancien, soit en plain-chant en alternance avec l'orgue. L'alternance des parties chantées et des parties instrumentales se faisait de manière systématique sur les invocations triples du *Kyrie*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. Si l'orgue participait parfois au *Gloria*, il n'intervenait jamais au *Credo*.

Le *Kyrie* se compose de trois invocations: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*. Chaque invocation est répétée trois fois. Lorsque le chœur alternait avec l'orgue, l'alternance instrumental/vocal des neuf couplets suivait un schéma parfaitement symétrique: *Kyrie I*

(orgue/chœur/orgue); *Christe* (chœur/orgue/chœur); *Kyrie II* (orgue/chœur/orgue). Dans le *Sanctus* la répartition se faisait ainsi: *Sanctus* (orgue), *Sanctus* (chœur), *Sanctus ... Sabaoth* (orgue), *Pleni sunt ... in excelsis* (chœur), *Benedictus ... in excelsis* (orgue). À l'*Agnus Dei*, l'orgue intervenait pour les premier et troisième versets, seul le second verset était chanté. Lorsque l'orgue remplaçait un verset, pour éviter que le texte de l'office reste incomplet, la tradition rituelle suivie était alors de dire à voix basse le texte manquant.<sup>2</sup>

Les premières éditions de messes pour orgue composées d'après ce schéma (François Couperin, 1690 et Nicolas de Grigny, 1699) sont des œuvres contemporaines de la *Messe de Minuit* de Charpentier, qui fut probablement écrite pour Noël 1694. À cette époque, de 1688 à 1698, Charpentier occupe le poste de maître de chapelle à Saint-Louis (future église Saint-Paul–Saint-Louis), la principale église jésuite de Paris. La musique y joue un rôle essentiel, au point même qu'un témoin de l'époque relate sa concurrence avec l'Opéra. «Cette église est si bien l'église de l'Opéra que ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres à l'autre, où ils le trouvent à meilleur marché.»<sup>3</sup> Charpentier y disposait de chantres et instrumentistes, pour lesquels il devait contractuellement composer des pièces de musique. Dans la *Messe de Minuit, pour 4 voix, flûtes et violons, pour Noël* (titre original) comme par ailleurs dans la *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* (H 513), le compositeur substitue l'orchestre à l'orgue. Ce n'est que dans le *Kyrie* qu'il réserve à ce dernier deux interventions. Ne nécessitant pas un grand orgue, ces interludes peuvent aisément s'exécuter sur le petit orgue positif du continuo.

Le respect du schéma du déroulement en alternance de la Messe s'impose pour une interprétation correcte de la *Messe de Minuit*, dont elle est un exemple. Il en résulte que les reprises des deux *Kyrie* à l'orgue sont absolument nécessaires à l'équilibre des alternances. Aussi, contrairement aux apparences, l'*Agnus Dei* n'est

2 Concernant le déroulement des offices cf. Saint-Arroman, L'interprétation de la musique française 1661–1789, Vol. II (L'interprétation de la musique pour orgue. Paris 1988.

3 Lecerf de La Viéville: Comparaison de la musique française et italienne, 3<sup>e</sup> partie, Bruxelles 1706, p. 189, cité d'après Yves Jaffrès. Michel Corrette et l'orgue, dans *L'Orgue*, Cahiers et Mémoires 53, Paris 1995, p. 26.

1 Chants des Noëls. Anciens et nouveaux. Paris. Christophe Ballard 1703. Edition fac-similé, Jean-Marc Fuseau, Courlay, 1997.

pas incomplet: le «*dona nobis pacem*» manquant à la prosodie est rendu par les instruments.

Ne s'inscrivant pas dans le schéma de l'alternance, le *Gloria* et le *Credo* se présentent chacun d'un seul tenant, suivant la structure des *Grands Motets*. L'expression musicale y est au service du texte et la variété apportée par les effectifs garantit la diversité qui, pour Charpentier, fait toute l'essence de la musique. Débutant par une symphonie aux cordes munies de sourdines et des chants en «écho», le *Gloria* évoque tout d'abord une «scène de sommeil» qui précède l'annonce de la venue du fils de Dieu. Le compositeur utilise ce même procédé dans la symphonie intitulée «*Nuit*» extraite de son *Oratorio de Noël* (H 416). Entonné sur l'air *Tous les bourgeois de Châtre*, le chœur du *Laudamus te* (mes. 16), représentant le réveil des bergers, apparaît ensuite dans tout son éclat, par contraste avec le verset précédent. Dans le *Credo* (mes. 116–128), entrecoupée de silences et reprise avec insistance, la prosodie «*et homo factus est*» (message central de la nuit de Noël) prend un relief tout particulier. Certains mots du texte, comme par exemple «*descendit*» (mes. 98–108) ou «*ascendit*» (mes. 159) sont traités par des figuralismes; d'autres comme le mot «*mortuos*» (mes. 182–185), par une harmonisation des plus expressives. Combinée avec la notation blanche, l'écriture homophone syllabique du texte «*et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*» souligne à la fois l'union dans la foi et l'unité de l'Eglise.

En raison de la modalité des noëls empruntés on constate une oscillation permanente de l'harmonie modale et tonale (si naturel ou si bémol/do naturel ou do dièse). Dans l'union de ces deux systèmes (ré dorien et ré mineur) la *Messe de Minuit* paraît ambivalente. Néanmoins, c'est de cette ambivalence que naît tout le charme esthétique de l'œuvre. La remarque en exergue, *pour Noël*, que Charpentier ajoute au titre *Messe de Minuit*, peut sembler redondante. Toutefois, l'insistance du compositeur sur cette destination liturgique induit que cette messe-parodie ne pouvait se jouer qu'à Noël, précisément à la première messe dite de la nuit – nuit exceptionnelle où l'Homme peut incarner Dieu, où le sacré peut s'allier au profane ...

## NOTES POUR L'INTERPRETATION

### Les effectifs

L'effectif réel du chœur, désigné dans l'autographe par «tous», peut être constitué soit par un ensemble

vocal à grande formation, soit par l'ensemble des huit solistes mentionnés dans la partition. Dans le premier cas, on pourrait, pour des raisons d'économie, réduire l'effectif des solistes à cinq (deux Dessus, Haute-contre, Taille et Basse), car les trois supplémentaires que le compositeur indique dans la partition n'apportent que de la richesse en variété de timbres. Les trois solistes masculins sont souvent traités en trio avec basse continue. Ils constituent en quelque sorte un *Petit Chœur* qui contrebalance la masse sonore du *Grand Chœur* de l'ensemble de tous les chanteurs.

L'effectif instrumental est constitué de flûtes et de cordes. Le groupe des cordes comprend deux parties d'alto. Jusqu'au début du 18<sup>e</sup> siècle la basse est assurée par des *Basses de violon*. Accordées en si bémol, un ton plus bas que le violoncelle qui les supplantera, elles ont une imposante puissance sonore. Dans leur fonction de doubler les basses vocales elles sont appelées *Basses de chœur*. La basse continue est confiée à l'orgue avec, comme à l'habitude quand ce n'est pas spécifié, une *Basse d'archet* (viole de gambe ou basse de violon) éventuelle.

À l'armure du *Gloria*, Charpentier indique «Sourdines» pour chaque portée instrumentale, ainsi que «Tous» et, à l'intérieur de la portée, «Echo» pour chaque voix (cf. le fac-similé). On peut en déduire que (comme dans la *Messe pour M. Mauroy* et la *Messe des Morts*) les flûtes doivent se taire pendant toute cette première partie, jusqu'à l'indication «tous» de la mesure 84 («*Qui tollis peccata mundi*»). Les violons, seuls, accompagneront alors l'air *Les bourgeois de Châtre*, le groupe des flûtes (*Flûtes I et II*) s'associant aux personnages du second Noël *Où s'en vont ces gais bergers*. L'indication «*fort*» à chaque portée au moment du «*Laudamus te*» (mes. 16) annule les effets spéciaux: l'écho des voix et les sourdines des violons.

### Les reprises

La musique exécutée au culte affecte souvent une forme triple. Le plan de la *Messe de Minuit* montre, de plus, une certaine symétrie: l'organisation du *Kyrie* en trois parties (*Kyrie–Christe–Kyrie*) reflète celle du *Sanctus–Benedictus–Agnus Dei*. Pour l'*Agnus Dei* Charpentier indique un total de 64 mesures. Les trois invocations sont bâties de 24 mesures (2 × 8 + 8) au 1<sup>er</sup> couplet, de 16 mesures (8 + 8) au 2<sup>e</sup> couplet et de 24 mesures de reprise pour le 3<sup>e</sup> couplet. En effet, à la fin du 2<sup>e</sup> couplet, Charpentier renvoie explicitement et par le signe *al segno* à la symphonie du 1<sup>er</sup> *Agnus*. Le texte musical de la reprise n'étant pas restitué, il

précise une légère variante de la mesure 24 selon sa fonction double: «la première fois» (cf. le rapport critique mes. 24) elle sert comme mesure transitoire au 2<sup>e</sup> couplet, «la seconde fois» (cf. le rapport critique mes. 64), elle deviendra mesure finale, qui, à la fois termine l'*Agnus Dei* et conclût la *Messe de Minuit*.

