

CHARPENTIER

In nativitatem Domini canticum

H. 416

Herausgegeben von / Edited by
Joel Schwindt

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 7673

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Vorwort	XII
Text and Translation	XXII
In nativitatem Domini canticum	1
Critical Report	47

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli

Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso

Chor / Chorus

Soprano, Alto, Tenore, Basso

Orchester / Scoring

Flauto I, II; Violino I, II, Viola,
Basso (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Zu vorliegender Partitur sind der Klavierauszug (BA 7673-90)
und das Aufführungsmaterial (BA 7673) erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 7673-90)
and the performance material (BA 7673) are also available.

PREFACE

LIST OF ABBREVIATIONS

The following abbreviations are employed in the editorial commentary and critical report:

H = Hitchcock catalogue¹

DsV/Fl = Dessus de violon/Flûte

HcV/Fl = Haute-contre de violon/Flûte

TaV = Taille de violon

DsC = Dessus de chœur

HcC = Haute-contre de chœur

TaC = Taille de chœur

BsC = Basse de chœur

Vc/Org/BC = Violoncelle/Orgue/Basse continue

Locations within the work are identified as follows: "[measure number (m., mm.)]/[location within the measure, if needed], [part]"; e. g. "M. 1/4, BsC" stands for "Measure 1, note 4, Basse de chœur". Pitch names: *c'* refers to middle C, *c''* refers to C an octave above middle C, and so forth. "*C*" refers to C an octave below middle C, "*CC*" refers to C two octaves below middle C, and so forth.

VITA

Joel Schwindt is currently a Ph.D. student at Brandeis University in Boston. He received his Bachelor's of Music from Wichita State University (Kansas) in 2003, and his Master's of Music from the University of Arizona in 2006. Mr. Schwindt's article on Charpentier's use of French and Italian Styles was published in the August 2008 issue of the Choral Journal. He has also served as program annotator and music critic for various professional groups throughout the United States. Mr. Schwindt is currently a member of several musicological organizations, including *La société Marc-Antoine Charpentier*, the *Society for Seventeenth-Century Music*, and the *American Musicological Society*.

ACKNOWLEDGEMENTS

The editor wishes to express his deep appreciation to all of those whose assistance and support were so valuable in the undertaking of this project. Thanks to Dr. John Brobeck of the University of Arizona for sharing

¹ Hugh Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: catalogue raisonné*, Paris: Picard (1982).

his expertise and guidance throughout this project. Thanks to Patricia Ranum and Dr. Shirley Thompson for making themselves available for consultation on the finer points of Charpentier's works and words. Above all, I would like to express my deepest appreciation to my wife Sara for her unwavering love, patience, and support.

HISTORICAL BACKGROUND

In 1666, the young Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) followed a common custom by traveling to Italy to study his intended profession; many notable composers, including Victoria and Schütz, had also taken this musical and scholarly pilgrimage. Charpentier's decision to study in Italy, however, proved to be the single greatest inhibitor to his professional success in Paris following his return around 1670. After Jean-Baptiste Lully's appointment as "superintendent of music for the king's chamber" in 1661, France began to forge a new musical identity. Italian music, which had been wildly popular in France during the years immediately preceding Lully's appointment, was suddenly seen as rival to the new French style and was venomously rejected by many; this venom was also aimed at French composers who had studied in Italy. Lecerf de la Viéville, a staunch Lullist, once wrote, "What was the fate of our masters who zealously admired and ardently imitated the Italian manner of composing? Where did it lead them? To write pieces that the public and posterity pronounced dreadful." Lecerf attacked Charpentier directly, writing, "What did the learned Charpentier leave to secure his memory? *Médée*, *Saül*, and [*David et Jonathas*]. He might better have left nothing."² By the end of the 1670s, few Parisian societies favored Italian music or music modeled after the Italian style, and those few did not offer the prestige or vast resources which orbited the royal court. Such anti-Italian biases, along with Lully's monopoly over staged musical dramas, largely inhibited Charpentier's pursuit of personal and professional prestige.

The precise date of Charpentier's birth was un-

² The editor wishes to acknowledge a debt of research on the subject of Charpentier's life to Patricia Ranum and Catherine Cessac. The first note is taken from Cessac's *Marc-Antoine Charpentier*, trans. by E. Thomas Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press (1995): 44, quoting Lecerf de la Viéville, *Comparison de la musique italienne et de la musique française* (Paris, c. 1704).

known until 1987, when Patricia Ranum discovered an inventory taken after the death of the composer's father; these records placed the composer's birth in 1643 around Meaux, near Paris.³ No direct information is available regarding the composer's childhood, including his musical training; indirect evidence, however, suggests that the young Charpentier may have been educated in a Jesuit institution. According to Donneau de Visé (a columnist for the Parisian journal, the *Mercure galant*), Charpentier stayed in Rome for "three years...[studying] under Charissimi [*sic*], considered the finest master in Italy."⁴ As the composer's father had long served the Guise household as a master scribe, it is likely that the Guises sponsored Charpentier's journey and studies, essentially making Charpentier a "Guise musician" when he left for Rome.⁵ Charpentier returned to Paris by the Lenten season of 1670, finding patronage under the matron of the Guise household, Marie de Lorraine (also known as Mademoiselle de Guise, a "princess" of the Guise family). The Guises were a very pious family with strong connections to the many of the religious institutions of Paris, including those which favored music in the Italian style. This circumstance offered Charpentier a wealth of opportunities to compose in the Italian style, including several sacred dramas modeled after the oratorios of Carissimi.

Charpentier left the Guise household in 1687 to serve as "chapel master" at the Jesuit Collège Louis-le-Grand, a position for which Mademoiselle de Guise had recommended the composer. Soon after, he was installed as the "master of music" at the Saint Louis church, the most prestigious Jesuit church in Paris and Collège's sponsor institution. Charpentier must have been an appealing candidate to the leaders of these Jesuit institutions, as the composer was reputed to be a student of Carissimi, the latter of whom was popularly considered the musical icon of the Jesuits in Rome. While employed at these Jesuit institutions, Charpentier was granted the honor of tutoring the young Philippe d'Orléans, the King's nephew and future regent of France; at least one of the composer's

handful of theoretical writings resulted from this appointment.

Charpentier left the Saint Louis church in May of 1698 to assume the position of "master of music" at the Sainte-Chapelle (the Dauphin's chapel), the most prominent church position in Paris, aside from the chapel at Versailles. He died in February of 1704, while still employed at the Sainte-Chapelle; nothing is known about the cause or circumstances of his death.

TEXTUAL AND DRAMATIC ANALYSIS

The anonymous text of H. 416 presents the Christmas story in three large sections: the chorus of the faithful ("Chorus Justorum") awaiting the coming of Christ, the Christmas story itself (centered on the shepherds to whom Christ's birth was first announced), and the shepherds' reflections on what they have witnessed. The portion of the text which precedes the Christmas drama (lines 1–24) includes several closely-adapted sources from the Old Testament, as detailed in *Example 1*. The literary construction of this opening section appears to be modeled after Classical rhetorical form, in keeping with a popular practice of the period.⁶ The work opens with a meditative instrumental *Praeludium*, after which the text is opened with a "dramatic intonation" which functions as an *Exordium*, introducing the dramatic situation and the issue at hand, namely the cry of the faithful for salvation (lines 1–2). The next section serves as the expository *Narratio*, presenting the chorus's plea to God to remember his promise of salvation (lines 3–4). The following section presents the *Confirmatio*, affirming the blessings of God's redemption, closing again with a plea for salvation (lines 5–15). The next section serves as the rebutting *Confutatio*, offering a respectful call to God not to delay on the fulfillment of his promise (lines 16–21); this section leads directly into the ecstatic conclusion, or *Peroratio*, which serves as a closing plea for salvation (lines 22–24). It should be noted that Charpentier's major musical divisions, as seen in his distributions of major key areas and musical textures, reflect this textual division (illustrated in **Text and Translation** below).

3 Patricia Ranum, "A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise", *Early Music* 15 (August 1987): 348, citing the inventory taken after Louis Charpentier's death.

4 There is some debate on the topic of whether the leaders of the *Collegio Germanico* would have prevented Carissimi from engaging Charpentier as a private student. Regardless of the exact nature of the older master's interactions with the younger composer, Carissimi's influence on the compositions and theoretical writings of Charpentier is clear.

5 Patricia Ranum, *Portraits Around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore: Copyright Patricia Ranum (2004): 525–6.

6 See Patricia Ranum's *The Harmonic Orator*, Baltimore, Maryland: Pendragon Press (2001); Annick Fiaschi's "Rhétorique et musique dans la seconde moitié du XVII^e siècle: les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier" from *Les musiciens au temps de Louis XIV.*, Paris: Jean-Michel Place (1997); and Théodora Psychoyou's "Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier: une approche rhétorique", *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier* 14 (1997): 1–21.

Example 1: H. 416, selected Biblical references

Line(s)	Biblical reference (Vulgate)	Biblical text	H. 416
1–2	Psalm 12:1	“Usquequo Domine oblivisceris me in finem, usquequo avertis faciem tuam a me?”	“Usquequo avertis faciem tuam Domine et oblivisceris tribulationis nostrae?”
10–11	Joel 3:18	“Et erit in die illa, stillabunt montes dulcedinem et colles fluent lacte”	“In illa die stillabunt montes dulcedinem, et colles fluent lac et mel.”
14–15	Isaiah 64:1	“Utinam dirumperes caelos et descenderes”	“Utinam dirumperes coelos, Redemptor noster, et descenderes.”
22–24	Isaiah 45:8	“Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum, aperiatur terra et germinet saluatorem.”	“Rorate coeli de super, et nubes pluant iustum. Aperiatur terra et germinet Salvatorem.”

The Christmas drama (lines 25–48) is taken from the Gospel of Luke, chapter 2, verses 9–15, which is the Gospel reading for Midnight Mass on Christmas Eve; the librettist recasts certain portions of the scriptural story to eliminate the need for a narrator, as illustrated in *Example 2*. The text of the Christmas drama is modeled after the Italian *dialogue laude*, a genre which features a dialogue between heavenly beings and earthly mortals, in this case between the angel and the shepherds. (Charpentier entitled his other setting of this text the *Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitate Domini*, H. 420.) It is worth noting that the musical *dialogue* was particularly popular among the Roman oratorians; further, such “dialogues” are found within the vast majority of Italian oratorios of the period.

Example 2: Adaptation of the Biblical narrative in H. 416

Luke 2:13	Libretto
Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium	Vos autem Angeli, cantate mecum Domino canticum novum, quia mirabilia fecit super terram
<i>And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host, praising God and saying:</i>	<i>You other Angels also, sing with me a new song to the Lord, who has shown great miracles above the earth.</i>

The text is closed with the shepherds’ reflections and rejoicing upon finding the infant Christ (lines 49–61; mm. 620–763). These reflections open with a chorus in which the shepherds express their awe upon witnessing the scene at the manger (lines 49–50; mm. 620–659); the text of this chorus appears to allude to a meditation on the Christmas story from the *Spiritual Exercises* of the

founder of the Jesuit order, St. Ignatius of Loyola. For this meditation, the exercitant is instructed to visualize the experiences of the Holy Family, including the scene at the manger. While contemplating this scene, the exercitant is instructed to consider the Holy Family’s hunger, thirst, cold, injuries and affronts suffered and yet to be suffered.⁷ A possible echo of this portion of the exercise is found in the shepherds’ observation of the infant Christ, “so needful, so tearful, so cold, so loving.” Given Charpentier’s association with various Jesuit institutions in both Paris and Rome (associations which likely encompassed his entire career), it is almost certain that the composer would have been familiar with these exercises, a familiarity which is reflected in the meditative nature of his setting of this meditative text.⁸

The entire text may be divided into two large parts, the first presenting the Chorus of the Righteous (“Chorus Justorum”) faithfully awaiting the coming of Christ, and the second presenting the Christmas drama, which is closed with the shepherds’ reflections on the meaning of Christ’s birth; Charpentier formally specifies this two-fold division in his other setting of the text, the *Dialogus inter angelos...*, H. 420 (mentioned above). H. 416’s most significant modal shift reflects this textual division, as the Righteous Chorus’s pleas for salvation, centered on C Minor, are replaced by the shepherds’ rejoicing at the Messiah’s arrival, centered on C Major (see m. 386). The first piece of evidence supporting this interpretation is found in one of Charpentier’s theoretical writings, in which the

7 St. Ignatius of Loyola, trans. George Ganss, *The Spiritual Exercises and Selected Works*, New York: Paulist Press (1991): 26.

