

Marc-Antoine

CHARPENTIER

Messe de Minuit pour Noël H 9

Mitternachtsmesse zu Weihnachten

Midnight Mass for Christmas

solistes SST(A)TB, chœur ST(A)TB
2 flûtes, 2 violons, 2 altos (violon, alto)
basses, orgue et basse-continue

édité par
Hans Ryschawy

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partition générale



Carus 21.029

Inhalt

Vorwort	3
Avant-propos	7
Foreword	11
Kyrie	
1. Kyrie I (Chœur : Dessus, Hautes-contre, Tailles, Basses)	15
2. Christe (Haute-contre I, Taille I, Basse I)	19
3. Kyrie II (Chœur)	20
Gloria	
4. Et in terra pax (Chœur)	24
5. Laudamus te (Chœur)	26
6. Gratias agimus tibi (Chœur)	27
7. Domine Deus Rex coelestis (Hautes-contre I/II, Taille II, Basse II)	28
Qui tollis peccata mundi (Chœur)	31
8. Quoniam tu solus sanctus (Dessus I/II)	33
9. Amen (Chœur)	35
Credo	
10. Patrem omnipotentem (Chœur)	37
11. Deum de Deo (Chœur)	40
12. Genitum, non factum (Chœur)	44
13. Et incarnatus est (Chœur)	46
14. Crucifixus (Haute-contre I, Taille I, Basse I)	48
15. Et ascendit in coelum (Chœur)	52
16. Et in Spiritum Sanctum (Dessus I/II, Haute-contre II)	57
17. Et unam sanctam (Chœur ; Haute-contre II, Taille II, Basse II)	59
Sanctus e Benedictus	
18. Sanctus (Chœur)	64
19. Benedictus (Haute-contre I, Taille I, Basse I)	68
20. Agnus Dei (Chœur)	70
Die Weihnachtslieder / Les noëls / The Christmas Carols	73
Kritischer Bericht	77

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 21.029), Klavierauszug (Carus 21.029/03),
Chorpartitur (Carus 21.029/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 21.029/19).

Le matériel suivant est disponible :
partition générale (Carus 21.029), réduction piano-chant (Carus 21.029/03),
partition de chœur (Carus 21.029/05), parties instrumentales (Carus 21.029/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 21.029), vocal score (Carus 21.029/03),
choral score (Carus 21.029/05), complete orchestral material (Carus 21.029/19).

Vorwort

Musikforschern und Interpreten ist es zu verdanken, dass Marc-Antoine Charpentier im 20. Jahrhundert endlich aus dem Schatten anderer französischer Barockkomponisten heraustreten und einen Platz in deren erster Reihe einnehmen konnte,¹ ist er diesen doch bezüglich des Umfangs seines Schaffens (überliefert sind über 550 Werke) und vor allem hinsichtlich dessen musikalischer Qualität zumindest ebenbürtig. Nicht nur Musik Kennern ist Charpentier heute durch sein *Te Deum* H 146² (dessen Beginn zur Erkennungsmelodie von Eurovisionssendungen wurde) bekannt geworden; die *Messe de Minuit* H 9, die kleinen oratorischen Formen wie *Histoires sacrées*, *Cantica* und *Dialogi* sowie zahlreiche weitere Werke erfreuen sich im Hinblick auf Aufführungen und Einspielungen zunehmender Beliebtheit.³