Les indications manuscrites de Charpentier concernant l'exécution double de la mesure 24 n'ont jusqu'à présent pas été rendues dans les éditions existantes. En outre, la manière par laquelle le compositeur a indiqué la reprise des mesures 1–8 (cf. le rapport critique) a incité maints éditeurs à préconiser, de surcroît, une reprise des mesures 16–24. En effet, mal compris, le signe *al segno* ainsi que le mot «reprise» que Charpentier appose littéralement à la «reprise» de la musique, mesure 16, 3<sup>e</sup> temps (cf. le fac-similé et le rapport critique) ont souffert d'une confusion. En fermant le passage répété des mesures 1–8 ces deux indications marquent simplement, à la manière des Danses du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle, la suite (2<sup>e</sup> partie) du morceau après une barre de reprise double que l'on doit sauter. Voici l'explication que donne Jean-Jacques Rousseau des diverses applications du terme de *reprise*: «Quelquefois aussi l'on entend par *reprise* que la seconde partie d'un Air. On dit ainsi que la *reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout.»<sup>4</sup> En l'occurrence Charpentier se tient dans ce 1<sup>er</sup> *Agnus* strictement à la forme bar (AAB) de son modèle, le Noël *A minuit fut fait un réveil*, qui, par ailleurs, confère à ce morceau une allure de Menuet.

En conclusion, l'exécution scrupuleuse des instructions manuscrites que le compositeur donne pour chaque instrument à la mesure 24 (mesure complète, de trois temps), l'absence à cet endroit de tout signe de *reprise*, ainsi que le nombre total précisé des mesures par rapport à l'exécution identique des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> couplets excluent totalement cette hypothèse d'une reprise des mesures 16–24. Dans sa forme authentique l'*Agnus Dei* se déroule dans les proportions simples de 3:2:3, avec une axe de symétrie au milieu du 2<sup>e</sup> *Agnus*.

Dans le *Kyrie* le compositeur confie la reprise des deux Noël *Joseph est bien marié* et *Une jeune pucelle* à l'orgue, sans pour autant restituer le texte musical.

4 Dictionnaire de musique, Paris 1768, p. 412–414. Rousseau se réfère ici à Dardanus, tragédie lyrique de Rameau, de 1739. Dans le recueil des Noël imprimés en 1703 (cf. note 1) on rencontre ce même terme *reprise* pour indiquer la seconde partie du *Laissez paître vos bêtes* que Charpentier souhaite jouer à l'Offertoire (cf. l'annexe). Voir aussi l'article «Reprise» dans: Marc Honegger, Günter Massenkeil: Das große Lexikon der Musik, Freiburg i. Br., 1978–1982, Vol. 7, p. 47.

Comme à l'habitude dans l'alternance de la messe, l'organiste improvisait le verset qui lui revenait. Suivant l'exemple de l'*Agnus Dei*, et pour conserver l'équilibre des parties alternées, cette improvisation toutefois se gardera de dépasser le cadre imposé par le *Premier Kyrie*. L'organiste non formé à cette tâche se servira de la paraphrase pour orgue de la version pour orchestre du *Premier Kyrie* placée dans l'annexe.

### L'Offertoire

A la fin du *Credo* Charpentier indique «A l'Offertoire les violons joueront «Laissez paître vos bestes» en D la ré sol»<sup>5</sup>. Contrairement aux deux *Kyrie* joués à l'orgue, qui sont partie intégrante de l'œuvre, cet interlude ne semble pas obligatoire. Non restitué dans l'autographe de la messe il représente une option qui se pratiquera plutôt dans le contexte liturgique que dans le concert. Parmi les œuvres qui nous sont parvenues se trouve, dans le volume 9 des *Mélanges* (Rés. Vm<sup>1</sup> 259, folio 61), sous le titre «Autre Noël» une orchestration pour violons et flûtes du «Laissez paître vos bêtes» qui pourrait convenir pour être joué à l'Offertoire. Transposé dans le ton indiqué cet extrait de H 531 (catalogue Hitchcock) est reproduit dans l'annexe. A l'armure du *Sanctus* qui suit immédiatement cette instruction manuscrite, Charpentier spécifie pour les basses: «tous, avec orgue». Inhabituel, ce rappel que l'orgue doit reprendre, pourrait signifier que l'Offertoire se joue exclusivement aux violons, sans orgue.

### La notation

Dans le *Credo*, au passage «Et unam sanctam catholicam» (mes. 247 à 272) Charpentier se sert de la notation blanche ternaire. Cette notation se lit en remplaçant les croches blanches par des noires, et les doubles croches blanches par des croches. Les croches (blanches) sont réalisées inégales. La mesure à  $\frac{3}{2}$  se battant ordinairement à trois temps lents, la notation blanche permettait au compositeur d'indiquer un tempo un peu moins lent que de coutume. Dans son motet *Transfige dulcissime Jesu* (H 251, mes. 81), le passage de la notation blanche à la notation noire coïncide effectivement avec le terme «Lentement». La notation blanche que Charpentier utilise dans le *Credo* de la

5 Dans ce contexte l'utilisation du terme «violons» est ambiguë: il peut aussi bien désigner la famille des violons que tout l'orchestre.

*Messe de Minuit* est donc clairement associée à un tempo plus rapide par rapport au tempo du passage «Et incarnatus est» (mes. 110–128) écrit en notation ordinaire de  $\frac{3}{2}$ .

### Les ornements

Charpentier utilise trois signes pour désigner les ornements. Le plus fréquent est le *tremblement simple* (exemple: *Kyrie*, mes. 13), qui, dans le style français, débute habituellement par la note supérieure. Le même signe précédé d'un point (exemple: *Kyrie*, mes. 41,1: Tailles) traduit probablement une variante du *tremblement appuyé*: A la manière d'un *tremolo italien*, on prépare le tremblant en appuyant la voix sur la note qui doit être tremblée. Cet appui a plus ou moins de durée suivant la valeur de la note à laquelle le tremblant est destiné. Le *tremblement lié* (exemple: *Kyrie*, mes. 41,1: Hautes-contre et Basses) est indiqué par une courbe de liaison qui précède le signe.

La liaison (exemple: *Credo*, mes. 103), qui réunit plusieurs notes qui doivent passer sur la même syllabe, indique un chant coulé ainsi que l'exécution égale des croches. Dans l'autographe, la figure du *tremblement lié* peut parfois coïncider avec le geste manuscrit de ces ligatures, qui, à la manière ancienne, sont notées à l'aide de petits chapeaux. A noter qu'à la mesure 41 du *Kyrie* Charpentier écrit la liaison et l'agrément des Hautes-contre et Basses au-dessus de la note tremblée, tandis qu'à la mesure 42 (Hautes-contre) il met la liaison au-dessous, mais le signe d'agrément au-dessus de la note tremblée. Cette différence calligraphique que nous rendons par un signe équivalent (la liaison soit au-dessus, soit au-dessous de l'agrément) pourrait éventuellement désigner le *tremblement lié* dans ses deux variantes: celui qui commence après le temps en partant de la note supérieure, et celui qui commence sur le temps, par la note réelle (Cf. l'explication de Jean-François Dandrieu, *Premier Livre d'orgue*, 1730). En effet, la simultanéité du *tremblement lié* et du *tremblement simple* à la

mesure 116 du *Credo* impose ici le choix du *tremblement lié* qui commence après le temps (signalé par la liaison au-dessus de l'agrément).

### La prononciation latine «à la française»

Avant le mouvement de la «restitution» du chant grégorien, une réforme qui se situe entre 1880 et 1920, le latin récité ou chanté dans les églises françaises se prononçait suivant les règles de la langue française. Constituant un élément intimement lié à l'expression, la couleur du latin chanté à la française impose une restitution de cette diction pour les œuvres composées avant cette réforme. Les principales caractéristiques de cette prononciation dite *vulgaire*, à l'époque de Charpentier, se résument ainsi: Les lettres de l'alphabet, ainsi que le groupement de plusieurs lettres, se prononcent comme en français (par exemple, «laudamus» est prononcé «lo-da-mus»). Toutes les consonnes sont articulées; certains tendent à s'amuir (par exemple le «c» dans «sanctus»). Le «m» et le «n» sont souvent nasalisés (par exemple: Seraphim); le «u» suivi d'un «m» (par exemple: «Dominum») se prononce «om». Le «i» *consonne* ou «j» («Jesu»), ainsi que le «g» devant «e» ou «i» («virgine») se prononcent comme le «j» français. Le «c» devant «e» ou «i» («benedicimus») est rendu par «ç». En effet, la prononciation des lettres *c*, *g*, *t* et *s* est variable, suivant les règles pour le français. Pour plus de détails sur cette prononciation du latin le lecteur consultera la *Petite Méthode* de Patricia M. Ranum<sup>6</sup>, écrite à l'intention des interprètes de la musique baroque.