8 Ranum confirms the likelihood that the composer knew the Jesuit exercises in *Portraits*: 585.

composer characterizes the “key-feelings” of C Minor as “dark and sad” and C Major as “gay and warlike”, reflecting the contrasting “feelings” of the proposed textual division. Additional evidence of Charpentier’s design is found in analogous examples from the composer’s other dramatic works, including his other setting of the same text (again, the *Dialogus*, H. 420), which shifts from A Minor to D Major at the same point. Another example is found in the composer’s earliest extant sacred drama, *Judith sive Bethulia liberata*, H. 391. In this work, Charpentier modulates from A Minor to A Major immediately following the murder of the villainous general Holofernes, an act which changes the fortunes of the city of Bethulia from imminent surrender to sudden victory. Perhaps the most striking example among Charpentier’s works is found in the *In obitum augustissimae nec non piissimae Gallorum reginae lamentum*, H. 409, a lament on the death of the French queen, Marie-Thérèse (1638–1683). The first part of this work features three mourners expressing their grief at the death of the French queen, centered on C Minor. The second part opens as an angel, centered on C Major, calls on the mourners to rejoice for the queen’s heavenly repose. The C-Minor mourning is then juxtaposed with the angel’s C-Major rejoicing, though the mourners are eventually “persuaded” to join the heavenly rejoicing (in C Major, of course). Through these examples, a clear pattern of “modal allegory” emerges in Charpentier’s musical dramas.

GENERAL MUSICAL ANALYSIS

As a member of the generation which immediately preceded the formal codification of many of the conventions of “modern” harmonic functionalism (as found in works such as Jean-Philippe Rameau’s *Treatise on Harmony* of 1722 and Johann Joseph Fux’s *Steps to Parnassum* of 1725), Charpentier practiced many of the basic conventions of the “new” harmonic style, with some variation of concept and execution. For example, Charpentier recognized major and minor keys, though his conception of them was based in a modal framework, as illustrated in this excerpt from his *Rules of Composition*: “All the modes can be related to the mode of C or D. The mode of C has a major third. The mode of D has a minor third. All the modes with a major third resemble the mode of C. All modes with a minor third resemble the mode of D.”⁹

As with his conception of modes and keys, Charpentier’s use of tonal scheme is indicative of his tendency toward tonal functionalism as well as his rooting in the older style. As described above, the first part of the work (mm. 1–385) is centered in C Minor, from which the composer moves primarily to the relative major key, followed in priority by the dominant major and minor keys, reflecting the newer style. The composer’s use of key areas in the bass air of mm. 106–185 shows a particularly strong tendency toward the newer harmonic and formal style. The air is constructed in a ternary form which is actually a written-out da capo form whose ending is modified to elide into the following chorus, featuring a melodic and harmonic design in keeping with the “modern” form: the opening section features a double presentation of the primary melody, first in the tonic minor followed by the dominant minor; the middle section is in the relative major, followed by a return to the opening melody in the tonic key. The C-Major centered scheme of the second part of the work (mm. 386–763), however, tends to move primarily to the subdominant and relative minor keys as well as the flat major key of the seventh scale degree, a scheme which is similar to those of his predecessors, in particular Carissimi.¹⁰

Charpentier creates “local” modulations (i. e. harmonic re-centerings which do not change the main key center) primarily through circle-of-fifths motion or motion between relative modes. An interesting example of such a “local” harmonic motion is found in mm. 398–407 (the *Réveil des Bergers*, which presents the shepherds’ reaction to the appearance of the angel at the opening of the Christmas drama). In these measures, Charpentier moves through the following palindromal harmonic sequence: C Major-F Major-B \flat Major-F Major-C Major. This harmonic arch is highlighted by an arch in the highest vocal line (DsC), which moves from c’ up to g’ and then back down to c’. The present editor believes that the composer may have viewed this musical arch as a representation of the shepherds rising in ecstasy as they first see the “great light” (“lux magna”), followed by their collapse in fear at the “terrible light” (“lux terribilis”). The composer affects a local modulation without preparation in three instances, though he inserts a pause before moving to the new key area in two of these cases. In the third case (mm. 133–4), Charpentier modulates

composition par M^r Charpentier (Paris, date unknown).

¹⁰ See Beverly Stein’s “Carissimi’s Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality”, *Journal of Musicology* 19, 2 (Spring 2002): 264–305.

⁹ Cessac: 404, producing a translation of Charpentier’s *Règles de*

from G Major to the third-related key of E♭ Major without preparation or pause. The text immediately preceding the modulation invites the Daughter of Zion to “Come behold your mild King”; in the new key, the singer promises that “[Zion] shall not weep *henceforth*” (my emphasis). The key shift, therefore, appears to reflect a forward-looking shift to the age in which “[Zion] shall not weep”, perhaps intended as a foreshadowing of the grander musical-structural shift to come at the opening of the second large section of the text (described above).

Charpentier most often crafts his melodies after the style of his French contemporaries, featuring short, syllabic, and principally conjunct melodic lines. His relatively narrow vocal ambitus adheres to the French style as well, in contrast to the wide ranges required of singers in Italy: no single voice-part, in fact, has an ambitus larger than a major ninth, and the choral ambitus for the entire work is exactly three octaves. Charpentier occasionally fashioned his melodies in the Italian style, however, using long melismas on a single syllable, breaking the natural parlance of the text. This break of natural textual declamation often serves to create a musical depiction of the individual word (or “word-painting”), as seen in HcC, mm. 220–221 and 486–488.

Charpentier occasionally prefigures important melodies within H. 416. For example, the opening melody of the *Praeludium* is very similar to the opening melody of the vocal solo which immediately follows (compare DsV, mm. 1–4 with TaC, mm. 35–37). He also prefigures the opening melody of the final chorus by using the same sequence of intervals (i. e. down a fourth, up a second, down a fourth) in the melody from the closing section of the *Suite de la Nuit*, the latter of which immediately precedes the *Réveil des Bergers* (compare DsV, mm. 345–346 with BsC, mm. 700–701). The editor believes that this prefiguring may be intended to signal the world’s joy at the Messiah’s arrival, even though it has not yet been realized by the still-sleeping shepherds.

Any description of Charpentier’s melodies must include a mention of his use of silences. The composer often uses written indications regarding the specific length of silences between individual sections of a larger work. Charpentier also uses silences within individual sections to serve the dramatic pacing of the text. In his presentation of the shepherds’ reflections upon their discovery of the nativity (mm. 620–659), for example, Charpentier places long rests between the chorus’s statements of wonder and awe. The editor’s

suggested relationship between these lines of text and the nativity meditation from St. Ignatius’s *Spiritual Exercises* (described above) could explain Charpentier’s use of long silences at this meditative moment.

GENRE CLASSIFICATION

The classification of Charpentier’s works is often a complex process, due principally to his integration of French and Italian styles and genres.¹¹ This process is particularly difficult in the case of the composer’s oratorio-style works such as H. 416, as Charpentier was the only French composer creating works modeled after this genre during his career in Paris (roughly 1670–1704). This is not a question to be taken lightly, as the answer will guide our understanding of the work and determine important issues of performance practice. The following section will attempt to classify H. 416 in consideration of the work’s likely commissioner and performance function, as well as Charpentier’s written indications, and of course, the music itself.

To determine the work’s most likely commissioner, one must first determine H. 416’s date of composition. Hugh Wiley Hitchcock’s *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné* represents the first attempt to construct an exhaustive catalogue of Charpentier’s works in accordance with chronological information (when such information is available). Hitchcock’s ordering is based on what Shirley Thompson refers to as “two unassailable premises”: first, that Charpentier compiled his manuscripts chronologically; second, that the two large volumes of manuscripts were compiled concurrently, rather than in succession. This chronology has served as the basis for three subsequent chronologies, produced by Patricia Ranum, Catherine Cessac, and Jane Lowe (Gosine).¹² These four modern chronologies place H. 416 between the late 1680s and late 1690s; as with many of Charpentier’s works, this broad range of possible dates is due to a lack of direct evidence. More precise evidence is found in Patricia Ranum’s research, which considers the type of paper on which the works were written, asserting that particular types of paper were made available to

11 For a more detailed discussion of the composer’s use of these two national musical styles, see the editor’s “Marc-Antoine Charpentier’s Integration and Balance of French and Italian Styles in Two Christmas Dramas”, *Choral Journal* 49, 2 (August 2008): 44–59.

12 For a full description of the modern chronologies of Charpentier’s works, see Shirley Thompson’s “Reflections on Four Charpentier Chronologies”, *Journal of Seventeenth-Century Music* 7, 1 (2001). <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v7/no1/Thompson.html>>

the composer by particular patrons; Ranum further asserts that the composer placed works written for his primary employers (i. e. the Guises; the Jesuits; and the Sainte-Chapelle) in the folders numbered with Arabic numerals, and works intended for other patrons in the folders numbered with Roman numerals. Ranum's methods place H. 416 squarely within Charpentier's tenure at the Jesuit institutions mentioned above.¹³

Indirect support for this conclusion is found in an interesting coincidence which Catherine Cessac points out in her study of the composer: André Campra, whose compositions were occasionally performed at the Jesuit Collège, set the same libretto around the time that H. 416 was written (the exact date of Campra's work is also unknown).¹⁴ The structure of the two works is nearly identical, from the use of vocal textures to the placement of instrumental sections. Both composers, for instance, include an instrumental section between the two large sections of the text (i. e. between the pleas of the faithful and the Christmas story, as designated above), as well as an instrumental "shepherds' march" following the angel's annunciation.¹⁵ As we have no evidence that these two composers' paths crossed outside of the Jesuit Collège, it is most likely that at least the text for these works originated within the walls of these Jesuit institutions.

Turning next to the subject of genre, let us begin with the composer's written indications. The only indication offered by the composer in the title of the work is the term "canticum". In his musical dictionary of 1703, Brossard advises the reader to "see Motet" under his entry for "Canticum". Brossard's entry for "Motet" is not much help, unfortunately, stating that "the meaning of this term has been widened now to include all pieces which are composed to Latin texts, on any subject." In his dissertation, *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, H. Wiley Hitchcock suggests that Charpentier may have used the term in its liturgical sense, referring to any sacred song other than the Psalms.¹⁶ The composer leaves a helpful clue in the title of his other setting of the same text, the *Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitatem*

Domini, H. 420; as mentioned above, the dialogue laude was very popular in Italy at the time, especially among the oratorians (see **Textual and Dramatic Analysis** above).

The score appears to be fashioned after the oratorios of Carissimi and his compatriot contemporaries, with its unstaged drama based on a sacred theme, its dialogue between a heavenly angel and the earthly shepherds, and the composer's extensive use of the chorus. Given these points, we may assert that the work was at least modeled after the Italian oratorio. It is important to note, however, that despite the work's resemblance to the *dialogue* oratorio, there are no records of extra-liturgical devotional services under the auspices of the Saint Louis church at which sacred musical dramas were performed, as was the case in the performance of musical oratorios in Italy.

Let us consider another possibility in the *grand motet*, a very popular genre in France at the time; the genre's popularity was the result of the King's preference for low mass, at which the Ordinary would be spoken rather than sung. During the recitation which preceded the Service of the Eucharist, therefore, musicians had as much as thirty minutes to perform a motet on relevant texts, such as the psalm of the day, a liturgical proper, or a small drama on the subject of the feast day (such as the birth of Christ on or around Christmas day). The use of Advent texts, including an adapted version of the Gospel reading for Midnight Mass (see **Textual and Dramatic Analysis** above), indicates that H. 416 was most likely intended for performance during Midnight Mass, though it could have been used during any other mass or devotional service during Advent.