Obwohl Charpentier Beiträge zu allen damals gängigen Gattungen geleistet hat, stehen die geistlichen Kompositionen im Mittelpunkt seines Schaffens, was sich aus seiner Lebensgeschichte erklärt. Nach einem dreijährigen Studium bei Giacomo Carissimi in Rom kehrte Charpentier Ende der 1660er Jahre nach Paris zurück und lebte bis 1687 im Hôtel (Stadtpalast) der wohlhabenden und sehr religiösen Kunstliebhaberin Marie de Lorraine (genannt Mademoiselle de Guise), wo er als Komponist und Sänger (*Haute-contre*) maßgeblich zum dortigen reichen Musikleben beitrug. Noch vor ihrem Tode 1688 vermittelte seine Gönnerin ihn den Jesuiten als Kapellmeister, zuerst an der Kirche des Collège Louis-le-Grand, dann an Saint-Louis (heute: Saint Paul – Saint Louis). 1698 trat Charpentier als Kapellmeister an der Sainte-Chapelle seine letzte und im Ansehen höchste Stellung an, in der kirchenmusikalischen Hierarchie Frankreichs nur noch von der Chapelle royale übertroffen, die für die Kirchenmusik des Königs verantwortlich war.

Charpentier wurde von Ludwig XIV. sehr geschätzt und stand auch verschiedentlich mit der königlichen Familie in Verbindung. Gleichwohl erhielt er nie eine Anstellung am Königshof, wofür neben unglücklichen Zufällen (an einer Ausschreibung der Leitungspositionen der Chapelle royale 1683 konnte er aus Krankheitsgründen nicht teilnehmen) sicherlich Erwägungen der Machtsicherung Ludwigs XIV. beitrugen: Charpentier hatte bei Carissimi die italienische Musik schätzen gelernt, was dazu führte, dass alle seine Werke mehr oder weniger stark vom italienischen Stil beeinflusst sind. Auch Ludwig XIV. war in seiner Jugend unter dem Einfluss Kardinal Mazarins vorwiegend von italienischer Musik geprägt worden, hatte aber auch den Anti-Italianismus des Adels und der Pariser Bevölkerung erfahren. Spätestens mit dem Tode Mazarins begann auch am Hofe der unaufhaltsame Aufstieg eines eigenen französischen Musikstils, der vor allem mit dem Namen von Jean-Baptiste Lully (als Giovanni Battista Lulli 1632 in Florenz geboren!) verbunden wird.⁴ So konnte Charpentier auch erst nach dessen Tod 1687 überhaupt mit Chancen für

die Aufführung seiner *Tragédie lyrique*, der damaligen repräsentativsten Opernform, rechnen; gleichwohl verdüsterte der lange Schatten Lullys den Erfolg der 1693 uraufgeführten *Médée*,⁵ die deswegen auch Charpentiers einziger Beitrag zu dieser Gattung blieb.

Charpentier komponierte insgesamt zwölf Messen, mit denen er eine französische Tradition der aus Italien stammenden Gattung der konzertierenden Messe begründete, der Vertonung des Messordinariums unter Mitwirkung selbstständig geführter Instrumente. Die *Messe de Minuit* entstand um 1694 für die Pariser Jesuitenkirche Saint-Louis.⁶ Bemerkenswert an dieser Messe ist die kompositorische Verarbeitung von zehn französischen Noëls (Weihnachtsliedern).⁷ In der Liturgie wird die Geburt Christi mit drei Messen begangen: der ersten in der Nacht (24./25.12.), der zweiten in der Morgenfrühe (des 25.12.) und der dritten am Tage selbst. Eine besondere Aura umgibt ob der miternächtlichen Stunde die erste dieser Messen, und so verleiht Charpentier der in Frankreich lang geübten Praxis der Einbeziehung von volkstümlichen Weihnachtsliedern in die weihnachtliche Liturgie gerade mit ihrer kompositorischen Berücksichtigung in seiner Mitternachtsmesse einen besonderen Ausdruck. Zwar hatte das Konzil von Trient derartige Übernahmen von weltlichen Melodien in Messen prinzipiell untersagt, aber bereits lange eingeführte Bräuche wurden toleriert.⁸