Mes remerciements vont à la Bibliothèque nationale de France pour l'autorisation de la reproduction des autographes en fac-similé, à Madame Laurence Pottier, chef du groupe *Les Musiciens de Mille Guise*, Paris, pour ses conseils, ainsi qu'à Monsieur Christoph Heimbucher, des Editions Bärenreiter, Cassel, pour sa collaboration constructive.

Helga Schauerte-Maubouet

<sup>6</sup> Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc (vers 1665), Arles 1991.

# RAPPORT CRITIQUE

## I. Abréviations

B.c.	Basse continue
BnF	Bibliothèque nationale de France
Mes.	mesure
Ms	manuscrit

## II. Source

BnF, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 (25)  
Marc-Antoine Charpentier, Ms environ 1694  
Mélanges autographes, cahier 66, volume XXV,  
en folio 62–77  
Edition en fac-similé, Minkoff, Paris

## III. Description de la source

L'autographe comprend 16 pages, format in-folio 420×265mm, numérotées au recto. Le texte de la *Messe de Minuit à 4 voix flûtes* et *viol[lo]ns pour Noël* (titre autographe) commence au recto de la page 62 et s'achève au recto de la page 77 avec l'indication du nombre total de mesures: 731. Charpentier note le calcul des mesures après chaque partie: *Kyrie* (126), *Gloria* (164), *Credo* (296), *Sanctus* (81, incluant la reprise non restituée du *Hosanna*), *Agnus Dei* (64, avec les reprises). Suivant l'usage français du XVII<sup>e</sup> siècle les violons et flûtes sont réunis sur une seule portée. Les parties solistes sont marquées par la nomenclature de l'instrument soliste – comme par exemple «première flûte seule» – à l'endroit même où il intervient. La séparation à l'intérieur des groupes de violons ou flûtes est indiquée au pluriel par «1<sup>es</sup> flûtes seules/2<sup>es</sup> flûtes seules». L'indication «tous» marque la fin d'un passage soliste ou la fin de l'exclusion d'un groupe. A l'unisson, les *Basses de violons* partagent la portée inférieure avec la basse continue. Dans les passages chantés où elles doublent le chœur, elles ont une portée séparée désignée «Basses de chœur». L'orchestration de la basse continue est rendue par les indications «accompagnement seul» ou «tous».

## IV. Principes d'édition

Dans le respect le plus scrupuleux de la notation de Charpentier nous nous sommes limités aux seules modifications énumérées ci-après: A l'exception des noëls (notés en italiques) et l'indication *Guay* dans le *Gloria*, les textes, latins et français, ont été rendus dans l'orthographe moderne, avec adjonction de la ponctuation. Les mots abrégés, comme *vio[lon]s*, ont été imprimés en toutes lettres. Les titres *Kyrie*, *Gloria*, etc, des différentes parties de la messe ont été ajoutés en lettres majuscules. La désignation des instruments a été unifiée suivant la nomenclature citée dans l'introduction; «première flûte seule», par exemple, est rendu par «Flûte 1»: premières flûtes seules» par «Flûtes I»). Pour des raisons pratiques, les basses instrumentales (la basse

continue/basses de violons) ont été écrites sur deux portées pour toute l'œuvre. Les instructions verbales concernant le déroulement, notamment celles qui accompagnent les renvois, sont reproduites en caractères italiques dans les notes détaillées. Les clés utilisées sont celles de Sol, ut et Fa; les clés anciennes apparaissent toutefois en tête des armures. Les ligatures des groupements de notes rendent fidèlement la particularité autographe. Les liaisons qui réunissent plusieurs notes qui doivent passer sur la même syllabe sont notées selon les conventions modernes. Les points de prolongation après des barres de mesure ont été remplacés par des notes liées. La notation des altérations a été adaptée à l'usage des partitions modernes. Les accidents de précaution ont été ajoutés entre parenthèses rondes ( ). Les ajouts éditoriaux, très rares, ont été mis entre crochets [ ].

## V. Notes critiques

KYRIE	
Armure	Unies d'abord avec la B.c. les Basses de violon sont désignées, au moment de la séparation des deux groupes (dans l'autographe à la mes. 26) comme «Basses de chœur».
23	L'indication «flûtes seules» peut sembler ambiguë: «toutes les flûtes seules» ou les deux flûtes seules, comme précédemment à la mes. 9? On rencontre la même indication à la mes. 84. Précédée par le mot «tous», elle désigne ici et à la mes. 84 le groupe des flûtes, sans les violons.
26	Séparation des «Basses de chœur»
41,1	Hautes-contre et Basses: Charpentier écrit la liaison ainsi que l'agrément au-dessus de la note. Cette notation graphique désigne probablement le tremblement lié qui commence après le temps.
42	Hautes-contre: Charpentier écrit le signe de l'agrément au-dessus, la liaison cependant au-dessous de la note tremblée. Cette notation graphique désigne probablement le tremblement lié qui commence sur le temps.
75	Charpentier annonce ici: «Second Christe», mais le texte musical qui suit correspond à un second «Kyrie». Puisque, à la mes. 52, il n'annonce pas de «Premier Christe», ce «Second Christe» semble doublement erroné.
82	Tailles de violon, 4 <sup>e</sup> note: si naturel ou si bémol (ré dorien ou ré mineur)? La calligraphie du Ms est ambiguë. L'analogie de la mes. 106 semble induire si naturel.
106	Tailles de violon, 3 <sup>e</sup> note: si naturel. Tailles vocales, 3 <sup>e</sup> note: le bémol devant le si semble raturé. La basse chiffrée ne précisant pas de sixte mineur Charpentier préconise probablement un si naturel. Cf. le passage analogue mes. 82.
119,4	Tailles de violon: sol <sup>3</sup> corrigé en mi <sup>3</sup> par le compositeur

120	Tailles de violon: 1 <sup>re</sup> et 2 <sup>nd</sup> e note, à l'origine la <sup>3</sup> , corrigé par Charpentier en fa <sup>3</sup> ; 3 <sup>e</sup> note: idem mes. 119,4	139	Début de page: Rappel au dessous de la deuxième portée: <i>violons seuls</i>
126	Dans un cadre prolongeant la dernière mesure: <i>ici l'orgue joue le même Noël: 126/ensuite triple barre de mesure, puis (à l'intention de l'organiste, après le 3<sup>e</sup> Kyrie?): Tournez vite pour le gloria in excelsis Deo pendant que le célébrant l'entonne.</i>	145	Haute-contre: La syllabe «to» de «Pilato» est placée sur le 1 <sup>er</sup> temps de la mesure 146.
		159	Nouvelle armure: à chaque portée: <i>tous</i> , à la dernière portée: <i>accompagnement et basses de chœur</i> . Noté ici sur une même portée, les basses de violon doubleront les basses de chœur à partir de la mes. 162 (Cf. l'indication de cette séparation, mes. 162)
GLORIA	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	162	<i>Tous au 2<sup>e</sup> temps figuré comme la vocale pour les basses de violon</i> . Instruction pour les basses de violon de changer la portée pour doubler les basses vocales à partir du 2 <sup>e</sup> temps de la mesure.
Armature	Pour chaque instrument: <i>Sourdines</i> , pour chaque voix: <i>Tous</i> , ainsi qu'à l'intérieur de la portée «Echo». Le mot «sourdines» à l'armature des instruments implique, en principe, l'exclusion des flûtes. Cf. la préface.	205	Tailles de violon: à l'origine si <sup>2</sup> , corrigé en ré <sup>3</sup> par le compositeur
9	Tailles de violon, 2 <sup>e</sup> note, le Ms confirme do dièse.	217/225	Annotation entre les deux portées supérieures: « <i>fl. seules</i> ». Puisque Charpentier précise à l'armature (mes 113): <i>première flûte seule/second flûte seule</i> , il s'agit d'un simple rappel de cette même disposition dans l'organisation de la partition.
10	Tailles de violon et Tailles, 1 <sup>re</sup> note: do dièse. Les deux voix sont en conflit avec la basse chiffrée qui indique la tierce mineure (do bécarré). L'erreur se trouve certainement à la basse chiffrée, car le do bécarré transformerait l'accord de sixte (fa dièse mineur) en accord de septième (ré majeur) qui, lui, anticiperait l'harmonie qui suit. La formule mélodique de la mes. 9–10 (si <sup>2</sup> –do dièse <sup>3</sup> –ré <sup>3</sup> –si <sup>2</sup> –do dièse <sup>3</sup> ) des <i>Tailles de violon</i> est identique à celle des mes. 4–5 ( <i>Tailles de violon</i> ) et 11–12 ( <i>Dessus de violon</i> ).	245	Tailles de violon: la 4 <sup>e</sup> note est double: ré <sup>3</sup> , fa <sup>3</sup> . Le choix du fa impliquerait des parallèles de quintes entre les Tailles et les Basses.
26	Dessus: au lieu de «te», reprise erronée de la syllabe «mus»	280	Hautes-contre de violon et Hautes-contre, 2 <sup>e</sup> note: Le Ms confirme un si naturel.
54/64/70	Annotation entre les deux portées supérieures: <i>Violons seuls</i> . Puisque Charpentier précise à l'armature: <i>premier violon seul/second violon seul</i> , il s'agit d'un simple rappel de cette même disposition dans l'organisation de la partition.	296	<i>296/A l'Offertoire les vio[lo]ns joueront Laissez paître vos bestes en D la ré sol / Passez au Sanctus</i>
124/132	Annotation entre les deux portées supérieures: <i>Flûtes seules</i> . Puisque Charpentier précise à l'armature <i>premières flûtes seules/secondes flûtes seules</i> , il s'agit d'un simple rappel de cette même disposition dans l'organisation de la partition.		
162	L'autographe confirme do dièse pour les Hautes-contre de violon et les Tailles.		
164	164		
CREDO	<i>Credo in unum Deum</i>		
15	Hautes-contre de violon, 1 <sup>re</sup> note: le Ms indique, par erreur, un si naturel. Puisque les Hautes-contre de violon doublent ici les Dessus, nous avons remplacé le si par la note correspondante des Dessus.		
41	<i>Guay</i> , à chaque portée		
116	Dessus: Charpentier écrit la liaison ainsi que l'agrément au-dessus de la note. Cette notation graphique désigne probablement le tremblement lié qui commence après le temps.	23	Dessus de violon / Flûtes: L'agrément et la liaison se situent au-dessus de la note tremblée. Cf. la variante de la mes. 39
138	Fin de page: Rappel entre les deux portées supérieures: <i>violons seuls</i> . Au dessus de la portée supérieure: <i>premier seul</i>	24	La notation autographe ci-après reflète la double fonction de cette mesure: la «première fois» en tant que dernière mesure du 1 <sup>er</sup> couplet