In conclusion, although the score of H. 416 appears to be modeled after the Italian oratorio genre, the work most likely functioned as dramatic *grand motet* in keeping with Parisian religious practice. Given this mixed conclusion, the editor believes that Charpentier may have performed the work in either the French or Italian musical style.

NOTES ON PERFORMANCE

The following section addresses issues unique to the interpretation of Charpentier's manuscripts. Topics related to French and Italian Baroque performance style are addressed in various modern texts, includ-

13 Patricia Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. les papiers employés par le compositeur: un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore: Copyright Patricia Ranum (1994): 54.

14 Cessac: 298.

15 J. A. K. Baker, "The Church Music of André Campra", Ph.D. diss., University of Toronto (1977): 283-84.

16 Hugh Wiley Hitchcock, *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, Ph.D. diss., University of Michigan (1954): 76, quoting Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois* (Paris, 1703).

ing those by Robert Donington and Mary Cyr.¹⁷

H. 416 features a four-part instrumental division (G1, C1, C2, and F4), rather than the five-part division which was popular at the French court; although the composer does not specify his preference regarding which instruments are to be used at the beginning of the score, strings, flutes, and organ are indicated within the work. The written indication “Vio[lo]ns”, found at several points within the score, almost certainly refers to members of the violin family (the composer uses a separate designation, “viol(es)”, to indicate members of the viol family, as seen for example in his dramatic Christmas pastorelle, *Sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ*, H. 483). The G1 clef indicates the use of *violons de dessus*; the C1 and C2 clefs indicate the *violons de haute-contres* and *violons de tailles*, respectively. These early members of the violin family are adequately represented by their modern counterparts, namely violins for the G1 staff and violas for both C clefs.¹⁸

Charpentier specifies the use of flutes (“fl[ûte](s)”) in connection with the DsV/Fl and HcV/Fl staves at various points throughout the score, though the composer does not distinguish between transverse flutes and recorders. The present editor believes that Charpentier most likely favored the recorder for H. 416. This decision is principally based on the fact that the drama is centered on the shepherds of the Biblical narrative, an arrangement which was likely chosen in deference to the popularity of the shepherd-centered pastoral drama in seventeenth-century France; the recorder was predominantly the flute of choice for this musical genre, likely because of its association with the mythical shepherd-god Pan. The editor’s assertion is further supported by the fact that Charpentier specifies the use of “dessus de flute” (recorder) in his other setting of the text of H. 416, the *Dialogus inter angelos ...*, H. 420.

The makeup of Charpentier’s continuo group must be construed from indirect written indications within his works, as well as the circumstances of the composer’s career. Charpentier indicates the use of only one keyboard instrument within the score of H. 416, namely the organ (“org[ue]”). His above-mentioned indication of the use of the violin family in H. 416 supports Shirley Thompson’s conclusion that by the

time this work was written, the composer had come to prefer the newly-emerging violoncello for his continuo group.¹⁹ Although Charpentier indicates the use of the theorbo in only two of his works, it is possible that the composer regularly included the instrument in his continuo groups (the composer may have become accustomed to the inclusion of this instrument in his orchestras while a member of the Guise ensemble, which was directed by a theorbo player, Philippe Goibaut du Bois).

Charpentier offers indirect indications regarding the number of instrumentalists intended for the performance of H. 416. The composer’s use of “stacked-note” formations accompanied by the written indications, “Premiere” and “Seconde” (see for example m. 33, TaV), is found in connection with each of the three upper instrumental staves at various points within the score. Charpentier’s marking “fl[ûtes] seules” above both the DsV/Fl and HcV/Fl staves in mm. 660 and 676 indicates the possibility of more than one flutist on each of these parts, though such an arrangement would have been highly uncommon in seventeenth-century France. Unfortunately, modern scholars have not yet found reliable information regarding the number of regular singers in the choir of the Saint Louis church during Charpentier’s tenure; information regarding religious institutions of the period with comparable financial resources suggests that choruses most often consisted of one to two singers per part.

The meaning of the written indications “tous” and “acc[ompagnement] seul” has also been the topic of some debate among modern scholars. In H. 416, the use of these terms in connection with the continuo line coincides with the increase and decrease of orchestral forces, respectively, without exception. The present editor again defers to Shirley Thompson’s exhaustive study of the composer’s manuscripts, in which she states that in such cases, the composer used the indications to warn the continuo performers of sudden changes in the size of the performing group, without necessarily indicating a change in the number of instrumentalists playing in the continuo group.²⁰ The use of these written indications in relation to the other instrumental staves as well as the

17 Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance Handbook*, New York: Norton & Norton Co. Ltd. (1982). Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, Portland, Oregon: Amadeus Press (1992).

18 The range of the HcV/Fl part would also permit the use of the modern violin.

19 Shirley Thompson, *The Autograph Manuscripts of Marc-Antoine Charpentier: Clues to Performance*, Ph.D. diss., University of Hull (1997): 89–90.

20 Thompson, “Autograph Manuscripts”: 246–52. In *Portraits*, Rannum also notes that Charpentier had copyists at his disposal while employed at the Saint Louis church, a fact that further supports the present conclusion: 583.

vocal staves, on the other hand, is clearly meant to indicate an increase or decrease in the number of musicians performing from within a certain group; put more simply, the terms “seul/solo” and “tous/all”, when connected to one of the vocal or upper instrumental staves, indicate a solo or ensemble texture, respectively.

Charpentier uses four written indications to specify note duration in H. 416. Three of these indications end with the phrase “pour le chœur”, namely “Noire [quarter] pour le chœur,” “Croch[e] [eighth] pour le chœur,” and “Blanche [half] pour le ch[œur]” (all of these indications are connected to the Vc/Org/BC staff; mm. 203, 211, and 475, respectively). Since all three indications appear within sections featuring vocal soloists, the composer cannot be speaking of the vocal chorus through the phrase “pour le chœur”. The temporal value specified in each of these written indications, however, matches the temporal value of the notes found in the upper instrumental parts, leading the present editor to conclude that these indications are meant to direct the “chorus” of continuo players to sustain their realizations for the specified temporal value. The other example, “ronde [whole] pour les voix,” is also connected to the Vc/Org/BC staff (see m. 239); it is important to note that at this point in the manuscript score, Charpentier had combined the Vc/Org/BC and the BsC parts onto one staff (which he marked as “orgue, voix, et vio[lo]ns”) in an apparent effort to fit an additional system of staves onto the page. In this case, the editor believes that Charpentier intended to indicate that the BsC should match the whole-note duration of the upper three vocal parts, as opposed to the descending quarter notes of the Vc/Org/BC.

Charpentier’s indication “l’orgue joue les fl[ûtes]”, connected to the Vc/Org/BC at mm. 660 and 676, may be interpreted as “the organ plays the flute [parts].” As the continuo line is not identical to the flute parts at this point, the composer likely meant to indicate that the organist should use the flute lines as the “right-hand” continuo realizations.

There has been some debate among modern scholars regarding the exact meaning of Charpentier’s written indication, “sourdines/mutes”, found in the *Nuit* and the *Suite de la Nuit* sections of H. 416. Some scholars have suggested that such indications do not necessarily suggest the use of a muting device, but rather a muted style of playing. The context of Charpentier’s uses of this written indication, however, supports the conclusion that the composer intended the use of a

muting device: the composer’s indication of “two measures of silence” directly preceding the first appearance of the indication, as well as “two pauses” following the *Suite de la Nuit* (the last section in which the indication is found) would give the players sufficient time to place and remove a mute. Additionally, Charpentier’s indication “Tous fort” at the opening of the section immediately following the *Suite de la Nuit* may have been intended to indicate the removal of mutes and a return to a “fort” sound quality.²¹

In a practice which continued well into the Baroque period, meter signatures were used to indicate musical pacing as well as the numbering and division of the measures themselves. The following is a list of meters used by Charpentier in H. 416, from slowest to fastest: *imperfectio*, “2”, *imperfectio diminutio*, *imperfectio diminutio-3/2* and “3”.²² Some theorists of Charpentier’s generation believed that these meter signatures were related to one another by precise mathematical ratios, while others believed that these relationships were merely relative;²³ Hugh Wiley Hitchcock asserts that Charpentier held the latter belief. The present editor agrees with Hitchcock’s conclusion, further asserting that Charpentier occasionally indicates the use of an exact ratio within a metrical shift. In mm. 184–185, for example, the present editor believes that Charpentier uses a hemiola figure to indicate a four-to-one ratio between the *imperfectio diminutio-3/2* meter and the *imperfectio* which follows. The composer occasionally uses metric shift in tandem with a change from “shorter” to “longer” notes to effect a more dramatic change of musical pacing than is offered by metric shift alone. One such example is found in mm. 100–105, in which Charpentier shifts from the “3” meter to the slower *imperfectio*, using “longer” notes within the slower meter to affect a dramatic “tempo modulation”.

In certain cases, Charpentier’s use of metric shift reflects the dramatic pacing and mood of the text. In m. 219, for example, he shifts from *imperfectio* to the faster *imperfectio diminutio* for the final measure of the vocal solo, shifting to the faster “2” meter for the chorus which immediately follows. The composer’s metric

21 Thompson, “Manuscripts”: 477–84.

22 This listing is based on the research presented in Hitchcock’s “Latin Oratorios”, with the following exception: Hitchcock asserts that the “2” meter should be performed slower than *imperfectio diminutio*, citing an example from *In Resurrectione Domini* N.J.C., H. 405. In H. 416, however, Charpentier indicates the exact opposite: note the composer’s use of the tempo indication “viste” in connection with the transition from *imperfectio diminutio-3/2* to “2” between the *Suite de la Nuit* and the *Réveil des Bergers*, mm. 385–6. The present editor has listed the meters of H. 416 accordingly.

23 Hitchcock, “Latin Oratorios”: 343–51.

shift in this single measure appears to indicate the need for the expeditious execution of the final measure of vocal solo, so as not to break the pace of the textual recitation which continues in the following chorus. This interpretation is supported by the appearance of the forward-moving colon at this point in the text (as opposed to the hesitating comma or even the resting period), effectively leading the performer and the listener to the concluding clause of the statement, “veniet et non tardabit: rorate coeli de super/come and do not tarry: rain down from heaven above.”

Only one ornamental symbol is found in H. 416, namely the *tremblement lié* (♬), which according to Thompson indicates a common trill. Unfortunately, the composer did not offer any particular instructions regarding issues of approach, frequency, length, and resolution of ornaments in his theoretical writings. Given this fact, as well as Charpentier’s tendency to mix French and Italian styles, there is no reason to believe that any single principle or style should be applied to the execution of ornaments in Charpentier’s music. Additionally, the performer should not feel restricted to the use of the ornaments as they appear in the score; rather, one should feel free to add expressive figures, in accordance with the popular French Baroque principle of “le bon goût” or “the good taste” of the performer.²⁴

One final issue bears mentioning, namely Charpentier’s use of *croches blanches*, or “void” notation. By the late seventeenth century, theorists disagreed on the question of whether this notational style indicated different temporal values than notes of same design (i. e. with the same number of flags, stem, etc.) which were written in the more common “colored” notation (the latter has since become standard notational style). Unfortunately, the study of Charpentier’s manuscripts offers no clear indication regarding the composer’s preference: *croches blanches* notation appears in conjunction with both slower and faster tempo markings, slower and faster meter signatures, as well as texts which suggest slower and faster musical pacing; in a few instances, the composer even uses void and colored notation simultaneously. A treatise published under Carissimi’s name states that “the white notes [*croches blanches*], where they appear with a flag, are identical with the [colored notes] in their value and everything else.”²⁵ On this subject, it appears that Charpentier shared the viewpoint attributed to the older master.