An Weihnachten (Noël) steht in Frankreich die Freude über die Geburt Christi im Vordergrund. Mit „Noël“ werden in Frankreich auch die Weihnachtslieder bezeichnet. Diese besitzen dort eine weit zurückreichende Tradition, die im Laufe der Jahrhunderte immer auch aktuelle Entwicklungen aufnahm, sodass eine Vielfalt von Ausdrucksformen überliefert ist. Gemein ist diesen, dass es sich um Strophenformen handelt, die zu populären Melodien gesungen werden;⁹ Paraphrasen weltlicher Chansons mit gesellschaftskritischen Aspekten sind dabei durchaus möglich, eine untergeordnete Rolle spielt das Sentimentale. Erste gedruckte Anthologien („Bibles des Noëls“) entstanden im 16. Jahrhundert, unzählige weitere folgten. Weihnachtslieder konnten auch in Form von Orgelbearbeitungen und Bearbeitungen für Instrumentalensembles in der Weihnachtsliturgie auftreten, da Eigenheiten auch der französischen Messtradition es ermöglichten, dass einzelne Abschnitte allein von der Orgel oder einer instrumentalen „Symphonie“ übernommen werden können,¹⁰ wobei die liturgische Vollständigkeit durch das Rezitieren des Textes durch den Zelebranten gewährleistet

⁵ Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 4.

⁶ Zur Datierung siehe: Hitchcock, *LES ŒUVRES*, op. cit., S. 91f.; Catherine Cessac, „Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard: une inspiration commune“ (1999), in: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Textes réunis par Catherine Cessac, Sprimont: Pierre Mardaga, 2005, S. 365–376; diess., *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 558.

⁷ Die 1. Strophen der verwendeten Noëls werden auf S. 73–77 in Französisch sowie in deutscher und englischer Übersetzung samt zugehöriger Melodien wiedergegeben. Dabei wurde deren originale Schreibweise ohne Nachweis modernisiert. Modernisiert wurde ebenfalls die Schreibweise der in den Noten wiedergegebenen Textincipits; ihre originale Schreibweise wird aber im Kritischen Bericht nachgewiesen.

⁸ Denise Launay, *La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris: Éditions Klincksieck, 1993, S. 323.

⁹ Frank Dobbins, Artikel „Noël“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London 2001, Bd. 18, S. 13–15, hier S. 13. Sébastien de Brossard gibt in seinem *Dictionnaire de Musique*, Paris: Christophe Ballard, 1703, S. 283, die folgende Definition: „Man bezeichnet so gemeinhin auf Französisch gewisse Lieder zur Ehre der Geburt Christi, die auf Vaudevilles oder auf *Airs communs* gesungen werden und die jeder kennt.“

¹⁰ Cessac, „Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard : une inspiration commune“, op. cit., S. 365. Zur Ersetzung von Messteilen bei Charpentier durch Orgel- oder Instrumentalsätze s. diess., *Marc-Antoine*

¹ Grundlegend zu Charpentier: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988, 2004 (édition revue et augmentée); alle weiteren Verweise auf dieses Werk beziehen sich auf die 2. Auflage. Einen hervorragenden Überblick vermittelt: H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.

² „H“ steht für Zählung nach dem Werkverzeichnis: H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. Catalogue raisonné, Paris: A et J. Picard, 1982.

³ Unter den zahlreichen CDs sei hier erwähnt: *Marc-Antoine Charpentier, Noël. Weihnatskantaten/Christmas cantatas*, Solistenensemble Stimmkunst, Ensemble 94, Leitung: Kay Johannsen (Carus 83.196).

⁴ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 52–54, 118.

wird. Für den weihnachtlichen Gebrauch hat Charpentier allein neun *Noëls pour les instruments* (H 531 u. H 534) über Weihnachtslieder geschrieben, von denen sieben auch in der *Messe de Minuit* Verwendung finden.¹¹

Bereits beim ersten Hören der *Messe de Minuit* fällt der besondere Charakter der Musik auf, den die zehn verwendeten *Noëls* der Musik verleihen, sei es durch ihren fröhlichen, tanzartigen Gestus oder durch ihre altertümlich anmutende modale Melodiegestalt, die sich in überraschenden harmonischen Wendungen niederschlägt. Hervorgehoben wird diese Wirkung dadurch, dass die Liedvorlagen zum einen ganze Sätze wie das Kyrie I, Christe, Kyrie II, Sanctus und Agnus Dei oder Satzteile von Gloria (5. Laudamus te; 8. Quoniam tu solus sanctus) und Credo (11. Deum de Deo; 14. Crucifixus; 16. Et in Spiritum Sanctum) bestimmen, aber an anderen Stellen vollständig auf eine Verwendung von Liedern verzichtet wird.