(mes. 24), la seconde fois, dans le *da capo* non restituée, en tant que mesure finale de l'*Agnus Dei* (mes. 64):

Dessus: blanche pointée, avec annotation: *sans point la i* [première] fois

Hautes-contre: blanche pointée, sans annotation

Tailles: blanche pointée, sans annotation

Basses: blanche pointée, avec annotation: *pas de point la i* [première] fois.

Basse continue: blanche pointée suivie d'une noire, avec annotation: *la noire pour la pr[emière] fois* (la noire remplace le point de la blanche).

Le traitement individuel des instruments (mesure entière) ne s'accorde pas avec une éventuelle reprise à la mesure 16,3 qui commence avec une levée sur le 3<sup>e</sup> temps. L'absence de tout signe de renvoi ainsi que la barre de mesure simple à cet endroit confirment que la mes. 24 fonctionne comme transition au second couplet. Au *da capo*, la seconde fois, cette même mesure

39

ne contenant que des blanches pointées marquera la fin de la pièce.

Dessus de violon/Flûtes: le tremblement simple met en valeur la répartition en hémiole des syllabes des Hautes-contre et Basses, tandis que le tremblement lié des Dessus (agrément au-dessus, liaison au-dessus de la note tremblée) souligne la vocalise, identique, des Dessus et des Tailles.

40

Les cinq portées des instruments sont ornées respectivement de signes *al segno*, qui s'accordent avec les cinq mêmes signes de la mes. 1. Charpentier termine la partition avec l'annotation: *Troisième Agnus/Reprenez la symphonie de devant l'agnus dei/fin de la Messe de Minuit/731/plus courte que la Moroy de 792 mesures.*

64

Au-dessous de la partition: *fin de la Messe de Minuit/64*

Concernant la notation de cette mesure cf. mes. 24.

# EINLEITUNG

Von den elf Vokalmessen, die Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) hinterlassen hat, ist die *Messe de Minuit* zweifelsohne die beliebteste, zugleich aber auch die ambivalenteste und die am meisten missverständliche. Liturgisch der Christmette zugehörig verbindet sie Kunstmusik mit Musik profanen Ursprungs. Durch ihren Zugriff auf weihnachtliche Volkslieder, deren Ursprung teilweise bis ins Mittelalter zurückweist, wird sie der Gattung Parodiemesse zugeordnet.

Einem alten Brauch zufolge war es in Frankreich üblich, bei der Feier der Mitternachtsmesse volksliedähnliche Weihnachtslieder zu singen. Die im 16. Jahrhundert beliebt werdenden, sich vorwiegend mündlich verbreitenden so genannten *Noëls* zeichneten sich durch ungezwungene Schlichtheit, tanznahen Gestus und bukolischen Einschlag der gesungenen Texte aus. Es handelt sich bei diesen zahlreiche Strophen umfassenden Liedern um veritable Erzählungen, die das biblisch überlieferte Weihnachtsgeschehen zum Inhalt haben. Als erste schriftliche Fixierung der Texte wird die 1554 in Lyon gedruckte *Grande Bible des Noëls* angesehen. Die ersten Orgelbücher, die diese Weihnachtsweisen mit Variationen versahen, stammen aus den Jahren 1682 (Nicolas Gigault) und 1685 (Nicolas Lebègue). Im Jahre 1703 schließlich druckte der Pariser Verleger Christophe Ballard Text und Musik einer Auswahl von Weihnachtsliedern, deren Melodie erstmalig ein Generalbass unterlegt war.<sup>1</sup>

In der *Messe de Minuit* entlehnt Charpentier zehn Weihnachtsweisen, denen er die liturgisch vorgeschriebenen Texte des Ordinariums unterlegt. Trotz der in Frankreich anzutreffenden großen rituellen Vielfalt war die gesungene *Lateinische Messe* von allen stilistischen Entwicklungen unberührt geblieben. Zu Charpentiers Lebzeiten wurde das Ordinarium (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) entweder ein- oder mehrstimmig im alten Stil, oder einstimmig im Wechsel mit Orgel vorgetragen. Die Alternatim-Praxis bezog sich generell auf die dreifachen Anrufungen im *Kyrie, Sanctus* und *Agnus Dei*. Wenngleich die Orgel bisweilen beim *Gloria* mitwirkte, so blieb sie jedoch stets vom *Credo* ausgeschlossen.

Das *Kyrie* besteht aus drei Anrufungen: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. Jede der drei Anrufungen

wird dreimal wiederholt. Der Wechsel zwischen Orgel und Chor der insgesamt neun Anrufungen spielt sich nach dem folgenden symmetrischen Schema ab: *Kyrie I* (Orgel–Chor–Orgel); *Christe* (Chor–Orgel–Chor); *Kyrie II* (Orgel–Chor–Orgel). Das *Sanctus* zeigt die folgende Aufteilung: *Sanctus* (Orgel), *Sanctus* (Chor), *Sanctus ... Sabaoth* (Orgel), *Pleni sunt ... in excelsis* (Chor), *Benedictus ... in excelsis* (Orgel). Im *Agnus Dei* übernimmt die Orgel den ersten und dritten Vers, nur der zweite wird vokal ausgeführt. Bei Übernahme der Orgel bleibt der Text des entsprechenden Verses jeweils unausgesprochen. Damit der Messtext nicht unvollständig blieb, war es üblich, an diesen Stellen den nicht gesungenen Text (während des Orgelspiels) leise zu sprechen.<sup>2</sup>

Die ersten Orgelmessen, die nach diesem Schema komponiert worden sind, erschienen 1690 (François Couperin) und 1699 (Nicolas de Grigny) im Druck. Charpentiers *Messe de Minuit* stammt vermutlich aus dem Jahre 1694. Charpentier wirkte in der Zeit von 1688–1698 als Kapellmeister an der Jesuitenkirche Saint-Louis (heute Saint-Paul–Saint-Louis) in Paris. Die Musik spielte dort eine so wesentliche Rolle, dass ein Zeitzeuge mit den folgenden Worten auf die zur Oper bestehende Konkurrenz aufmerksam machte: „Diese Kirche steht der Oper nichts nach, so dass diejenigen, die die eine nicht besuchen wollen sich lieber zur Vesper der anderen einfinden und dies zu weit günstigeren Bedingungen.“<sup>3</sup> Charpentier standen dort Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung, für die zu komponieren er vertraglich verpflichtet war. In der *Messe de Minuit, pour 4 voix, flûtes et violons, pour Noël* (vollständiger Originaltitel) ganz wie in der *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* (Messe für mehrere Instrumente anstelle von Orgel, H 513) übernimmt das Orchester die Rolle der Orgel. Lediglich im *Kyrie* bleiben der letzteren noch zwei Zwischenspiele erhalten. Da sie keiner großen Kirchenorgel

2 Zum Ablauf der Messe vergleiche: Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*, Vol. II: *L'interprétation de la musique pour orgue*, Paris 1988.

