

CHARPENTIER

Messe de Minuit

H 9

Piano Reduction by
Partition chant et piano par
Klavierauszug von
Martin Focke



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 7592a

CONTENTS / CONTENU / INHALT

Text of the Ordinary and orchestration / Texte de l'Ordinaire et instrumentation / Ordinariumtext und Instrumentierung	IV
Introduction	VI
Notes on performance	VII
Introduction	IX
Notes pour l'interprétation	X
Einleitung	XII
Aufführungspraktische Hinweise	XIII
KYRIE	
Kyrie eleison: <i>Joseph est bien marié</i>	1
Christe eleison: <i>Or, nous dites Marie</i>	4
Kyrie eleison: <i>Une jeune pucelle</i>	5
GLORIA	
Et in terra pax hominibus	8
Laudamus te: <i>Tous les bourgeois de Châtre</i>	8
Quoniam tu solus Sanctus: <i>Ou s'en vont ces gais bergers</i>	13
CREDO	
Patrem omnipotentem	16
Deum de Deo: <i>Vous qui désirez sans fin</i>	18
Crucifixus: <i>Voici le jour solennel, de Noël</i>	22
Et in Spiritum sanctum: <i>A la venue de Noël</i>	27
SANCTUS: <i>O Dieu, que n'étais-je en vie</i>	33
AGNUS DEI: <i>A minuit fut fait un réveil</i>	38

Text of the Ordinary* and orchestration
 Texte de l'Ordinaire* et Instrumentation
 Ordinariumtext* und Instrumentierung

KYRIE

1	[Kyrie eleison]	instrumental
29	Kyrie eleison [Kyrie eleison]	tous instrumental
52	Christe eleison	Petit Chœur I
60	Christe eleison	Haute-contre 1
64	Christe eleison	Petit Chœur I
75	[Kyrie eleison]	instrumental
100	Kyrie eleison [Kyrie eleison]	tous instrumental

GLORIA in excelsis Deo

1	Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Intonation tous
48	Domine Deus, Rex coelestis, Deus pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Haute-contre 1 Taille 2 Basse 2 Petit Chœur II
84	Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	tous
116	Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.	Dessus 1 & 2
139	Amen.	tous

CREDO in unum Deum

1	Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filius Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula.	Intonation tous
41	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter non homines, et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine: Et homo factus est.	«grand silence» Petit Chœur I
129	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.	

159	Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.	tous
213	Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.	Dessus 1 Dessus 1 & 2 Haute-contre 2 Dessus 1, 2, & Haute-contre 2
247	Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	tous
263	Et expecto resurrectionem mortuorum.	Petit Chœur II
273	Et vitam venturi saeculi. Amen	tous
SANCTUS		
1	[Sanctus]	instrumental
21	Sanctus	tous
33	[Sanctus Dominus Deus Sabaoth.]	instrumental
42	Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	tous
60	Benedictus qui venit in nomine Domini.	Petit Chœur I
71	Hosanna in excelsis.	tous
AGNUS DEI		
1	[Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis]	instrumental
25	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis	tous, Petit Chœur II, tous
41	[Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem]	instrumental

* [] Texts not sung / Textes non chantés / nicht gesungene Texte

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.¹

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*.

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

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).²

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."³ 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 instru-*

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 vespres à l'autre, où ils le trouvent à meilleur marché.")

ments 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 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.

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 indi-

cation “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 $3/2$ 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.⁴

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 Mlle 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)

⁴ 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.

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^e 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.¹

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 invo-

cation 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.²

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.»³ 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 in-

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^e 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.

terludes 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 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'auto-graphe 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.

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 $3/2$ 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 *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 $3/2$.

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. Ranum⁴, 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 Mlle Guise*, Paris, pour ses conseils, ainsi qu'à Monsieur Christoph Heimbucher, des Editions Bärenreiter, Cassel, pour sa collaboration constructive.

Helga Schauerte-Maubouet

4 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.

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.¹

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.²

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.“³ Charpentier standen dort Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung, für

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

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.“

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 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 Weihnachtssoratorium 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 Weihnachtssnacht 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 figurativ behandelt, andere, wie beispielsweise das Wort „mortuos“, werden durch eine außergewöhnliche harmonische Wendung besonders aus-

drucksvoll 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 Tonsysteme 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 Weihnachtssnacht 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*.

Zur Notation

Im *Credo* („Et unam sanctam catholicam“, Takt 247–272) 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 anzeigen zu können, bedienen sich die Komponisten der weißen Notation. In der Motette *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 Wechschläge 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 „*Dominum*“, 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 „*Seraphim*“. 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 franzö-

sischen 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.⁴

Mein Dank gebührt der *Bibliothèque nationale de France* für die Abdruckgenehmigung der Faksimilia, 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

4 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.