Auch der Umgang mit den Liedvorlagen ist von Vielfalt und Abwechslung, den wichtigsten ästhetischen Grundüberzeugungen des Komponisten,¹² geprägt, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll. Allein schon das Premier Kyrie mit seiner fröhlich-markanten und einprägsamen Liedvorlage zeigt eine Bandbreite von Verfahrensweisen im Umgang mit den Weihnachtsliedern. Diese reichen von einer reinen Darstellung mit Wiederholung des ersten Liedteils (T. 1–9) über eine Abhebung des zweiten Liedteils ab T. 9 durch eine andere Instrumentation samt einer kleinen imitatorischen Arbeit mit dem Anfangsmotiv bis zu einer erneut durch die Instrumentation unterschiedenen Wiederholung des gesamten zweiten Melodieteils mit kleiner melodischen Variante und der Hinzufügung einer „petite reprise“ (kleinen Reprise) der letzten vier Takte. Bereits im Second Kyrie (T. 29–51) weicht Charpentier von einer kompletten Durchführung des Liedes zugunsten der motivischen Verarbeitung von Liedteilen ab. Das Troisième Kyrie (und entsprechend auch das Sixième Kyrie) notiert Charpentier nicht aus, sondern formuliert lediglich „icy lorgue joue le mesme Noël“ (hier spielt die Orgel dasselbe Weihnachtslied); die vorliegende Neuausgabe fügt an beiden Stellen Orgelbearbeitungen (der T. 1–29 bzw. 104–129) von Paul Horn ein.

Im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei wechseln sich gleichberechtigt rein instrumentale und vokale Abschnitte ab. Charpentier greift hier die bereits übliche Praxis des Alternativvortrags von Messen auf, bei dem sich vokale Teile mit Orgelversetzen abwechseln, überträgt aber einige der Orgelpartien einem Instrumentalensemble, so wie er dies erstmals überhaupt (und

in Form einer reinen Instrumentalmesse ohne Singstimmen) in seiner *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* H 513 (Messe für mehrere Instrumente anstatt von Orgeln) von ca. 1674 getan hatte. Charpentier gewinnt auf diese Weise symmetrische Formbildungen, bei denen Chorsätze in der Mitte von dreiteiligen Sätzen stehen, und nutzt darüber hinaus die Möglichkeit, in den instrumentalen Teilen die verwendeten *Noëls* kunstvoll zu präsentieren. Beim Agnus Dei notiert Charpentier den dritten Durchgang nicht aus, sondern fordert ihn lediglich in Form der Devise „Troisième Agnus Reprenez la Simphonie de devant lagnus dei“ ([Als] Drittes Agnus das Instrumentalstück vor dem Agnus Dei wiederverwenden) und schreibt in T. 24 über und unter die Instrumentalstimmen „sans point la première fois“ (ohne Punktierung beim ersten Mal) sowie beim Bc „la noire pour la première fois“ (die Viertelnote beim ersten Mal) als Vorschrift für die zweimalige Verwendung dieses Taktes (beim ersten Mal als Übergang zum Second Agnus Dei, beim zweiten Mal als Schlusstakt des Werkes). Die sich daraus ergebenden Probleme werden im Kritischen Bericht dargestellt.