3 Lecerf de La Viéville. *Comparaison de la musique française et italienne III*, Bruxelles 1706, S. 189 (zitiert nach Yves Jaffrès. Michel Corrette et l'Orgue, in: *L'Orgue, Cahiers et Mémoires* 53, Paris 1995. S. 26: „Cette église est si bien l'église de l'Opéra que ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres à l'autre, où ils le trouvent à meilleur marché.“

1 *Chants des Noëls. Anciens et nouveaux*. Paris. Christophe Ballard 1703. Faksimiledruck, Jean-Marc Fuseau, Courlay, 1997.



bedürfen, können sie auf dem Orgelpositiv des Continuo ausgeführt werden.

Die Interpretation und das richtige Verständnis der *Messe de Minuit* werden durch den schematischen Ablauf und die oben beschriebene Praxis der Alternatim-Messe konditioniert. Die beiden auf der Orgel gespielten *Kyrie*-Sätze sind beispielsweise für das gleichmäßige Wechselspiel von Vokal- und Instrumentalpartien absolut notwendig. Allem Anschein zum Trotz ist darüber hinaus das *Agnus Dei* nicht etwa unvollständig: Das nicht gesungene, in der Prosodie fehlende „Dona nobis pacem“ wird durch den rein instrumental ausgeführten *da capo*-Teil vertreten.

Die von der Alternatim-Praxis nicht betroffenen Teile wie *Gloria* und *Credo* folgen strukturell dem motettischen Prinzip. Der musikalische Ausdruck dient hier unmittelbar der Textausdeutung. Die immer wieder wechselnden Besetzungen sorgen für Vielfalt, die nach Charpentiers Ansicht ein wesentliches Moment der Musik ausmacht. Das *Gloria*, das mit gedämpften Streichern und Echostimmen eingeleitet wird, stellt zunächst eine nächtliche Schlummerszene (*scène de sommeil*) dar, die der Ankündigung der Geburt des Gottessohnes vorausgeht. Der Komponist geht in einer mit „Nacht“ überschriebenen Szene in seinem Weihnachtsoratorium H 416 ganz analog vor. Umso wirkungsvoller präsentiert sich im Kontrast dazu das auf der Melodie von *Tous les bourgeois de Châtre* gesungene, anschließende „Laudamus te“ (Takt 16), das das Aufwachen der Hirten darstellt. Im *Credo* wird die im Mittelpunkt der Weihnachtsnacht stehende Nachricht „et homo factus est“ besonders herausgestellt, indem die Passage, von Generalpausen unterbrochen, in dreimaliger Steigerung wiederholt wird (Takt 116–128). Einzelne Textstellen wie beispielsweise „descendit“ (Takt 98–108) oder „ascendit“ (Takt 159) werden figuralistisch behandelt, andere, wie beispielsweise das Wort „mortuos“, werden durch eine außergewöhnliche harmonische Wendung besonders ausdrucksvoll gestaltet. In Kombination mit der weißen Notation kann die homophone Satzweise und die syllabisch in allen Stimmen einheitliche Behandlung des Textes „et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“ als Ausdruck der Gemeinschaft im Glauben wie auch als Ausdruck der Einheit der Kirche angesehen werden.

Die Modalität der bearbeiteten Noël-Melodien bringt es mit sich, dass Charpentiers Harmonik in diesem Werk ständig zwischen Modalität und Tonalität (d-dorisch oder d-Moll? H oder B, C oder Cis?) oszilliert. In der Vereinigung zwei verschiedener Ton-

systeme mag die *Messe de Minuit* dem Hörer ambivalent erscheinen, doch erwächst gerade aus dieser Ambivalenz der besondere ästhetische Reiz des Werkes. Die Randbemerkung „für Weihnachten“, die Charpentier im Autograph dem Titel „Messe de Minuit“ beigegeben hat, kann als überflüssig angesehen werden. Dieser mehr als ausdrückliche Verweis auf die liturgische Bestimmung des Stückes könnte aber auch darauf hindeuten, dass zu der damaligen Zeit die Parodiemesse tatsächlich nur in der Christmette, beziehungsweise ausschließlich in der Weihnachtsnacht aufgeführt werden sollte – in eben dieser einzigartigen Nacht, wo Gott menschliche Gestalt annimmt, wo sich Sakrales mit Profanem verbinden kann ...

## AUFFÜHRUNGS- PRAKTISCHE HINWEISE

### Zur Besetzung

Der im Autograph mit „tous“ (alle) bezeichnete Chor kann entweder von einem eigenständigen Vokalensemble oder von der Gesamtheit der acht in der Partitur benannten Solisten gestaltet werden. Im ersten Fall kann man aus ökonomischen Gründen die Zahl der Solisten auf fünf (2 *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse*) reduzieren, da die drei zusätzlich vom Komponisten vorgesehenen Solosänger lediglich eine Bereicherung der Klangfarbenpalette darstellen. Die drei männlichen Solisten erscheinen oft im Trio-Satz mit Basso continuo-Begleitung. Diese Gruppe bildet als *Petit Chœur* ein Gegengewicht zu dem alle Sänger umfassenden Klangkörper des *Grand Chœur*.

Der instrumentale Klangkörper besteht aus Flöten und aus der Streicherfamilie. Letztere setzt sich aus einer Violine (*Dessus*), zwei Violastimmen (*Haute-contre*, *Taille*) und Bassvioline zusammen. Bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der Bass von den *Basses de violon* ausgeführt. In der Stimmung einen Ganzton tiefer als das Violoncello, von dem es abgelöst wurde, besitzt dieses im Ambitus vom Kontra-B bis zum f<sup>1</sup> reichende Instrument einen volltönigen Klang. In ihrer die vokalen Chorbässe unterstützenden Funktion werden die Bassviolinen von Charpentier in der Partitur als *Basses de chœur* (Chorbässe) bezeichnet. Der Continuo-Part wird der Orgel zugewiesen; er kann – wie üblich, wenn nichts anderes vorgeschrieben wird – von einer Bass-Gambe (*Basse de viole*) unterstützt werden.

Im Vorsatz zum *Gloria* schreibt Charpentier bei jeder Instrumentalstimme *Sourdines*, bei den Vokalstim-

men jeweils *Tous* sowie innerhalb des Notensystems *Echo* vor (vergleiche das Faksimile). Aus dieser Anweisung lässt sich ableiten, dass (wie bei der *Messe pour M. Mauroy* und der *Messe des Morts*) die Flöten während dieses Abschnittes bis zur Anweisung „*tous*“ der Textstelle „*Qui tollis peccata mundi*“ (Takt 84) schweigen sollten. Den Violinen allein wird also das Noël *Tous les bourgeois de Châtre* (Alle Bürger von Châtre) zugewiesen, während die Klangfarbe der Flötengruppe (*Flûtes I und II*) die vom zweiten Noël *Ou s'en vont ces gays bergers* benannten Hirten charakterisiert. Die zu Beginn des „*Laudamus te*“ (Takt 16) bei jedem System angebrachte Anweisung „*fort*“ annulliert sowohl die Echowirkung der Stimmen als auch die bis dahin aufgesetzten Dämpfer der Streichinstrumente.

### Zur Problematik der Reprisen

Zum Lobe Gottes bestimmte Musik entwickelt sich oft in dreiteiligen Formen. Die Gesamtanlage der *Messe de Minuit* zeigt darüber hinaus eine gewisse symmetrische Form: Die dreiteilige Anlage des *Kyrie* (*Kyrie–Christe–Kyrie*) findet eine Entsprechung in der Dreiteiligkeit von *Sanctus–Benedictus–Agnus Dei*. Nach Charpentiers handschriftlichen Angaben (vergleiche das Faksimile) besteht das *Agnus Dei* aus insgesamt 64 Takten. Die drei Anrufungen setzen sich jeweils aus 24 Takten (1. Agnus:  $2 \times 8 + 8$ ), 16 Takten (2. Agnus:  $8 + 8$ ) und 24 Takten (3. Agnus = 1. Agnus) zusammen. Am Ende des zweiten, vokalen Agnus verweist Charpentier sowohl durch eine verbale Anweisung als auch durch *al segno*-Zeichen nach jeder Instrumentalstimme auf eine notengetreue Reprise des instrumentalen, ersten Agnus. Da er den Notentext dieses *da capo*-Teils nicht neu ausschreibt, präzisiert er die Doppelfunktion von Takt 24/64 betreffend zwei unterschiedliche Lesarten. In der Tat ist dieser Takt beim „ersten Mal“ (vergleiche den Kritischen Bericht, Takt 24) ein Überleitungstakt zum zweiten Agnus, während er beim „zweiten Mal“ (vergleiche den Kritischen Bericht, Takt 64) zum Schlusstakt sowohl des *Agnus Dei* als auch zum Schlusstakt der *Messe de Minuit* wird.