Joel Schwindt

24 See Ranum’s *Harmonic Orator* for detailed discussion regarding the use of ornamentation in seventeenth-century France.

25 Shirley Thompson, “Once more into the void: Marc-Antoine Charpentier’s *croches blanches* Reconsidered”, *Early Music* 30 (2002): 90, quoting Giacomo Carissimi, *Ars cantandi; Das ist: richtiger und ausführlicher Weg die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten* (Augsburg, 1692).

VORWORT

ABKÜRZUNGEN

Im Editionskommentar und Kritischen Bericht werden die folgenden Abkürzungen verwendet:

H = Hitchcock-Verzeichnis¹

DsV/Fl = Dessus de violon/Flûte

HcV/Fl = Haute-contre de violon/Flûte

TaV = Taille de violon

DsC = Dessus de chœur

HcC = Haute-contre de chœur

TaC = Taille de chœur

BsC = Basse de chœur

Vc/Org/BC = Violoncelle/Orgue/Basse continue

Verweise auf bestimmte Stellen innerhalb des Werks werden wie folgt angegeben: „[Taktzahl (T.)]/[Position im Takt, falls notwendig], [Stimme]“; z. B. „T. 1/4, BsC“ steht für „Takt 1, 4. Note, Basse de chœur“. Tonhöhen: c' = eingestrichenes C, c'' = zweigestrichenes C, usw. „C“ entspricht dem deutschen kleinen c (eine Oktave tiefer als c'), „CC“ entspricht dem deutschen großen C (zwei Oktaven tiefer als c'), usw.

VITA

Joel Schwindt ist gegenwärtig Doktorand an der Brandeis University in Boston. Im Jahr 2003 erhielt er seinen Bachelor of Music an der Wichita State University in Kansas und 2006 seinen Master of Music an der University of Arizona. Sein Artikel über Charpentiers Verwendung des französischen und italienischen Stils erschien im *Choral Journal* (8/2008). Zudem hat er für verschiedene professionelle Ensembles in den USA Programmtexte und Kritiken geschrieben. Joel Schwindt ist Mitglied verschiedener musikwissenschaftlicher Vereinigungen, darunter *La société Marc-Antoine Charpentier*, die *Society for Seventeenth-Century Music* und die *American Musicological Society*.

DANK

Der Herausgeber möchte all denen seinen Dank ausdrücken, auf deren wertvolle Hilfe und Unterstützung er bei diesem Projekt zurückgreifen konnte: Dr. John Brobeck von der University of Arizona sei für seine

Fachkenntnis und seine Anleitung bei der Durchführung dieser Edition gedankt. Dank gilt auch Patricia Ranum und Dr. Shirley Thompson für ihre Bereitschaft, die subtileren Aspekte von Charpentiers Werken und Texten mit mir zu erörtern. Vor allem aber möchte ich meiner Frau Sara für ihre beständige Liebe, Geduld und Unterstützung meine tiefste Wertschätzung ausdrücken.

HISTORISCHER KONTEXT

Im Jahr 1666 folgte der junge Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) einem verbreiteten Brauch und reiste nach Italien, um sich dort auf seinen zukünftigen Beruf vorzubereiten; viele bekannte Komponisten, darunter Victoria und Schütz, hatten sich ebenfalls auf diese musikalische und gelehrte Pilgertour begeben. Charpentiers Entschluss, in Italien zu studieren, sollte sich nach seiner Rückkehr um 1670 allerdings als das größte Hindernis für seinen beruflichen Aufstieg in Paris erweisen. Nachdem Jean-Baptiste Lully 1661 zum „Surintendant de la musique du roi“ ernannt worden war, begann sich in Frankreich eine neue musikalische Identität zu etablieren. Die italienische Musik, die in den Jahren unmittelbar vor Lullys Anstellung in Frankreich überaus beliebt gewesen war, galt nun plötzlich als Konkurrent des neuen französischen Stils und wurde von vielen vehement abgelehnt, und diese Ablehnung richtete sich auch gegen französische Komponisten, die in Italien studiert hatten. Lecerf de la Viéville, ein eingeschworener Lullist, schrieb einmal: „Was war das Schicksal unserer Meister, die die italienische Manier des Komponierens glühend bewunderten und eifrigst nachahmten? Wohin hat es sie geführt? Stücke zu schreiben, die die Öffentlichkeit und die Nachwelt als schauderhaft verurteilten.“ Lecerf attackierte Charpentier direkt, indem er schrieb: „Was hat der gebildete Charpentier uns vermacht, um sein Andenken zu sichern? *Médée*, *Saül* und [*David et Jonathan*]. Besser hätte er gar nichts hinterlassen.“² Ende

2 Für Forschungsergebnisse zu Charpentiers Biographie ist der Herausgeber Patricia Ranum und Catherine Cessac zu Dank verpflichtet. Das Zitat wurde Cessacs Buch *Marc-Antoine Charpentier*, englische Übersetzung von E. Thomas Glasow, Portland/Oregon: Amadeus Press, 1995, S. 44, entnommen, wo es nach der französischen Originalquelle (Lecerf de la Viéville, *Comparison de la musique italienne et de la musique française*, Paris, um 1704) zitiert ist.

1 Hugh Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: catalogue raisonné*, Paris: Picard, 1982.

der 1670er Jahre gab es nur noch wenige Gesellschaften in Paris, die die italienische Musik oder Kompositionen im italienischen Stil bevorzugten, und diese wenigen verfügten weder über das Prestige noch über die unermesslichen Ressourcen, die im Umfeld des königlichen Hofes zu finden waren. Diese antiitalienischen Vorurteile in Kombination mit Lullys Monopol auf dramatische Bühnenmusiken waren es also, die Charpentier an der Verfolgung persönlicher und beruflicher Anerkennung wesentlich hinderten.

Charpentiers genaues Geburtsdatum war bis 1987 unbekannt, als Patricia Ranum ein Inventar entdeckte, das nach dem Tod seines Vaters angelegt worden war; diesem Dokument war zu entnehmen, dass Charpentier im Jahre 1643 in der Umgebung von Meaux nahe Paris geboren wurde.³ Über die Kindheit des Komponisten und seine musikalische Ausbildung gibt es keine direkten Informationen; indirekte Quellen deuten aber darauf hin, dass er möglicherweise in einer Jesuitenschule erzogen wurde. Nach Donneau de Visé (einem Kolumnisten der Pariser Zeitschrift *Le Mercure galant*) hielt Charpentier sich „drei Jahre“ in Rom auf und studierte dort „unter Charissimi [sic], der als der größte Meister Italiens gilt.“⁴ Da der Vater des Komponisten lange Zeit als Hauptkopist im Haus der Familie Guise beschäftigt war, ist anzunehmen, dass die Guises Charpentiers Reise und Studien finanziell unterstützten, wodurch er praktisch als „Guise-Musiker“ galt, als er sich auf den Weg nach Rom machte.⁵ Charpentier kehrte in der Fastenzeit des Jahres 1670 nach Paris zurück und wurde dort zunächst von Marie de Lorraine, der Matriarchin des Hauses Guise gefördert (diese war auch als Mademoiselle de Guise bekannt und eine „Prinzessin“ der Familie Guise). Die Familie war sehr gläubig und unterhielt enge Verbindungen zu den religiösen Institutionen der Stadt, einschließlich derer, die Musik im italienischen Stil bevorzugten. Dieser Umstand eröffnete Charpentier eine Vielzahl von Möglichkeiten, Kompositionen im italienischen Stil anzufertigen, darunter mehrere geistliche Dramen nach dem Vorbild der Oratorien von Carissimi.

3 Vgl. Patricia Ranum, „A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise“, in *Early Music* 15 (August 1987), S. 348; dort findet sich ein Auszug aus dem Nachlassinventar von Louis Charpentier.

4 Ob die Leitung des *Collegio Germanico* Carissimi daran gehindert haben könnte, Charpentier als Privatschüler anzunehmen, wird kontrovers diskutiert. Ungeachtet der genauen Art des Kontakts zwischen dem älteren Meister und dem jungen Komponisten ist Carissimis Einfluss auf die Kompositionen und theoretischen Schriften Charpentiers jedoch unbestritten.

5 Vgl. Patricia Ranum, *Portraits Around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore: Copyright Patricia Ranum, 2004, S. 525–526.

Im Jahr 1687 verließ Charpentier den Haushalt der Familie Guise, um auf Empfehlung von Mademoiselle de Guise am jesuitischen Collège Louis-le-Grand als Kapellmeister zu wirken. Schon bald war er an der Kirche Saint Louis – der einflussreichsten jesuitischen Kirche in Paris, die auch das Collège unterhielt – als „Maître de musique“ etabliert. Charpentier muss den Leitern dieser jesuitischen Institutionen als attraktiver Kandidat erschienen sein, da er als Schüler Carissimis galt, der gemeinhin als musikalische Ikone der Jesuiten Roms angesehen wurde. In der Zeit seiner Anstellung an diesen jesuitischen Institutionen wurde Charpentier die Ehre zuteil, den jungen Philippe d'Orléans, den Neffen des Königs und späteren Regenten Frankreichs zu unterweisen. Aus dieser Anstellung resultierte mindestens eine von einer Handvoll theoretischer Schriften des Komponisten.

Im Mai 1698 verließ Charpentier Saint Louis, um nun das Amt des „Maître de musique“ an der Sainte-Chapelle (der Kapelle des Kronprinzen) zu übernehmen; damit besetzte er das wichtigste Kirchenamt in Paris nach der Kapelle von Versailles. Marc-Antoine Charpentier starb im Februar des Jahres 1704, während er noch das Amt an der Sainte-Chapelle innehatte; über die Ursache oder Umstände seines Todes ist nichts bekannt.

TEXTLICHE UND DRAMATISCHE ANALYSE

Der anonym überlieferte Text von H. 416 erzählt die Weihnachtsgeschichte in drei großen Teilen: Der die Ankunft Christi erwartende Chor der Gläubigen („Chorus Justorum“), die eigentliche Weihnachtsgeschichte (in deren Zentrum die Hirten stehen, denen die Geburt Jesu zuerst verkündet wurde) und die Reflexionen der Hirten über das, was ihnen widerfahren ist. Der Teil des Textes, der dem Weihnachtsgeschehen vorausgeht (Zeilen 1–24) enthält mehrere in enger Anlehnung wiedergegebene Quellen aus dem Alten Testament, wie der Darstellung in *Beispiel 1* zu entnehmen ist. Der literarische Aufbau dieses Anfangsteils lehnt sich offenbar an die Prinzipien der klassischen Rhetorik an und folgt damit einer seinerzeit verbreiteten Praxis.⁶ Das Werk wird mit einem meditativen

6 Siehe Patricia Ranum, *The Harmonic Orator*, Baltimore/Maryland: Pendragon Press, 2001; Annick Fiaschi, „Rhétorique et musique dans la seconde moitié du XVIIe siècle: les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier“, in *Les musiciens au temps de Louis XIV*, Paris: Jean-Michel Place, 1997; und Théodora Psychoyou, „Les Miserere de Marc-Antoine Charpentier: une approche rhétorique“, in *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier* 14 (1997), S. 1–21.