Charpentier hat beinahe sein gesamtes Werk autograph in Partiturform in minutiös von ihm fortlaufend nummerierten Heften hinterlassen, die heute, gebunden in 28 Bänden, unter dem Titel „Mélanges“ in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt werden. Die *Messe de Minuit* ist im Band XXV (Heft LXVI), fol. 62r–77r enthalten. Dieses ist die einzige Quelle für die vorliegende kritische Neuausgabe. Ergänzungen des Herausgebers sind in den Noten selbst durch Kleinstich (Akzidentien) und kursive Type (Beischriften wie bspw. „Tous“) gekennzeichnet. Alle weiteren editorischen Entscheidungen sowie der originale Partituraufbau und die originalen Stimmenbezeichnungen werden im Kritischen Bericht dargestellt.

Hinweise zur Aufführung

In Bezug auf die Aufführungspraxis der Werke Charpentiers können viele Fragen nicht abschließend geklärt werden. Zum einen besteht eine terminologische Unsicherheit in seiner Verwendung von Instrumentenangaben (bspw. kann „violon“ neben Violinen auch die ganze Instrumentenfamilie der Armgeigen (im Unterschied zu Gamben) oder gar das ganze Orchester bedeuten; mit „flütes“ sind nur in Ausnahmefällen eindeutig Blockflöten gemeint¹³), zum anderen setzte der Komponist die Bedeutung von Vortragsangaben werkspezifisch ein, so dass diese in einem anderen Werk eine abweichende Bedeutung haben können (so muss „violons avec sourdines“ nicht zwangsläufig „mit Dämpfer“ bedeuten; damit kann auch „in der Art von Dämpfern“ oder „piano“ gemeint sein).¹⁴ Die Bedeutung aller vom Komponisten gemachten (und verschwiegenen Angaben) ist also für jedes einzelne Werk zu hinterfragen. In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, das, was heute über die Aufführungspraxis zu Charpentiers Zeit bekannt ist, für die *Messe de Minuit* zu konkretisieren, gleichwohl müssen zahlreiche Fragen offen bleiben.

Charpentier, op. cit., S. 371. Als Offertorium der *Messe de Minuit* schlägt Charpentier vor: „al offertoire Les viô[lo]ns joueront Laissez paître vos bestes“ (Zum Offertorium spielen die Instrumente ‚Laissez paître vos bêtes‘ [Lasst weiden eure Tiere]). In seinen *Noëls pour les instruments* H 531 ist unter der Bezeichnung „Autre Noël“ eine Instrumentalbearbeitung dieses Liedes enthalten.

¹¹ H 531: „Vous qui désirez sans fin“; H 534: „Ou s'en vont ces gais bergers“; „Joseph est bien marié“; „Or nous dites Marie“; „A la venue de Noël“; „Une jeune pucelle“; „Les bourgeois de Châtres“.

¹² Von Charpentier sind drei musiktheoretische Schriften überliefert. In den 1692/93 für den Kompositionsunterricht des Herzog von Chartres, des Neffen von Ludwig XIV. und künftigen Regenten Frankreichs, entstandenen „Règles de composition“ steht unter der Rubrik „Définition de la musique“: „Die Musik ist eine harmonische Mischung aus hohen, mittleren und tiefen Tönen. [...] Einzig die Vielfalt macht gänzlich ihre Vollkommenheit aus, so wie die Einförmigkeit gänzlich ihre Mattigkeit und Unannehmlichkeit macht.“ Die kurze Abhandlung schließt mit einem Satz, der Charpentier als Pragmatiker ausweist: „Die Praxis lehrt mehr als alle Regeln.“ Zur Überlieferung der theoretischen Schriften s. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 461f., die Zitate stehen auf S. 490 u. 495.

¹³ Jean Duron, „L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier“, in: *Revue de Musicologie* 72 (1986), S. 23–65, zu „violon“ S. 34f., zu „flüte“ S. 45. Im Gegensatz zu Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 18, Fußnote 7, dass bei Charpentier die alleinige Angabe „flütes“ immer Blockflöten bedeuten würde, betont Duron, dass jeweils die Faktur der Stimme und deren Ambitus daraufhin untersucht werden müsse, welche Art von Flöten (Altblockflöten oder Traversflöten) verwendet werden können.