Charpentiers handschriftliche Anweisung zur unterschiedlichen Ausführung dieses Taktes wurde von den bisherigen Werkausgaben übergangen. Die Art und Weise, mit der der Komponist die Wiederholung der Takte 1–8 angegeben hat, hat darüber hinaus zu Missverständnissen geführt. Viele Ausgaben zeigen irrtümlich eine zusätzliche Wiederholung für die Takte 16–24 an. In der Tat kann man das zusätzliche

*al segno*-Zeichen, sowie das Wort „*Reprise*“, das Charpentier buchstäblich bei der Wiederaufnahme der Musik (nach der Wiederholung) in Takt 16 über der dritten Zählzeit angebracht hat, als Wiederholungszeichen missverstehen. In der Suitentheorie des 17.–18. Jahrhunderts heißt der zweite Teil eines Tanzes aber gelegentlich *Reprise*. Jean-Jacques Rousseau erklärt zum mehrfachen Gebrauch dieses Begriffs: „Auch versteht man manchmal unter dem Wort *Reprise* ganz einfach den zweiten Teil eines Liedes. Daher sagt man über die *Reprise* in dem hübschen Dardanus-Menuett [aus der gleichnamigen Oper von Rameau, 1739], dass sie keine ist.“<sup>4</sup> Dementsprechend zeigt das im *Agnus Dei* in Takt 16 ober- und unterhalb der Partitur angebrachte Zeichen sowie das Wort „*Reprise*“ den Abschluss der wiederholten Passage, beziehungsweise die Fortsetzung der Musik nach dem doppelt ausgeschriebenen Wiederholungstakt an. Charpentier hält sich in der Tat strikt an die vorgegebene Barform (AAB) seines Modells, des Noël *A minuit fut fait un réveil*, das im übrigen dem *Agnus Dei* den tänzerischen Gestus eines Menuett verleiht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mehrere Elemente eine hypothetische Wiederholung der Takte 16–24 ausschließen. Dazu zählen zum Einen die genaue Befolgung der von Charpentier für jedes einzelne Instrument vorgeschriebene Lesart von Takt 24 (Volltakt mit drei Zählzeiten), zum Anderen das Fehlen eines Wiederholungszeichens eben genau an dieser Stelle, sowie schließlich die präzise angegebene Gesamtzahl der Takte in Bezug zu dem identisch auszuführenden ersten und dritten Agnus. Die formale Anlage des Stückes lässt sich auf die einfache Zahlenproportion von 3:2:3 mit Symmetrieachse inmitten des zweiten Agnus zurückführen.

Im *Kyrie* werden die Reprisen der beiden Noëls *Joseph est bien marié* und *Une jeune pucelle* von der Orgel allein ausgeführt, ohne dass Charpentier den Notentext eingerichtet hätte. Wie bei der Alternatim-Messe wurde das der Orgel zukommende Verset üblicherweise improvisiert. Dem *da capo*-Beispiel des *Agnus Dei* folgend und um das Gleichgewicht der alter-

4 *Dictionnaire de la musique*, Paris 1768, S. 412: „Quelquefois aussi l'on entend par *reprise* que la seconde partie d'un Air. On dit ainsi que la *reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout.“ Vergleiche dazu das Stichwort „*Reprise*“ in: Marc Honegger, Günter Massenkeil: *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg i. Br., 1978–1982, Bd. 7, S. 47: „In der Suitentheorie des 17.–18. Jh. heißt der zweite Teil eines Tanzes gelegentlich *Reprise*.“ Diese spezielle Notationsweise wird auch durch das von Charpentier für das Offertorium vorgesehene Noël *Laissez paître vos bêtes* in der oben zitierten Ausgabe von 1703 (Fußnote 1) belegt.

nierten Teile zu bewahren, sollte diese Improvisation nicht den vom *Kyrie I* vorgegebenen Rahmen überschreiten. Der nicht der Improvisation mächtige Organist möge sich der im Anhang abgedruckten und für Orgel eingerichteten Paraphrase des Orchestersatzes des jeweiligen *Kyrie* bedienen.

### Zum Offertorium

Am Ende des *Credo* schreibt Charpentier: „Zum Offertorium spielen die Violinen ‚Laissez paistre vos bestes‘ in D“<sup>5</sup>. Im Gegensatz zu den im *Kyrie* von der Orgel übernommenen, nicht ausgeschriebenen aber doch obligaten Partien ist das vorgeschlagene Offertorium kein eigentlicher Bestandteil der *Messe de Minuit*. Es handelt sich vielmehr um eine Anregung des Komponisten, welche Musik im liturgischen Zusammenhang der Mitternachtsmesse beim Offertorium gespielt werden könnte. Unter den uns heute überlieferten Werken Charpentiers befindet sich in Band 9 der *Mélanges* (Rés. Vm<sup>1</sup> 259 [9], Blatt 61) unter dem Titel „Autre Noël“ eine für Flöten und Streicher eingerichtete Fassung des genannten Noël, die hier Verwendung finden könnte. Das im Werkverzeichnis von Hitchcock mit H 531 erfasste Stück wird im Anhang in der gewünschten Tonart abgedruckt. Im Vorsatz zum *Sanctus*, das im Autograph unmittelbar der oben genannten handschriftlichen Anweisung folgt, präzisiert Charpentier beim Basso continuo: „tous, avec orgue“ (alle, mit Orgel). Der ungewöhnliche Hinweis „mit Orgel“ könnte darauf hindeuten, dass die Mitwirkung der Orgel (Generalbass) bei dem soeben vorausgegangenen Offertorium ausgeschlossen war.

### Zur Notation

Im *Credo* („Et unam sanctam catholicam“, Takt 247 bis 272) bedient sich Charpentier im  $\frac{3}{2}$ -Takt der weißen Notation. Diese Notation liest sich, indem man die leeren Achtelnoten durch Viertelnoten und die leeren Sechzehntelnoten durch Achtelnoten ersetzt. Die leeren Achtelnoten werden *inegal* ausgeführt. Der gewöhnliche  $\frac{3}{2}$ -Takt wird normalerweise in drei langsamen Halben geschlagen. Um ein etwas weniger langsames Tempo anzuzeigen zu können, bedienen sich die Komponisten der weißen Notation. In der Motette

<sup>5</sup> Im Französischen ist der Gebrauch des Wortes „violons“ in diesem Zusammenhang mehrdeutig. Es kann sowohl die Streicherfamilie als auch das gesamte Orchester (mit Flöten) gemeint sein.

*Transfige dulcissime Jesu* markiert Charpentier den Übergang von der weißen zur schwarzen Notation unter gleich bleibender Taktvorzeichnung mit der Angabe „Lentement“ (Langsam). Dementsprechend deutet die weiße Notation im *Credo* der *Messe de Minuit* im Unterschied zu dem gewöhnlichen  $\frac{3}{2}$ -Takt bei „Et incarnatus est“ (Takt 110–128) auf ein nicht zu langsames Zeitmaß hin.

### Zu den Verzierungen

Charpentier verwendet in der Partitur drei verschiedene Verzierungszeichen. Am häufigsten tritt die Wellenlinie des *tremblement simple* (freier Triller) auf (Beispiel: *Kyrie*, Takt 13), der nach französischer Manier gewöhnlich von der oberen Nebennote angeschlagen wird. Das gleiche, zusätzlich mit einem Punkt versehene Zeichen (Beispiel: *Kyrie*, Takt 41,1, *Tailles*) deutet auf eine Variante des *tremblement appuyé* (schwebender Triller) hin: Nach Art des italienischen *tremolo* würde dieser auf längeren Notenwerten auszuführende Triller mit einer betonten Dehnung der Hauptnote einsetzen, bevor er sie langsam durch Wechselschläge mit der Obernote zum Beben bringt. Der *tremblement lié* (angeschlossener Triller, Beispiel: *Kyrie*, Takt 41,1, *Hautes-contre*, *Basses*) wird durch einen zusätzlichen Bogen über dem Trillerzeichen angegeben.

Der Bogen (Beispiel: *Credo*, Takt 103) fasst mehrere auf einer Silbe gesungene Noten zusammen. Er bezeichnet Anfang und Ende einer *legato* auszuführenden Notengruppe, deren Achtel nicht *inegalisiert* werden. Im Autograph kann es vorkommen, dass das handschriftliche Zeichen des *tremblement lié* mit den nach alter Notationsweise bezeichneten Ligaturen zusammenfällt. Zu bemerken ist, dass Charpentier beispielsweise im *Kyrie*, Takt 41 Bogen und Verzierungszeichen über die zu verzierende Note von *Hautes-contre* und *Basses* setzt, während er in Takt 42 (*Haute-contre*) den Bogen unter die Note, das Verzierungszeichen über die Note schreibt. Dieser kalligraphische Unterschied, dem wir durch ein gleichwertiges Zeichen Rechnung tragen (Bogen entsprechend entweder über oder unter dem Verzierungszeichen) könnte auf die zwei verschiedenen Varianten des *tremblement lié* hinweisen: Zum einen wird die Verzierung nach der betonten Taktzeit mit der angebundenen oberen Nebennote ausgeführt, zum anderen wird die Verzierung mit der Hauptnote auf der betonten Taktzeit ausgeführt (vergleiche Jean-François Dandrieu: *Premier Livre d'orgue*, 1730). Die gleichzeitige Ausführung

des angeschlossenen und des freien Trillers in Takt 116 des *Credo* legt hier eine Ausführung des *tremblement lié* nach der Zeit (Bogen über dem Verzierungszeichen) nahe.