Beispiel 1: H. 416, ausgewählte biblische Bezüge

Zeile(n)	Nachweis (Vulgata)	Biblischer Text	H. 416
1–2	Psalm 12:1	“Usquequo Domine oblivisceris me in finem, usquequo avertis faciem tuam a me?”	“Usquequo avertis faciem tuam Domine et oblivisceris tribulationis nostrae?”
10–11	Joel 3:18	“Et erit in die illa, stillabunt montes dulcedinem et colles fluent lacte”	“In illa die stillabunt montes dulcedinem, et colles fluent lac et mel.”
14–15	Isaja 64:1	“Utinam dirumperes caelos et descenderes”	“Utinam dirumperes coelos, Redemptor noster, et descenderes.”
22–24	Isaja 45:8	“Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum, aperiatur terra et germinet salvatorem.”	“Rorate coeli de super, et nubes pluant iustum. Aperietur terra et germinet Salvatore.”

instrumentalen *Praeludium* eröffnet, nach dem der Text mit einer „dramatischen Intonation“ einsetzt, die die Funktion eines *Exordiums* hat und die dramatische Handlung sowie den unmittelbaren Belang einführt, nämlich den Ruf der Gläubigen nach Erlösung (Zeilen 1–2). Der nächste Abschnitt dient der erläuternden *Narratio* und präsentiert den Appell des Chors an Gott, er möge sich seines Erlösungsversprechens erinnern (Zeilen 3–4). Der folgende Abschnitt präsentiert die *Confirmatio*, die die segenvolle Wirkung von Gottes Errettung bestätigt und erneut mit der Bitte um Erlösung endet (Zeilen 5–15). Der abschließende Abschnitt enthält die erwidernde *Confutatio*, eine respektvolle Anrufung Gottes, er möge mit der Erfüllung seines Versprechens nicht warten (Zeilen 16–21); dieser Abschnitt führt unmittelbar zum ekstatischen Abschluss oder zur *Peroratio*, die die abschließende Bitte um Erlösung enthält (Zeilen 22–24). Es sei darauf hingewiesen, dass die von Charpentier vorgenommenen wesentlichen musikalischen Unterteilungen, wie sie an seiner Verteilung der hauptsächlichen Tonartenbereiche und musikalischen Strukturen abzulesen sind, diese textliche Unterteilung spiegeln (siehe den Abschnitt **Text und Übersetzung** weiter unten).

Die Weihnachtsgeschichte (Zeilen 25–48) ist dem Lukasevangelium (2:9–15) entnommen; dies entspricht der Evangelienlesung für die Mitternachtsmette an Heiligabend. Der Librettist hat bestimmte Teile des Texts umgearbeitet, um auf die Figur des Erzählers verzichten zu können, wie in *Beispiel 2* zu sehen ist. Der Text der Weihnachtsgeschichte folgt dem Vorbild der italienischen Dialoglauda, einer Gattung, in der sich zwischen himmlischen und sterblichen irdischen Wesen – in diesem Fall zwischen dem Engel und den Hirten – ein Dialog entspinnt. (Charpentier versah seine andere Vertonung dieses Texts mit dem Titel

Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitatem Domini, H. 420.) Musikalische Dialoge waren bei den römischen Oratorienkomponisten besonders beliebt, sie finden sich aber auch in den meisten übrigen italienischen Oratorien dieser Epoche.

Beispiel 2: Bearbeitung der biblischen Erzählung in H. 416

Lukas 2:13	Libretto
Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium	Vos autem Angeli, cantate mecum Domino canticum novum, quia mirabilia fecit super terram
Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:	Und auch ihr anderen Engel, singt mit mir ein neues Lied dem Herrn, der über der Erde große Wunder gezeigt hat.

Der Text endet mit den Reflexionen der Hirten und ihrer Freude, als sie das Jesuskind finden (Zeile 49–61; T. 620–763). Diese Reflexionen beginnen mit einem Chor, in dem die Hirten ihrer Ehrfurcht angesichts der Krippenszene Ausdruck verleihen (Zeile 49–50; T. 620–659); der Text dieses Chors scheint auf eine Meditation über die Weihnachtsgeschichte aus den *Geistlichen Übungen* des Hl. Ignatius von Loyola anzuspitzen, des Gründers des Jesuitenordens. Für diese Meditation wird der Meditierende aufgefordert, sich die Erfahrungen der Heiligen Familie vorzustellen, einschließlich der Krippenszene. Während er diese Szene kontemplant, soll er sich den Hunger und Durst der Heiligen Familie vorstellen, ihr Frieren sowie die Verletzungen und Beleidigungen, die sie erdulden

und noch erdulden müssen.⁷ Ein möglicher Wiederhall dieses Teils der Übung findet sich in der Betrachtung des Säuglings durch die Hirten, „so bedürftig, so tränenreich, so kalt, so voller Liebe“. Bedenkt man Charpentiers Verbindungen zu verschiedenen jesuitischen Institutionen sowohl in Paris als auch in Rom (Institutionen, die ihm wahrscheinlich während seiner gesamten beruflichen Laufbahn nahestanden), so ist fast mit Sicherheit anzunehmen, dass ihm diese Übungen vertraut waren; und diese Vertrautheit zeigt sich in der meditativen Stimmung seiner Vertonung dieses kontemplativen Texts.⁸

Der vollständige Text lässt sich in zwei große musikalische Teile gliedern, wobei der erste dem Chor der Gerechten („Chorus justorum“) gewidmet ist, der voller Vertrauen das Kommen des Herrn erwartet, und der zweite der Weihnachtsgeschichte, die mit den Reflexionen der Hirten über die Bedeutung der Geburt Jesu endet; Charpentier spezifiziert diese Zweiteilung ausdrücklich in seiner oben erwähnten zweiten Vertonung des Texts, dem *Dialogus inter angelos ...*, H. 420. Diese textliche Zweiteilung spiegelt sich auch in dem wichtigsten Tonartenwechsel in H. 416 – das Erlösungsflehen des Chors der Gerechten kreist um das Tonartenzentrum c-Moll, während die anschließende Freude der Hirten anlässlich des Kommens des Messias auf C-Dur ausgerichtet ist (vgl. T. 386). Ein erster Hinweis zur Unterstützung dieser Interpretation findet sich in einer von Charpentiers theoretischen Schriften, in der der Komponist die „Tonartenempfindung“ von c-Moll als „dunkel und traurig“ und die von C-Dur als „fröhlich und kämpferisch“ charakterisiert, welches die gegensätzlichen „Empfindungen“ der vorgeschlagenen textlichen Unterteilung spiegelt. Weitere Anhaltspunkte für Charpentiers Gestaltungsprinzipien finden sich in analogen Beispielen aus den übrigen dramatischen Werken des Komponisten, darunter seine zweite Vertonung desselben Texts (*Dialogus*, H. 420), die an der gleichen Stelle von a-Moll nach D-Dur wechselt. Ein weiteres Beispiel ist das früheste überlieferte geistliche Drama des Komponisten, *Judith sive Bethulia liberata*, H. 391. In diesem Werk moduliert Charpentier von a-Moll nach A-Dur unmittelbar nach der Ermordung des verbrecherischen Generals Holofernes – eine Tat, die das Schicksal der Stadt Bethulia von der unmittelbar bevorstehenden Kapitulation in

einen plötzlichen Sieg umkehrt. Das vielleicht überraschendste Beispiel unter Charpentiers Werken stellt *In obitum augustissimae nec non piissimae Gallorum reginae lamentum*, H. 409 dar, ein Klagelied auf den Tod der französischen Königin Marie-Thérèse (1638–1683). Der erste Teil dieses Werks präsentiert drei Trauernde, die ihrem Kummer über den Tod der Königin in c-Moll Ausdruck verleihen. Zu Beginn des zweiten Teils fordert ein Engel die Trauernden in C-Dur auf, angesichts der himmlischen Ruhe der Königin zu frohlocken. Das Klagen in c-Moll tritt sodann mit dem Frohlocken des Engels in C-Dur in einen Wettstreit, wobei die Trauernden schließlich „überzeugt“ werden, sich dem himmlischen Frohlocken anzuschließen (natürlich in C-Dur). Anhand dieser Beispiele lässt sich in Charpentiers Musikdramen ein deutliches Muster „modaler Allegorie“ erkennen.

MUSIKALISCHE ANALYSE

Als Mitglied der Generation, die der formalen Kodifizierung einer großen Zahl der Konventionen der „modernen“ harmonischen Funktionalität (etwa in Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* von 1722 und Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725) unmittelbar vorausging, praktizierte Charpentier viele der grundlegenden Merkmale des „neuen“ harmonischen Stils, wenn auch mit gewissen Abweichungen in Konzept und Ausführung. So akzeptierte er zum Beispiel die Vorstellung von Dur- und Molltonarten, für ihn leitete sich dieser Begriff jedoch von einem modalen Konzept ab, wie sich aus folgendem Auszug aus seinen *Regeln der Komposition* ersehen lässt: „Sämtliche Modi lassen sich auf den C- oder den D-Modus beziehen. Der C-Modus hat eine große Terz. Der D-Modus hat eine kleine Terz. Alle Modi mit einer großen Terz ähneln dem C-Modus. Alle Modi mit einer kleinen Terz ähneln dem D-Modus.“⁹

Ähnlich wie seine Auffassung von Modi und Tonarten weist auch Charpentiers Umgang mit Modulationsplänen auf seine Neigung zu einer gewissen tonalen Funktionalität sowie auch auf seine Verwurzelung im älteren Stil. Wie oben beschrieben, basiert der erste Teil des Werks (T. 1–385) auf der Tonart c-Moll, von wo aus der Komponist in erster Linie zur parallelen Durtonart, in zweiter zu den dominantischen Dur- und Molltonarten wechselt, was bereits den

7 St. Ignatius von Loyola, *The Spiritual Exercises and Selected Works*, englische Übersetzung von George Ganss, New York: Paulist Press, 1991, S. 26.

8 Ranum bestätigt die Wahrscheinlichkeit, dass der Komponist die jesuitischen Übungen kannte; vgl. *Portraits*, S. 585.

9 Bei Cessac, S. 404, findet sich eine Übersetzung der *Règles de composition par M^r Charpentier* (Paris, ohne Jahr).

neueren Stil reflektiert. Besonders die Verwendung von Tonartenbereichen in der Bass-Air (T. 106–185) zeigt eine ausgeprägte Vorliebe für den neueren harmonischen und formalen Stil. Die Air folgt einem dreiteiligen Formschema, bei dem es sich eigentlich um eine auskomponierte Da-capo-Form handelt, deren Schluss dahingehend abgewandelt ist, dass er gleich in den anschließenden Chor übergeht und einen zu der „modernen“ Form passenden melodischen und harmonischen Plan aufweist: Der Anfangsteil enthält eine zweimalige Vorstellung der Hauptmelodie, erst in der Moll-Tonika und sodann in der Moll-Dominante; der Mittelteil steht in der parallelen Durtonart, gefolgt von einer Rückkehr zur Anfangsmelodie in der Tonika. Das auf C-Dur ausgerichtete Tonartenschema des zweiten Werkteils (T. 386–763) hingegen tendiert dazu, sich vor allem der Subdominante und den parallelen Molltonarten sowie auch der Durtonart der erniedrigten siebten Stufe anzunähern – ein Tonartenplan ähnlich denen seiner Vorgänger, darunter vor allem Carissimi.¹⁰

„Lokale“ Modulationen (das heißt harmonische Umgewichtungen, die den zentralen Tonartenbereich nicht verändern) erzielt Charpentier vor allem durch Fortschreitungen im Quintenzirkel oder den Wechsel zwischen Paralleltonarten. Ein interessantes Beispiel einer solchen „lokalen“ harmonischen Bewegung findet sich in T. 398–407 (die *Réveil des Bergers*, die die Reaktion der Hirten auf das Erscheinen des Engels zu Beginn der Weihnachtsgeschichte schildert). In diesen Takten durchläuft Charpentier die folgende palindromartige harmonische Sequenz: C-Dur – F-Dur – B-Dur – F-Dur – C-Dur. Dieser harmonische Bogen wird akzentuiert durch einen melodischen Bogen in der höchsten Vokalstimme (DsC), die von c' hinauf nach g' steigt und sodann auf c' zurücksinkt. Nach Ansicht des Herausgebers könnte der Komponist diesen musikalischen Bogen als eine Darstellung der sich angesichts des „großen Lichts“ („lux magna“) ekstatisch erhebenden Hirten und ihres anschließenden furchtsamen Zurücksinkens beim Anblick des „schrecklichen Lichts“ („lux terribilis“) verstanden haben. An drei Stellen verwendet der Komponist eine lokale Modulation ohne Vorbereitung, allerdings fügt er in zwei dieser Fälle eine Pause ein, bevor er zu dem neuen Tonartenbereich wechselt. Im dritten Fall (T. 133–134) moduliert er ohne Vorbereitung oder Pause von G-Dur in die terzverwandte Tonart Es-Dur. Der Text unmit-

telbar vor der Modulation fordert die Tochter Zion auf, „komm, schaue deinen milden König“; in der neuen Tonart verspricht der Sänger, „[Zion] soll *fortan* nicht weiter weinen“ (meine Hervorhebung). Der Tonartenwechsel scheint mithin einen vorausblickenden Wechsel in die Zeit zu reflektieren, in der „[Zion] nicht weinen wird“; vielleicht ist dies als Vorausdeutung auf den größeren Wechsel in der musikalischen Struktur zu werten, der sich zu Beginn des zweiten großen Textabschnitts ereignet (siehe oben).