¹⁴ Shirley Thompson, „A mute question: Charpentier and the Sourdines“, in: Catherine Cessac (Hrsg.in), *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Sprimont: Pierre Mardaga, 2005, S. 183–197, hier S. 187ff.

Charpentier sieht für die *Messe de Minuit* an Singstimmen eigentlich 8 Solisten vor (jede der vier unterschiedlichen Stimmlagen idealerweise in doppelter Besetzung), die immer als kleines Ensemble eingesetzt werden, sowie einen vierstimmigen gemischten Chor aus denselben Stimmlagen. Diese sind: Dessus (Sopran), Hautes-contre (hoher Tenor der französischen Barockmusik; der Ambitus $a-h^1$ entspricht dem Alt), Tailles (Tenor) und Basses. Die große Anzahl an Solisten ist aber Charpentiers Wunsch nach Vielfalt geschuldet, tatsächlich notwendig sind 5 Solostimmen (2 Dessus, 1 Haute-contre, 1 Taille, 1 Basse). Zu Charpentiers Zeiten waren jedoch die Grenzen zwischen Chor („grand chœur“ = großer Chor) und Solistenensemble („petit chœur“ = kleiner Chor) fließend; unter „Chor“ wurde nicht unbedingt ein großes Ensemble verstanden, sondern, je nach Aufführungsmöglichkeiten, auch der Zusammenschluss aller vorhandenen Singstimmen, wobei durchaus jede Lage nur einfach besetzt sein konnte.¹⁵ Obwohl Charpentier den Ausdruck „petit chœur“ in der *Messe de Minuit* nicht explizit verwendet, bezeichnet der Herausgeber mit diesem die häufig anzutreffenden Triobesetzungen, die überwiegend in der von Charpentier geschätzten Besetzung Haute-contre, Taille und Basse anzutreffen sind, wobei es sicher eine Rolle spielt, dass der Komponist selbst auch Sänger war, und zwar Haute-contre.

Der Instrumentalsatz ist vierstimmig mit Basso-continuo konzipiert und besteht aus einer Oberstimme („Dessus“ oder „Dessus de violon“), besetzt mit 2 Violinen und 2 Flöten (die Assoziation mit Hirteninstrumenten legt Blockflöten nahe, aus Umfangsgründen aber auch Traversflöten bzw. moderne Querflöten)¹⁶, 2 Mittelstimmen – den Hautes-contre de violon (Altviolen)¹⁷ und den Tailles de violon (Tenorviolen in der Stimmung $F-c-g-d'$) – sowie den Basses de violon (von Charpentier als „Basses de chœur“ oder „Basses de chœur violon“ bezeichnet). Dabei handelt es sich um einen Ganzton tiefer als das Violoncello gestimmte Streichinstrumente ($B_1-F-c-g$), die mit ihrem deutlich größeren Klangvolumen das Bassregister betonen.¹⁸ Sie bringen ein zusätzliches Element der Abwechslung in den Satz, da sie in kleiner besetzten Abschnitten grundsätzlich schweigen, bei vollem Instrumentalensemble die Basse-continue verdoppeln und bei Chorpartien in der Regel colla parte mit dem Chorbass verlaufen. Die Basse-continue sollte mindestens mit einer Orgel sowie der Basse de viole (siebensaitige Bassgamba in der Stimmung $A_1-D-G-c-e-a$)¹⁹ besetzt sein, wobei die Basse de viole durchaus auch akkordisch eingesetzt werden kann.