### Zur Aussprache des lateinischen Textes

Vor der großen Reformbewegung, die in Frankreich etwa zwischen 1880 und 1920 zu einer „Restitution“ des gregorianischen Gesangs geführt hat, ist es in der französischen Kirche üblich gewesen, die lateinischen Texte in ihrer Aussprache dem Französischen anzugleichen. Der dabei aus dem französischen Akzent heraus entstehende erhebliche Unterschied im Klang der lateinischen Sprache lässt eine Wiederherstellung dieser (Original-) Farbe bei Aufführungen von Vokalwerken der Barockzeit als wünschenswert erscheinen. Die Hauptmerkmale dieser sogenannten *vulgären* Aussprache zur Zeit Charpentiers lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Buchstaben oder Gruppierungen mehrerer Buchstaben des Alphabets werden nach den Regeln der französischen Sprache ausgesprochen („*laudamus*“ beispielsweise wird zu „lo-da-müs“). Folgt auf den Buchstaben „u“ ein „m“ wie bei „Do-

minum“, so wird die Endung „om“ ausgesprochen. Alle Konsonanten werden artikuliert; einige wenige werden stumm ausgesprochen (beispielsweise das „c“ in „sanctus“). Die Laute „m“ und „n“ erhalten oft einen nasalen Klang, wie beispielsweise in „Sera-*phim*“. Der Buchstabe „u“ wird im Allgemeinen „ü“ ausgesprochen („adora-müs“). Das konsonante „i“ bzw. „j“ (beispielsweise in „*Jesu*“) sowie „g“ vor hellen Vokalen („*virgine*“) werden wie in dem französischen Wort „je“ ausgesprochen. „C“ wird vor hellen Vokalen („*benedicimus*“) zu „ç“. In der Tat ist die Aussprache der Buchstaben *c, g, t, s* je nach Zusammenhang variabel. Über Detailfragen gibt die von Patricia Ranum für Sänger der Barockmusik geschriebene *Petite Méthode* nähere Auskunft.<sup>6</sup>

Mein Dank gebührt der *Bibliothèque nationale de France* für die Abdruckgenehmigung der Faksimila, Madame Laurence Pottier, Dirigentin der Gruppe *Les Musiciens de Mlle Guise*, Paris, für Gespräche und Ratschläge sowie Herrn Christoph Heimbucher vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, für die fachkundige Betreuung der Ausgabe.

Helga Schauerte-Maubouet

6 Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc (vers 1665)*, Arles 1991.

# KRITISCHER BERICHT

## I. Abkürzungen

B.c.	Basso continuo
BnF	Bibliothèque nationale de France
Ms	Manuskript
T.	Takt

## II. Quelle

BnF, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 (25)  
Marc-Antoine Charpentier, Ms ca 1694  
Mélanges autographes, cahier 66, volume XXV, folio 62–77  
Faksimile, Minkoff Verlag

## III. Quellenbeschreibung

Das Autograph umfasst 16 auf der Vorderseite paginierte Manuskriptblätter zu je 420×265mm. Die *Messe de Minuit à 4 voix flûtes et vio[lo]ns pour Noël* (Originaltitel) beginnt auf der Vorderseite von Seite 62 und endet auf der Vorderseite von Seite 77 mit der Gesamttaktzahl 731. Charpentier notiert nach jedem einzelnen Stück die jeweilige Anzahl der Takte: *Kyrie* (126), *Gloria* (164), *Credo* (296), *Sanctus* (81, inklusiv der *Hosanna*-Reprise), *Agnus Dei* (64, inklusiv der nicht ausgeschriebenen Reprise). Die zumeist unisono gehenden Violinen und Flöten sind wie im 17. Jahrhundert üblich auf einer Akkolade zusammengefasst, wobei die Solostellen durch Angaben wie „première flûte seule“ kenntlich gemacht werden. Die Trennung innerhalb der Violinen- bzw. Flötengruppe wird im Plural mit „premières flûtes seules/secondes flûtes seules“ gekennzeichnet. Das Ende einer solistisch besetzten Passage bzw. das Ende einer ausgeschlossenen Instrumentalgruppe wird durch die Angabe „tous“ (alle) gekennzeichnet. Die Bassviolen stehen beim Unisonospiel mit dem Continuo auf der unteren Akkolade. Bei Verdoppelung des Chorbasses erhalten die Bassviolen ihr mit „Basses de chœur“ bezeichnetes, eigenes System. Im Continuo bezeichnet die Angabe „accompagnement seul“/„tous“ die jeweils gewünschte Besetzung.

## IV. Zur Edition

Die Partitur wurde in größtmöglicher Nähe zum Autograph eingerichtet. Mit Ausnahme der kursiv gedruckten Noëltitel, der Charakterangabe *Guay* im *Gloria* werden sowohl der französischsprachige Begleittext als auch der lateinische Messtext in moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung wiedergegeben. Abkürzungen, wie beispielsweise vio[lons] werden ausgeschrieben. Die Überschriften der einzelnen Messteile (*Kyrie*, *Gloria*, etc.) werden in Großbuchstaben hinzugefügt. Die handschriftlichen Besetzungsangaben wurden nach der oben stehenden Nomenklatur vereinheitlicht: „première flûte seule“ wurde beispielsweise in „Flûte I“, „premières flûtes seules“ in „Flûtes I“ umgewandelt. Aus praktischen Gründen wurden die Instrumentalbässe (Con-

tinuo/Bassviolen) durchgehend auf zwei Akkoladen eingerichtet. Detaillierte verbale Angaben zur Abfolge der einzelnen Teile wie beispielsweise zu den nicht ausgeschriebenen Reprise stehen in Kursivschrift in den Einzelnachweisen. Als Schlüssel werden G-Schlüssel, C-Schlüssel und F-Schlüssel verwendet; die Schlüsselung der Quelle wird im Vorsatz angezeigt. Die Balkung der Notengruppen entspricht den Eigentümlichkeiten des Autographs. Die geschwungenen, kleingliedrigen Ligaturzeichen werden mit dem heute üblichen runden Bogen wiedergegeben. Die nach dem Taktstrich notierten Verlängerungspunkte einzelner Noten werden nach heutiger Schreibweise durch die taktüberschreitende Bindung zweier ausgeschriebener Noten ersetzt. Die Akzidenzien werden nach den heutigen Gewohnheiten notiert, sie gelten für den ganzen Takt. Warnungsakzidenzien erscheinen in runden Klammern ( ). Zusätze der Herausgeberin erscheinen in eckigen Klammern [ ].

## V. Einzelnachweise

### KYRIE

- Vorsatz Die zunächst mit dem B.c. unisono gehenden Bassviolen werden bei Trennung der beiden Gruppen (im Autograph Takt 26) als „Basses de chœur“ bezeichnet.
- 23 Die Bezeichnung „flûtes seules“ (Flöten allein) mag hier zweideutig erscheinen: Ist die Flötengruppe („toutes les flûtes seules“) oder sind, in Fortsetzung von T. 9, die zwei Soloflöten gemeint? Es findet sich eine analoge Anweisung in T. 84. Da das Wort „tous“ unmittelbar vorausgegangen ist, bezeichnet „flûtes seules“ an beiden Stellen das Ausscheiden der Violinen bzw. „alle Flöten, ohne Violinen“.
- 26 Trennung der „Basses de chœur“
- 41,1 *Hautes-contre* und *Basses*: Charpentier notiert sowohl den Halbbogen der Ligatur als auch das Verzierungszeichen über die Note, womit vermutlich ein auf der oberen Nebennote beginnender *tremblement lié* gemeint ist.
- 42 *Hautes-contre*: Charpentier notiert das Verzierungszeichen hier oberhalb der Note, den Halbbogen der Ligatur unterhalb der Note: Vermutlich wird dadurch ein auf der Hauptnote beginnender *tremblement lié* angezeigt.
- 75 Charpentier kündigt hier zwar ein zweites *Christe* („Second *Christe*“) an, doch folgt der Notentext eines zweiten *Kyrie*. Da der Komponist auch in T. 52 kein „Premier *Christe*“ (1. *Christe*) angekündigt hat, scheint es sich um einen Schreibfehler zu handeln.
- 82 *Tailles de violon*, 4. Note: h<sup>0</sup> oder b<sup>0</sup> (d-dorisch oder d-Moll)? Die Schreibweise im Ms ist zweideutig. Die analoge Stelle in T. 106 legt die Wahl der Note „h“ nahe.