Seine Melodien formt Charpentier meist nach dem Stil seiner französischen Zeitgenossen mit kurzen syllabischen und oft verbundenen Melodielinien. Sein vergleichsweise schmaler vokaler Ambitus folgt ebenfalls französischen Stilidealen und steht damit im Gegensatz zu den weiten Tonumfängen, die den Sängern in Italien abverlangt wurden. Tatsächlich hat keine einzige Vokalpartie einen Ambitus, der eine große None überschreitet, während der Tonumfang des Chors für das gesamte Werk genau drei Oktaven beträgt. Gelegentlich schrieb Charpentier seine Melodien allerdings auch im italienischen Stil; dann verwendete er lange Melismen auf einer einzigen Silbe, womit er das natürliche Parlando des Texts unterbrach. Dieser Bruch der natürlichen Textdeklamation dient häufig der musikalischen Darstellung eines einzelnen Wortes (Wortmalerei), zum Beispiel in HcC, T. 220–221 und 486–488.

Gelegentlich bereitet Charpentier innerhalb von H. 416 wichtige Melodien musikalisch vor. So ist zum Beispiel die Anfangsmelodie des *Praeludium* der Anfangsmelodie des sich unmittelbar anschließenden Vokalsolos ausgesprochen ähnlich (vergleiche DsV, T. 1–4 mit TaC, T. 35–37). Auch die Eröffnungsmelodie des Schlusschors nimmt er vorweg, indem der dieselbe Intervallfolge (eine Quarte abwärts, eine Sekunde aufwärts und wieder eine Quarte abwärts) in der Melodie des Schlussteils der *Suite de la Nuit* verwendet, die unmittelbar vor der *Réveil des Bergers* erklingt (vergleiche DsV, T. 345–346 mit BsC, T. 700–701). Der Herausgeber ist der Meinung, dass diese Vorwegnahme die Freude der Welt über das Kommen des Messias signalisieren soll, auch wenn die noch schlafenden Hirten dies noch nicht wahrgenommen haben.

Jede Beschreibung von Charpentiers Melodien muss auch auf seinen Umgang mit der Stille eingehen. Der Komponist fügt zwischen den einzelnen Teilen eines größeren Werks häufig Vermerke bezüglich der spezifischen Länge von Pausen ein. Außerdem verwendet er innerhalb einzelner Abschnitte Generalpausen zur Unterstützung des im Text vorgegebenen drama-

¹⁰ Vgl. Beverly Stein, „Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality“, in *Journal of Musicology* 19/2 (Frühjahr 2002), S. 264–305.

tischen Tempos. In seiner Darstellung der von den Hirten angestellten Reflexionen über ihre Entdeckung von Jesu Geburt (T. 620–659) zum Beispiel setzt Charpentier zwischen den Ausrufen von Erstaunen und Ehrfurcht im Chor lange Pausen. Die vom Herausgeber vermutete Beziehung zwischen diesen Textzeilen und der in den *Geistlichen Übungen* des Hl. Ignatius von Loyola enthaltenen Meditation über die Krippenszene (siehe oben) könnte Charpentiers Verwendung von langen Pausen in diesem meditativen Augenblick erklären.

GATTUNGSBESTIMMUNG

Die Klassifizierung von Charpentiers Werken gestaltet sich häufig als komplexer Prozess, vor allem wegen seiner Vermischung französischer und italienischer Stile und Gattungen.¹¹ Dieser Prozess ist besonders schwierig bei den Werken im oratorischen Stil wie zum Beispiel H. 416, da Charpentier in seinen Pariser Jahren (etwa 1670–1704) der einzige französische Komponist war, der in dieser Gattung schrieb. Die Frage der Gattungszugehörigkeit sollte nicht vorschnell abgetan werden, da ihre Beantwortung zu einem vertieften Verständnis der Komposition führt und wesentliche Entscheidungen bezüglich der Aufführungspraxis bestimmt. Der folgende Abschnitt stellt den Versuch einer Klassifizierung von H. 416 unter besonderer Berücksichtigung des möglichen Auftragsgebers und Aufführungsanlasses sowie von Charpentiers schriftlichen Anweisungen und dem Notentext selbst dar.

Um einen möglichen Auftragsgeber zu identifizieren, muss zunächst das Entstehungsdatum von H. 416 bestimmt werden. Hugh Wiley Hitchcocks *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné* stellt den ersten Versuch dar, auf der Basis von chronologischen Indizien (sofern vorhanden) ein möglichst vollständiges Verzeichnis der Werke Charpentiers zu erstellen. Hitchcocks Anordnung basiert auf zwei Prämissen, die Shirley Thompson als „unanfechtbar“ bezeichnet: zum einen, dass Charpentier seine Handschriften chronologisch zusammenstellte; und zum anderen, dass die beiden großen Handschriftenbände gleichzeitig und nicht nacheinander angelegt wurden. Diese Chronologie diente als Grundlage für drei nach-

folgende Chronologien, die Patricia Ranum, Catherine Cessac und Jane Lowe (Gosine) erstellten.¹² Die vier modernen Chronologien siedeln H. 416 zwischen den späten 1680er und späten 1690er Jahren an; dieser recht breite mögliche Entstehungszeitraum ist wie bei vielen Werken Charpentiers dem Mangel direkter Zeugnisse geschuldet. Genauere Anhaltspunkte finden sich in den Forschungen von Patricia Ranum, die die für die verschiedenen Werke verwendeten Papiersorten analysiert hat und feststellt, dass bestimmte Papiersorten dem Komponisten von bestimmten Auftragsgebern zur Verfügung gestellt wurden. Ranum hat zudem herausgefunden, dass Charpentier diejenigen Werke, die er für seine unmittelbaren Dienstherrn (die Guises, die Jesuiten und die Sainte-Chapelle) schrieb, in die mit arabischen Ziffern versehenen Mappen und Werke für andere Auftraggeber in Mappen mit römischen Ziffern legte. Nach Ranums Überlegungen entstand H. 416 eindeutig innerhalb der Anstellungszeit des Komponisten an den oben genannten jesuitischen Institutionen.¹³

Diese Schlussfolgerung findet indirekte Bestätigung in einem interessanten Zufall, auf den Catherine Cessac in ihrer Studie über Charpentier hinweist: André Campra, dessen Kompositionen gelegentlich in dem jesuitischen Collège aufgeführt wurden, vertonte dasselbe Libretto etwa zu der Zeit, zu der auch H. 416 entstand (das genaue Entstehungsdatum von Camparas Werk ist ebenfalls nicht bekannt).¹⁴ Der Aufbau der beiden Werke ist nahezu identisch, von der Behandlung der Vokalstimmen bis hin zur Platzierung von instrumentalen Abschnitten. Beide Komponisten fügen zum Beispiel zwischen den beiden großen Textteilen (das heißt, zwischen dem Flehen der Gläubigen und der Weihnachtsgeschichte, wie oben beschrieben) einen Instrumentalabschnitt ein, und nach der Verkündigung des Engels erklingt ein instrumentaler „Schäfermarsch“.¹⁵ Da es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass die Wege der beiden Komponisten sich jemals außerhalb des Jesuitenkollegs gekreuzt haben, ist es sehr wahrscheinlich, dass zumindest der Text

11 Eine detailliertere Diskussion der Verwendung dieser beiden Nationalstile durch den Komponisten findet sich in meinem Artikel „Marc-Antoine Charpentier's Integration and Balance of French and Italian Styles in Two Christmas Dramas“, in *Choral Journal* 49/2 (August 2008), S. 44–59.

12 Eine ausführliche Besprechung der modernen Chronologien von Charpentiers Werken findet sich bei Shirley Thompson, „Reflections on Four Charpentier Chronologies“, in *Journal of Seventeenth-Century Music* 7/1 (2001), <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v7/no1/Thompson.html>>

13 Patricia Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur: un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore: Copyright Patricia Ranum (1994), S. 54.

14 Vgl. Cessac, S. 298.

15 Siehe J. A. K. Baker, *The Church Music of André Campra*, Ph.D. Diss., University of Toronto, 1977, S. 283–284.

der beiden Kompositionen innerhalb der Mauern dieser Institution entstand.

Wenden wir uns als nächstes der Gattungsfrage zu und beginnen mit den Anweisungen des Komponisten. Der einzige Hinweis im Titel des Werks ist der Begriff „canticum“. Das 1703 erschienene Musiklexikon von Sébastien de Brossard verweist den Leser unter dem Lemma „Canticum“ auf den Eintrag „Motette“. Doch auch dieser Eintrag ist leider nicht sehr hilfreich, denn er besagt, „die Bedeutung dieses Begriffs ist dahingehend erweitert worden, dass er jetzt alle Werke umfasst, die auf lateinische Texte zu jeglichem Thema komponiert sind.“ H. Wiley Hitchcock äußert in seiner Dissertation *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* die Vermutung, Charpentier habe den Begriff in seiner liturgischen Bedeutung verwendet und ihn auf jeden geistlichen Gesang mit Ausnahme der Psalmen bezogen.¹⁶ Der Komponist hinterlässt allerdings im Titel seiner zweiten Vertonung desselben Texts, dem *Dialogus inter angelos et pastores Judeae in nativitate Domini* H. 420, einen aufschlussreichen Hinweis; wie bereits oben erwähnt war die Dialoglauda in Italien zu dieser Zeit sehr beliebt, vor allem bei den Oratorienkomponisten (siehe den Abschnitt **Textliche und dramatische Analyse**).

Die Musik scheint mit ihrem nicht szenisch dargebotenen Drama über ein geistliches Thema, ihrem Dialog zwischen einem himmlischen Engel und den irdischen Hirten sowie der ausgiebigen Verwendung des Chors den Oratorien von Carissimi und seinen italienischen Zeitgenossen nachempfunden zu sein. Angesichts dieser Indizien lässt sich festhalten, dass das Werk dem italienischen Oratorium zumindest nachempfunden ist. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es trotz der Ähnlichkeit der Komposition mit dem Dialog-Oratorium keinerlei Hinweise auf außerliturgische Andachten unter den Auspizien der Kirche Saint Louis gab, in deren Rahmen geistliche Musikdramen aufgeführt wurden, wie es bei der Darbietung von Oratorien in Italien der Fall war.

Ziehen wir mit der *grand motet* eine weitere Möglichkeit in Betracht. Diese Gattung war in Frankreich seinerzeit wegen der Vorliebe des Königs für schlichte Messen, in denen das Messoratorium gesprochen anstatt gesungen wurde, sehr populär. Während der Rezitation, die der Eucharistiefeier vorausging, standen den Musikern daher immerhin dreißig Minuten

zur Verfügung, in denen sie eine Motette mit passenden Texten aufführen konnten, etwa den Psalm des Tages, ein liturgisches Proprium oder ein kleines Drama, das das Thema des jeweiligen Feiertags verarbeitete (am oder um den Weihnachtstag also zum Beispiel die Geburt Jesu). Die Verwendung von Adventstexten, einschließlich einer adaptierten Fassung der Evangelienlesung für die Mitternachtsmette (siehe den Abschnitt Textliche und dramatische Analyse), deutet darauf hin, dass H. 416 aller Wahrscheinlichkeit nach für die Aufführung während der Mitternachtsmette bestimmt war, obwohl das Werk auch in jeder anderen Messe oder Andacht in der Adventszeit hätte aufgeführt werden können.