Charpentier notiert die Basses de violon überwiegend separat als tiefste Streicherstimme, führt diese bei Platzmangel gelegentlich aber auch gemeinsam mit der Basse-conti-

nue,²⁰ wobei ein Pausieren der Stimme durch die Beischrift „acc[ompagnement]. seul“ (Begleitung alleine) und deren Einsatz durch „Tous“ (alle) angezeigt wird. In der vorliegenden Neuausgabe werden beide Stimmen gemeinsam im System der Basse-continue geführt. Spielen beide Stimmen, wird dies zusätzlich durch eine Chorklammer zu Akkoladenbeginn angezeigt. Bei Stimmtrennungen ist die Stimme der Basses de violon nach oben gehalst und ggf. jeweils vor der Basse-continue-Stimme notiert, spielen beide Stimmen gemeinsam, ist das durch die Beischrift „Tous“ und nur einfache Notation ersichtlich. Gemäß Charpentiers Vorschrift (s. o.) wird im Kyrie die Orgel auch als Soloinstrument eingesetzt.

Bei reduzierten („solistischen“) Besetzungen besteht aufgrund Charpentiers Eigenheit, die Stimmen einmal zusätzlich mit der Bezeichnung „seul(e, es)“ zu versehen, in anderen Fällen darauf zu verzichten, eine Unsicherheit bezüglich der Anzahl von Mitwirkenden. Das kann unterschiedlich interpretiert werden: So kann die Beischrift „seul(e, es)“ nur darauf hinweisen, dass die jeweilige Stimme (wie auch immer besetzt) allein auftritt, zum anderen kann darin auch ein zusätzlicher Hinweis darauf gesehen werden, die entsprechend gekennzeichneten Stimmen wirklich auch nur mit einem einzigen Instrument bzw. einer einzigen Stimme zu besetzen. Dieses würde aber voraussetzen, dass die „solistischen“ Stimmen ohne Hinzufügung von „seul“ doppelt zu besetzen seien. Vermutlich lässt sich diese Frage nicht eindeutig klären. So warnt Jean Duron davor, die Tatsache, dass Charpentier manchmal die Bezeichnung „violon“ statt „violons“ (auch „violons seul[!]“) verwendet, voreilig als solistische Besetzung zu interpretieren.²¹ Die vorliegende Ausgabe folgt deshalb der Quelle und nimmt keinerlei Ergänzungen von „seul(e, es)“ vor.

Charpentier verwendet in seiner *Messe de Minuit* vier unterschiedliche Taktvorzeichnungen: \mathbb{C} , \mathbb{C} , $\mathbb{3}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$. Mit $\frac{3}{2}$ ist das langsamste Tempo verbunden, Brossard gebraucht in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Adagio“; das Tempo des $\frac{3}{4}$ -Takt bezeichnet er als „modéré“ (nicht zu langsam, nicht zu schnell) und die Taktangabe $\mathbb{3}$ mit „un peu gay“ (etwas fröhlich); „Gayement“ charakterisiert er an anderer Stelle mit „Allegro“.²² Die Abschnitte, in denen die Noëls verarbeitet werden, sind, dem Charakter der Lieder entsprechend, alle in bewegteren Taktarten gehalten, hauptsächlich im \mathbb{C} -Takt, dann im Credo (T. 41) zu „Vous qui desirez sans fin“ in $\mathbb{3}$ und zusätzlich mit der einzigen Tempoangabe der Messe „Guay“ versehen, die Brossards Charakterisierung eher noch etwas zuspitzt; der \mathbb{C} -Takt wird bei seinem einzigen Auftreten auch mit einem Noël verbunden (Credo, T. 129), verläuft aber in der schnellen Achtelgrundbewegung.

Im Credo setzt Charpentier in den Takten 247–272 die sogenannte „weiße Notation“ ein, in der hohle Noten mit Fähnchen den Notenwert einer Viertelnote haben. Diese in Frankreich sehr häufig anzutreffende Notationsgewohnheit italienischen Ursprungs wird in der Literatur kontrovers diskutiert. Heute herrscht die Ansicht vor, dass damit keine Tempoänderung verbunden ist, sondern dass Charpentier die

¹⁵ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 253.