106	<i>Tailles de violons</i> , 3. Note, ohne Vorzeichen (= h <sup>0</sup> ). Bei den vokalen <i>Tailles</i> scheint das Vorzeichen vor der 3. Note ausradiert worden zu sein. Da der Generalbass keine kleine Sexte anzeigt, handelt es sich vermutlich um ein „h“. Vergleiche die dazu analoge Stelle in T. 82.	CREDO	<i>Credo in unum Deum</i>
119,4	<i>Tailles de violons</i> , g <sup>1</sup> vom Komponisten nach e <sup>1</sup> korrigiert	15	<i>Hautes-contre de violon</i> , 1. Note: (irrtümlich) h <sup>1</sup> . Da die <i>Hautes-contre de violon</i> hier die Stimme der <i>Dessus</i> verdoppeln, wurde die irrtümliche Note h <sup>1</sup> durch die 1. Note der <i>Dessus</i> ersetzt.
120	<i>Tailles de violon</i> : 1. und 2. Note, ursprünglich a <sup>1</sup> , von Charpentier in f <sup>1</sup> umgewandelt; 3. Note: wie T. 119,4	41	Unter jedem Notensystem: <i>Guay</i>
126	Gleich im Anschluss an diesen Takt folgt die handschriftliche Anweisung: <i>ici l'orgue joue le même Noël</i> : 126/danach dreifacher Taktstrich sowie die (dem Organisten zugedachte?) Anweisung: <i>Tournez vite pour le gloria in excelsis Deo pendant que le célébrant l'entonne</i> .	116	<i>Dessus</i> : Charpentier notiert sowohl den Halbbogen der Ligatur als auch das Verzierungssymbol über die Note, womit vermutlich ein auf der oberen Nebennote beginnender <i>tremblement lié</i> gemeint ist.
GLORIA	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	138	Seitenende/Zwischen den beiden oberen Systemen als Bestätigung der Partitureinrichtung: <i>violons seuls</i> . Oberhalb des oberen Systems: <i>premier seul</i>
Vorsatz	Bei jedem Instrument: <i>Sourdines</i> , bei jeder Stimme: <i>Tous</i> , sowie innerhalb des Notensystems: <i>Echo</i> . Die Anweisung <i>Sourdines</i> im Vorsatz impliziert im Prinzip den Ausschluss der Flötengruppe (vgl. das Vorwort)	139	Seitenbeginn/oberhalb des zweiten Systems als Bestätigung der Partitureinrichtung: <i>violons seuls</i>
9	<i>Tailles de violons</i> , 2. Note, ohne Vorzeichen (= cis)	145	<i>Haute-contre</i> : Die Wortsilbe „to“ von „Pilato“ fällt auf die 1. Zählzeit von T. 146.
10	<i>Tailles de violons</i> und <i>Tailles</i> (Chor), 1. Note: cis. Die Note cis widerspricht der Generalbassbezeichnung, die eine kleine Terz, d. h. „c“ anzeigt. Der Fehler liegt vermutlich in der Bassbezeichnung, denn „c“ anstelle von „cis“ würde den angezeigten Sextakkord (fis-Moll) in einen Septakkord (D-Dur) umwandeln, der seinerseits den ihm folgenden D-Dur-Akkord vorwegnehmen würde. Im Übrigen wiederholt sich die von dieser Problematik betroffene melodische Formel (h–cis <sup>1</sup> –d <sup>1</sup> –h–cis <sup>1</sup> ) der <i>Tailles de violons</i> in T. 9–10 sowohl in T. 4–5 ( <i>Tailles de violon</i> ) als auch in T. 11–12 ( <i>Dessus de violon</i> ).	159	Neuer Vorsatz. Vor jedem System: <i>tous</i> , vor dem unteren System: <i>accompagnement et basses de chœur</i> . Die hier auf dem B.c.-System zusammengefassten Bässe teilen sich in T. 162, von wo an die Bassviolin die vokalen Chorbässe verdoppeln (vergleiche die autographe Spielanweisung, T. 162)
26	<i>Dessus</i> : anstelle von „te“ irrtümliche Wiederholung der Silbe „mus“.	162	<i>Tous au 2<sup>e</sup> temps figuré comme la vocale pour les basses de violon</i> . Anweisung für die Violinbässe, ab der zweiten Zählzeit dieses Taktes das Notensystem zu wechseln, da sie ab hier die Chorbässe verdoppeln sollen.
54/64/70	Zwischen den zwei oberen Notensystemen: <i>Violons seuls</i> . Da Charpentier im Vorsatz des Abschnittes <i>premier violon seul/second violon seul</i> angibt, handelt es sich als Gedächtnisstütze um eine simple Bestätigung der Partitureinrichtung.	205	<i>Tailles de violon</i> : ursprünglich „h <sup>0</sup> “, vom Komponisten nach „d <sup>1</sup> “ korrigiert
124/132	Zwischen den zwei oberen Notensystemen: <i>Flûtes seules</i> . Da Charpentier im Vorsatz des Abschnittes <i>premières flûtes seules/secondes flûtes seules</i> angibt, handelt es sich als Gedächtnisstütze um eine simple Bestätigung der Partitureinrichtung.	217/225	Anmerkung zwischen den oberen Systemen: <i>Flûtes seules</i> [Flûte 1/Flûte 2]
162	Das Autograph bestätigt die Note „cis“ sowohl für die <i>Hautes-contre de violon</i> als auch für die <i>Tailles</i> .	245	<i>Tailles de violon</i> , 4. Note: d <sup>1</sup> und f <sup>1</sup> . Eine Bevorzugung der Note f <sup>1</sup> würde zu Quintparallelen zwischen <i>Tailles</i> und <i>Basses</i> führen.
164	164	280	<i>Hautes-contre de violon</i> , <i>Hautes-contre</i> , 2. Note: Das Ms bestätigt die Note h.
		296	296/A <i>l'Offertoire les vio[lo]ns joueront Laissez paître vos bestes en D la ré sol / Passez au Sanctus</i>
		SANCTUS	
		Ms:	Wiederholung des <i>Hosanna</i> nicht ausgeschrieben
		Vorsatz	<i>Basses</i> : <i>tous/avec orgue</i>
		50	<i>al segno</i> -Zeichen/ <i>reprise après benedictus</i>
		71	<i>al segno</i> -Zeichen/ <i>reprise hozanna</i> (sic)
		59 [= 81]	81/ <i>Tournez pour l'Agnus Dei</i>
		AGNUS DEI	
		Ms:	Wiederholung des 1. <i>Agnus Dei</i> nicht ausgeschrieben
		1	Bei allen fünf Instrumentalstimmen ein <i>al segno</i> -Zeichen, das sich mit den nach T. 40 angebrachten fünf Zeichen ergänzt

- 8/16 Nach T. 8 doppelt ausgeschriebener Wiederholungstakt (1. Mal / 2. Mal). Die beiden nebeneinanderstehenden Takte (8/16) sind durch einen Bogen verbunden, der anzeigt, dass bei der Wiederholung der Takt 16 den Takt 8 ersetzt. Über der dritten Taktzeit von T. 16 wird die Partitur in Ober- und Unterstimme durch ein Zeichen eingerahmt, das das Ende des wiederholten Teils anzeigt. Das Wort „Reprise“ unterhalb jeder einzelnen Instrumentalstimme zeigt den Fortgang des Stückes an. Zur spezifischen Notationsweise der Wiederholungen vergleiche das Vorwort.
- 23 *Dessus de violon/Flûtes*: Das Verzierungszeichen sowie der Bogen befinden sich oberhalb der Note. Vergleiche dazu die Variante T. 39.
- 24 Die Notation berücksichtigt die Doppelfunktion des Taktes: beim ersten Mal als Überleitungstakt zum 2. Agnus, beim zweiten Mal (im nicht ausgeschriebenen *da capo*-Teil) als Schlusstakt.  
*Dessus*: punktierte Halbe, mit Anmerkung: *sans point la i* [première] fois  
*Hauts-contre*: punktierte Halbe, ohne Anmerkung  
*Tailles*: punktierte Halbe, ohne Anmerkung  
*Basses*: punktierte Halbe, mit Anmerkung: *pas de point la i* [première] fois.  
*Continuo*: punktierte Halbe mit darauffolgender Viertel, dazu die Anmerkung: *la noire pour la pr*[emière] *fois* (Die Viertelnote ersetzt beim ersten Mal den Punkt der Halben).
- 39 Der freie Triller der *Dessus de violon/Flûtes* akzentuiert die hemiolische Silbenverteilung von *Hauts-contre* und *Basses*, während der angeschlossene Triller (Verzierung oberhalb, Bogen unterhalb der Note) der vokalen *Dessus* die Textverteilung der *Dessus* und *Tailles* berücksichtigt.
- 40 Nach jeder der fünf Instrumentalstimmen wird der Takt durch ein *al segno*-Zeichen beschlossen. Das Zeichen ergänzt sich mit den fünf *al segno*-Zeichen aus T. 1. Daran anschließend die Anweisung: *Troisième Agnus/Reprenez la symphonie de devant l'agnus dei/fin de la Messe de Minuit/731/plus courte que la Moroy de 792 mesures*
- 64 Unterhalb der Partitur: *fin de la Messe de Minuit/64*  
 Zur Notation des Taktes vergleiche T. 24.