Abschließend sei festgestellt, dass, obwohl die Musik von H. 416 der Gattung des italienischen Oratoriums nachempfunden zu sein scheint, das Werk vermutlich in Anlehnung an die religiöse Praxis in Paris als dramatische *grand motet* verwendet wurde. In Anbetracht dieser vermischten Schlussfolgerung ist der Herausgeber der Ansicht, das Charpentier das Werk entweder im französischen oder im italienischen Stil zur Aufführung brachte.

ANMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Der folgende Abschnitt widmet sich Aspekten, die sich ausschließlich auf die Interpretation von Charpentiers Handschriften beziehen. Verschiedene moderne Studien befassen sich mit dem französischen und italienischen barocken Aufführungsstil, darunter die Arbeiten von Robert Donington und Mary Cyr.¹⁷

H. 416 weist einen vierstimmigen Instrumentalsatz auf (Schlüsselung: G₁, C₁, C₂ und F₄) – anstelle des fünfstimmigen Satzes, der am französischen Hof beliebt war; obwohl der Komponist zu Beginn der Partitur seine Präferenzen bezüglich der Instrumentenwahl nicht spezifiziert, werden im Verlauf des Werks Streicher, Flöten und Orgel genannt. Die an verschiedenen Stellen in der Partitur zu findende Angabe „Vio[lo]ns“ bezieht sich höchstwahrscheinlich auf Mitglieder der Violinfamilie (für Mitglieder der Gambenfamilie verwendet Charpentier die Bezeichnung „viol(es)“, zum Beispiel in seiner szenischen Weihnachtspastorale *Sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ*, H. 483). Der G₁-Schlüssel verweist auf die Verwendung von *violons*

¹⁶ Hugh Wiley Hitchcock, *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, Ph.D. Diss., University of Michigan, 1954, S. 76. Zitat aus Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, Paris 1703.

¹⁷ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance Handbook*, New York: Norton & Norton, 1982; Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, Portland/Oregon: Amadeus Press, 1992.

de dessus, während C1- und C2-Schlüssel auf *violons de haute-contre* bzw. *violons de tailles* deuten. Diese frühen Mitglieder der Violinfamilie werden durch ihre modernen Gegenstücke – Violinen für das G1-System und Bratschen für die beiden Systeme im C-Schlüssel – angemessen ersetzt.¹⁸

An verschiedenen Stellen in der Partitur spezifiziert Charpentier die Verwendung von Flöten („fl[ûte](s)“) in Verbindung mit den DsV/Fl- und HcV/Fl-Systemen, ohne jedoch zwischen Traversflöten und Blockflöten zu differenzieren. Der Herausgeber ist der Ansicht, dass der Komponist für H. 416 höchstwahrscheinlich die Blockflöte bevorzugte, da das Werk die Hirten in den Mittelpunkt der Weihnachtsgeschichte stellt und sich damit der Tradition des französischen pastoralen Krippenspiels im 17. Jahrhundert anschließt, in dem die Blockflöte sicherlich auch deshalb favorisiert wurde, weil man sie mit dem mythologischen Hirtengott Pan assoziierte. Diese Ansicht wird zusätzlich gestützt von dem Umstand, dass Charpentier in seiner anderen Vertonung des Texts von H. 416, dem *Dialogus inter angelos* ... H. 420, „dessus de flute“ (Blockflöte) spezifiziert.

Die Besetzung der Continuo-Gruppe lässt sich nur aus indirekten schriftlichen Anweisungen in seinen Werken sowie aus den Begleitumständen seiner musikalischen Laufbahn erschließen. In der Partitur von H. 416 gibt der Komponist die Verwendung von lediglich einem Tasteninstrument an, nämlich der Orgel („org[ue]“). Seine – oben erwähnten – Hinweise auf die Verwendung der Violinfamilie in H. 416 stützt die Schlussfolgerung von Shirley Thompson, dass Charpentier zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werks für seine Continuo-Gruppe bereits das neuentwickelte Violoncello bevorzugte.¹⁹

Obwohl Charpentier die Theorbe in nur zwei seiner Werke spezifiziert, besteht die Möglichkeit, dass er dieses Instrument regelmäßig im Continuo einsetzte (er könnte sich an den Einsatz dieses Instruments in seinen Orchestern gewöhnt haben, als er noch Mitglied des von dem Theorbisten Philippe Goibaut du Bois geleiteten Ensembles der Familie Guise war).

Bezüglich der für die Aufführung von H. 416 vorgesehenen Anzahl von Musikern gibt Charpentier nur indirekte Hinweise. Übereinander „geschichtete“ Notengruppen – begleitet von den Angaben „Premiere“

und „Seconde“ (siehe zum Beispiel T. 33, TaV) – finden sich an mehreren Stellen in allen drei oberen Systemen der Partitur. Charpentiers Bezeichnung „fl[ûtes] seules“ über den DsV/Fl- und den HcV/Fl-Systemen in T. 660 und 676 deutet auf die Möglichkeit, dass für jede dieser Stimmen mehrere Flötisten vorgesehen waren, obwohl eine solche Besetzung in Frankreich im 17. Jahrhundert ausgesprochen ungewöhnlich gewesen wäre. Leider ist es der Forschung bisher noch nicht gelungen, verlässliche Informationen über die Zahl der regulären Sänger im Chor der Kirche Saint Louis während Charpentiers Amtszeit aufzuspüren; unsere Kenntnisse über religiöse Institutionen in dieser Epoche mit einer vergleichbaren finanziellen Ausstattung deuten jedoch darauf hin, dass die Chöre meist über einen oder zwei Sänger pro Stimmlage verfügten.

Die Bedeutung der Anweisungen „tous“ und „acc[ompagnement] seul“ wird ebenfalls seit längerem diskutiert. In H. 416 geht die Verwendung dieser Begriffe in der Continuo-Stimme ausnahmslos mit der Vergrößerung oder Verkleinerung der Besetzung einher. Auch hier sei wieder auf Shirley Thompsons erschöpfende Untersuchung von Charpentiers Autographen verwiesen, in der sie feststellt, dass der Komponist diese Angaben als für die Continuo-Spieler bestimmte Hinweise auf plötzliche Wechsel in der Besetzungstärke verstand, ohne damit jedoch notwendigerweise anzudeuten, dass auch die Größe der Continuo-Gruppe sich ändert.²⁰ Bezüglich der übrigen Instrumental- und auch Vokallinien hingegen signalisieren diese Anweisungen offensichtlich die Zu- oder Abnahme der Zahl der Musiker, die in einer bestimmten Gruppe spielen; einfacher formuliert: Sofern sie sich auf eine der Vokallinien oder oberen Instrumentallinien beziehen, verweisen die Begriffe „seul“ (solo) und „tous“ (alle) auf eine solistische bzw. Ensemble-Satzstruktur.

Charpentier verwendet vier verschiedene Anweisungen, um in H. 416 Notenlängen anzugeben. Drei von diesen enden mit der Formulierung „pour le chœur“, und zwar „Noire [Viertelnote] pour le chœur“, „Croch[e] [Achtelnote] pour le chœur“, und „Blanche [Halbenote] pour le ch[œur]“ (sämtliche Anweisungen dieser Art beziehen sich auf die Vc/Org/BC-Linie, T. 203, 211 und 475). Da alle drei Angaben in Abschnitten auftauchen, die Vokalsolisten beschäftigen, kann der Komponist die Bezeichnung „pour le chœur“ hier

18 Der Tonumfang der HcV/Fl-Stimme würde auch die Verwendung der modernen Violine erlauben.

19 Shirley Thompson, *The Autograph Manuscripts of Marc-Antoine Charpentier: Clues to Performance*, Ph.D. Diss, University of Hull, (1997), S. 89–90.

20 Siehe Thompson, „Autograph Manuscripts“, S. 246–252. Auch Ranum merkt an, dass Charpentier während seiner Amtszeit an Saint Louis wahrscheinlich Kopisten beschäftigte; dieser Umstand stützt unsere Schlussfolgerung noch weiter (vgl. *Portraits*, S. 583).

nicht auf den Vokalchor bezogen haben. Die in jeder dieser Anweisungen enthaltenen Zeitwerte entsprechen jedoch den Notenwerten in den oberen Instrumentalstimmen, was den Herausgeber zu der Schlussfolgerung veranlasst, dass diese Angaben den „Chor“ der Continuo-Spieler anweisen sollen, ihre Begleitung den spezifizierten Zeitwerten entsprechend auszuführen. Das andere Beispiel, „ronde [Ganzenote] pour les voix“ bezieht sich ebenfalls auf das Vc/Org/BC-System (siehe T. 239); es sei darauf hingewiesen, dass Charpentier an dieser Stelle in der handschriftlichen Partitur die Vc/Org/BC- und die BsC-Stimmen in einem (als „orgue, voix, et vio[lo]ns“ bezeichneten) System vereint, wohl um auf der Seite ein weiteres System unterzubringen. In diesem Fall glaubt der Herausgeber, dass Charpentier verdeutlichen wollte, dass der BsC der für die oberen drei Vokalstimmen vorgesehenen Dauer einer Ganzenote und nicht den absteigenden Viertelnoten von Vc/Org/BC entsprechen sollte.

Charpentiers auf die Stimmen Vc/Org/BC bei T. 660 und 676 bezogene Angabe „l'orgue joue les fl[ûtes]“ könnte als „die Orgel spielt die Flöten[stimmen]“ interpretiert werden. Da die Continuo-Stimme an dieser Stelle nicht mit den Flötenstimmen übereinstimmt, wollte der Komponist wohl andeuten, dass der Organist die Flötenpartien gewissermaßen als Realisierung des Continuo in der rechten Hand spielen sollte.

Über die genaue Bedeutung der von Charpentier in den Abschnitten *Nuit* und *Suite de la Nuit* von H. 416 verwendeten Anweisung „sourdines“ (Dämpfer) ist die Forschung geteilter Meinung. Einige Musikwissenschaftler vertreten die Ansicht, dass solche Angaben nicht notwendigerweise die Verwendung eines Dämpfers, sondern vielmehr eine gedämpfte Spielweise implizieren. Der Kontext, in dem Charpentier diese Anweisung einsetzt, stützt aber eher die Schlussfolgerung, dass er tatsächlich die Verwendung eines Dämpfers im Sinn hatte: Sein Vermerk „zwei Takte Stille“ unmittelbar vor dem ersten Erscheinen dieser Anweisung sowie die Angabe „zwei Pausen“ nach der *Suite de la Nuit* (dem letzten Abschnitt, in dem sich diese Anweisung findet) würden dem Spieler hinreichend Zeit einräumen, einen Dämpfer aufzusetzen und abzunehmen. Außerdem ist Charpentiers Anweisung „Tous fort“ zu Beginn des Abschnitts unmittelbar nach der *Suite de la Nuit* möglicherweise dahingehend auszulegen, dass sie die Entfernung von Dämpfern und Rückkehr zu einer „fort“ Klangstärke signalisierte.²¹

21 Vgl. Thompson, „Manuscripts“, S. 477–484.

In einer bis weit in die Barockzeit geläufigen Praxis wurden Taktzeichen zur Angabe des musikalischen Tempos sowie auch für die metrische Gliederung der Takte selbst verwendet. In H. 416 benutzte Charpentier folgende Taktarten (von langsam bis schnell): *imperfectio*, „2“, *imperfectio diminutio*, *imperfectio diminutio*- $\frac{3}{2}$ und „3“.²² Einige Theoretiker der Generation Charpentiers glaubten, diese Taktarten seien nach exakten mathematischen Verhältnissen aufeinander bezogen, während andere sie lediglich für ungefähre Entsprechungen hielten;²³ Hugh Wiley Hitchcock ist der Meinung, dass Charpentier der letztgenannten Auffassung war. Der Herausgeber schließt sich Hitchcocks Schlussfolgerung an, möchte zugleich aber darauf hinweisen, dass Charpentier gelegentlich einen Taktwechsel doch im Sinne eines exakten Verhältnisses einsetzt. In T. 184–185 zum Beispiel verwendet er nach Meinung des Herausgebers eine Hemiole, um zwischen dem *imperfectio diminutio*- $\frac{3}{2}$ -Takt und dem nachfolgenden *imperfectio*-Metrum ein Verhältnis von vier zu eins anzugeben. Gelegentlich benutzt der Komponist einen metrischen Wechsel im Tandem mit einem Wechsel von „kürzeren“ zu „längeren“ Notenwerten, um eine dramatischere Veränderung des musikalischen Tempos zu erzielen, als sich aus einem metrischen Wechsel allein ergäbe. Ein solches Beispiel findet sich in T. 100–105, wo Charpentier von dem „3“-Takt zur langsameren *imperfectio* wechselt und innerhalb des langsameren Tempos „längere“ Noten verwendet, um so eine dramatische „Tempomodulierung“ zu erzielen.

In bestimmten Fällen spiegelt Charpentiers Einsatz von Taktwechseln das dramatische Tempo und die Stimmung des Texts. In T. 219 zum Beispiel wechselt er für den letzten Takt des Vokalsolos von *imperfectio* zum schnelleren *imperfectio diminutio* und für den unmittelbar sich anschließenden Chor zu dem noch schnelleren „2“-Tempo. Dieser metrische Wechsel für nur einen Takt scheint die Notwendigkeit einer schnellen Ausführung des letzten Takts im Vokalsolo anzudeuten, so dass das Tempo der sich im anschließenden Chor fortsetzenden Textdeklamation nicht un-

22 Vgl. Hitchcock, „Latin Oratorios“, mit folgender Ausnahme: Hitchcock behauptet, der „2“-Takt sei langsamer auszuführen als *imperfectio diminutio*, und zitiert hierzu ein Beispiel aus *In Resurrectione Domini* N. J. C., H. 405. In H. 416 gibt Charpentier jedoch das genaue Gegenteil an: Man beachte die vom Komponisten verwendete Tempoangabe „viste“ in Verbindung mit dem Übergang von *imperfectio-diminutio*- $\frac{3}{2}$ nach „2“ zwischen der *Suite de la Nuit* und der *Réveil des Bergers*, T. 385–386. Der Herausgeber hat die Taktarten von H. 416 entsprechend angepasst.

23 Vgl. Hitchcock, „Latin Oratorios“, S. 343–351.

terbrochen wird. Diese Deutung wird gestützt von dem vorwärtsweisenden Doppelpunkt an dieser Stelle des Texts (im Gegensatz zu einem zögerlichen Komma oder gar dem eine Pause verordnenden Punkt), womit Ausführende und Zuhörer zu dem abschließenden Halbsatz der Aussage übergeleitet werden: „veniet et non tardabit: rorate coeli de super“ („kommt und zaudert nicht: regnet vom Himmel herab“).

In H. 416 findet sich nur ein einziges Verzierungszeichen, nämlich das *tremblement lié* (↯), das nach Thompson einen gewöhnlichen Triller angibt. Leider bietet der Komponist in seinen theoretischen Schriften keinerlei spezifische Hinweise zum Umgang mit Verzierungen sowie zu deren Häufigkeit, Länge und Auflösung. Angesichts dieses Umstands und in Anbetracht von Charpentiers Neigung, französische und italienische Stile zu vermischen, besteht kein Grund zu der Annahme, dass bei der Ausführung von Verzierungen in seiner Musik ein bestimmtes Prinzip oder ein bestimmter Stil ausschließlich anzuwenden sei. Auch sollte der Ausführende sich nicht verpflichtet fühlen, sich auf die in der Partitur vermerkten Verzierungen zu beschränken; vielmehr sollte er gemäß dem populären französisch-barocken Prinzip des „bon goût“ oder „guten Geschmacks“ ausdrucksvolle Figuren nach Belieben ergänzen.²⁴

Ein letzter Aspekt sei noch erwähnt, nämlich Charpentiers Verwendung von *croches blanches* oder „hohlen“ Noten. Im späten 17. Jahrhundert waren die Theoretiker sich darüber uneins, ob dieser Notationsstil andere Zeitwerte angibt als Noten derselben Art (d. h. mit derselben Anzahl von Fähnchen, Hals usw.), die in der gebräuchlicheren „schwarzen“ Notationsweise ausgeführt wurden (letztere hat sich inzwischen als standardmäßiger Notationsstil durchgesetzt). Leider bietet das Studium von Charpentiers Handschriften keinen eindeutigen Hinweis bezüglich der Vorliebe des Komponisten: Die *croches-blanches*-Notation erscheint sowohl in Verbindung mit langsameren als auch mit schnelleren Tempoangaben, langsameren und schnelleren Taktangaben sowie auch Texten, die ein langsames oder schnelleres musikalisches Fortschreiten nahelegen; in einigen wenigen Fällen verwendet der Komponist sogar hohle und gefüllte Notation nebeneinander. Eine unter Carissimis Namen veröffentlichte Abhandlung stellt fest: „wo die weißen Noten [*croches blanches*] mit einem Fähnchen erscheinen, sind sie mit den [schwarzen Noten] in ihrem Wert und allem anderen identisch.“²⁵ Charpentier scheint diesbezüglich die dem älteren Meister zugeschriebenen Ansichten geteilt zu haben.

Joel Schwindt

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

24 Für eine detaillierte Diskussion der in Frankreich im 17. Jahrhundert verwendeten Verzierungen siehe Ranum, *Harmonic Orator*.

25 Shirley Thompson, „Once more into the void: Marc-Antoine Charpentier's *croches blanches* Reconsidered“, in *Early Music* 30 (2002), S. 90; dort auch das Zitat von Giacomo Carissimi, *Ars cantandi; Das ist: richtiger und ausführlicher Weg die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing-Kunst zu unterrichten*, Augsburg 1692.

TEXT AND TRANSLATION

IN NATIVITATEM D[OMI]NI CANTICUM

Praeludium

Récitatif et chœur

- 1 Usquequo avertis faciem tuam Domine
- 2 et oblivisceris tribulationis nostrae?

Chorus Justorum:

- 3 Memorare testamenti quod locutus es,
- 4 Veni de excelso et libera nos.

Air et chœur

Pre[mière] basse [Air]:

- 5 Consolare filia Sion,
- 6 quare moerore consumeris.
- 7 Veniet ecce Rex tibi mansuetus,
- 8 plorans nequaquam plorabis,
- 9 et tacebit pupilla oculi tui.
- 10 In illa die stillabunt montes dulcedinem,
- 11 et colles fluent lac et mel.
- 12 Consolare, confortare filia Sion,
- 13 et sustine Deum salvatorem tuum.

[Chœur]

- 14 Utinam dirumperes coelos,
- 15 Redemptor noster, et descenderes.

Ariette et chœur

S[econ]de basse [Ariette]:

- 16 Prope est ut veniet Dominus,
- 17 veniet et non mentietur,
- 18 juxta est salus Domini.
- 19 Qui venturus est modo veniet,
- 20 qui mittendus est veniet modo,
- 21 veniet et non tardabit:

[Chœur]

- 22 Rorate coeli de super,
- 23 et nubes pluant justum.
- 24 Aperietur terra et germinet Salvatorem.

Nuit

Suite de la nuit

Réveil des bergers-Chœur

Chorus Pastorum:

- 25 Coeli aperti sunt,
- 26 lux magna orta est,
- 27 lux magna, lux terribilis.

ON THE BIRTH OF OUR LORD, A SONG

Prelude

Recitative and chorus

Why do you continually turn your face, Lord
and forget our tribulations?

Chorus of the Righteous:

Remember the promises that were spoken,
Come from on high and set us free.

Aria and chorus

First bass [Aria]:

Be consoled, daughter of Zion,
although sorrow consumes you.
Behold, here comes your mild King
henceforth you shall not weep,
and [he shall] still the tears in your orphans' eyes.
On that day, the mountains shall drip sweetness,
and flow with milk and honey.
Be consoled, be strengthened, daughter of Zion,
and hold to your hope of salvation in God.

[Chorus]

If it please you, tear open the heavens,
our Redeemer, and descend.

Arioso and chorus

Second bass [Arioso]:

The coming of the Lord is near,
come, and do not falter,
likewise is the Lord's salvation.
Whose coming is now come,
whose sending is now come,
come, and do not delay:

[Chorus]

Stream down from heaven above,
and let the clouds rain down justice.
Open the earth and plant Salvation.

Night

Suite of the Night

Awakening of the Shepherds-Chorus

Shepherds' Chorus:

Heaven is opened,
a great light has gone out,
a great light, a terrible light.

Air-Chœur-Récitatif

L'Ange [Air]:

28 Nolite timere pastores,
29 Ecce enim annuntio vobis gaudium,

30 magnum quo erit omni populo,
31 quia natus est vobis hodie
32 Salvator Christus Dominus,
33 in civitate David;
34 et hoc erit vobis signum:
35 Invenietis infantem pannis involutum,
36 et positum in praesepio.
37 Surgite ergo, ite properate,
38 et adorate Dominum.
39 Vos autem Angeli, cantate mecum
40 Domino canticum novum,
41 quia mirabilia fecit super terram.

[Chœur]

42 Gloria in altissimis Deo
43 Et in terra pax
44 hominibus bonae voluntatis.

Pastor [Récitatif]:

45 Transeamus usque Bethlehem
46 et videamus hoc verbum
47 quod factum est quod
48 Dominus ostendit nobis.

Marche des bergers

Chœur

49 O infans, O Deus, O Salvator noster,
50 Sic eges, sic clamas, sic friges, sic amas.

Chanson pour l'Ange et chœur

L'Ange, [choeur répond]:

51 Pastores unquidue certent concentibus,
52 Pastorum hodie natus est Dominus,
53 Certent muneribus, certent amoribus,
54 Palmas victori legite.
55 Agni cum matribus caulis prorumpite,
56 Aquae de fontibus agros perfundite,
57 Aves in vallibus concordent cantibus,
58 Silvae, lac et mel facite.

Dernier Chœur

Pr[emière] basse [choeur répond]:

59 Exultemus, jubilemus Deo salutari nostro,

Seul [Haute-contre, chœur répond]:

60 Justitia regnabit in terra nostra,

[Chœur]

61 et pacis non erit finis.

Aria-Chorus-Recitative

The Angel [Aria]:

Tremble not, shepherds,
Behold; verily, I announce great and joyful tidings
to you,
that shall be for all people.
[He] who is born for you this day
[is] the Savior, Christ the Lord,
in the city of David;
and this shall be for you a sign:
You shall find a child wrapped in cloth
and lying in a manger.
Arise, therefore, leave quickly
and give adoration to the Lord.
All of you Angels also, sing with me
a new song to the Lord,
who has shown great miracles over the earth.

[Chorus]

Glory to God in the highest.

And on earth, peace
to all of good will.

Shepherd [Recitative]:

Let us go to Bethlehem
and see this word
that was made flesh
which the Lord has shown us.

March of the Shepherds

Chorus

O infant, O God, O our Savior,
So needful, so tearful, so cold, so loving.

Chanson for the Angel and Chorus

The Angel [chorus responds]:

Shepherds from all lands, compete in concert
The Lord of shepherds this day is born,
They compete in their offerings, and in their love,
gathering palms of victory.
Ewe-lambs, with your mothers, leave your stables,
Water from the fountains, flood the fields,
Birds of the valleys unite in singing,
Forests, make milk and honey.

Final Chorus

First Bass [chorus responds]

We exult, we rejoice in God our savior,

Solo [Alto, chorus responds]

Justice shall reign on earth,

[Chorus]

and peace shall have no end.