¹⁶ Herrn Prof. Dr. Peter Thalheimer danke ich für seine Empfehlungen zur Besetzung der Flötenstimmen und den Hinweis auf den Artikel von Andrew Mayes „Charpentier's *Messe de Minuit* pour Noël. Some observations on the 'flute' parts“ (*The Recorder Magazine*, vol. 25, no. 4, Winter 2005, S. 121–124). Beide weisen darauf hin, dass das Problem in der vorliegenden *Messe* bei der naheliegenden Besetzung der Flötenpartien mit Blockflöten darin liegt, dass die Partien für die f^1 -Blockflöte durchgehend sehr tief liegen und die Fl II im Kyrie in T. 116f. mit e' an zwei Stellen sogar zu tief ist. Mayes empfiehlt u.a. explizit die Besetzung von Fl I mit Altblock- und von Fl II mit Tenorblockflöten oder von Fl I mit Block- und von Fl II mit Traversflöten.

¹⁷ Hinsichtlich ihres Umfangs kann diese Stimme auch mit einer (3.) Violine besetzt werden; im Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe wird diese Option zusätzlich angeboten.

¹⁸ Duron, op. cit., S. 33.

¹⁹ Instrumentenstimmungen nach Alfred Berner, Artikel „Viola“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, Kassel 1966, Sp. 1671–1689, hier Sp. 1681f.

²⁰ An folgenden Stellen notiert Charpentier nur ein einziges Basssystem: Kyrie, T. 1–25, 104–128; Gloria, T. 38–79, 112–154; Credo, T. 129–178, 213–233, 2. Viertel, 237, 3. Viertel–246 und Sanctus, T. 1–19, 60–71. An Stellen, wo die Basse de violon tatsächlich vorgesehen ist und der volle Chor singt, kann diese Stimme, nach Muster von ausnotierten Partien, in Anpassung an den Vokalbass diminuiert werden. Hitchcock gibt in *LES ŒUVRES*, op. cit., S. 92, für die T. 162–166 des Credo ein Beispiel.

²¹ Duron, op. cit., S. 34.


²² Brossard, op. cit., Artikel „Tripola“, $\frac{3}{2}$ -Takt S. 176, $\frac{3}{4}$ - u. $\mathbb{3}$ -Takt S. 177; zu „Gayement“, op. cit., S. 264.

weiße Notation als Mittel zur optischen Hervorhebung und Abgrenzung bestimmter Abschnitte einsetzt, so wie in der vorliegenden Messe das im weitgehend homophonen Chorsatz komponierte gemeinsame Bekenntnis aller Stimmen zur einen Kirche und Taufe.²³


Ein im Zusammenhang mit der Interpretation französischer Musik der Zeit grundlegendes Thema sind die Notes inégales, bei denen es sich um die ungleiche Ausführung (leichte Punktierung) gleich notierter Noten handelt. Die historischen Quellen sind teils widersprüchlich, teils sehr allgemein gehalten. Auch scheint das Phänomen im Laufe der Zeit unterschiedlich praktiziert worden zu sein. Allgemein lässt sich sagen, dass bei den geraden Taktarten Sechzehntelfolgen davon betroffen sind und bei den ungeraden Taktarten Viertel- ($\frac{3}{2}$ -Takt) oder Achtelnoten ($\frac{3}{4}$ -Takt) und kleinere Werte. Beispiele sind im Gloria T. 104 (Dessus de violons et flûtes), im Credo T. 46 (Basses de violon, Basse-continue) etc.²⁴

In der *Messe de Minuit* werden drei die Dynamik betreffende Angaben eingesetzt, und zwar alle im Gloria: „Sourdines“ (= Dämpfer, Streicher, T. 1) und „Echo“ (Chor, T. 1ff.) zur Kennzeichnung der besonderen Stimmung dieses Teils („pax“ = Friede) sowie „fort“ (alle Stimmen, T. 16ff., zur Einstimmung in das Lob „Laudamus te“ mit einem entsprechend fröhlichen Noël). Dass mit „Sourdines“ hier tatsächlich die Verwendung von Dämpfern gemeint sein könnte, liegt an der charakteristischen Generalpause in T. 15, die den Instrumentalisten genügend Zeit gibt, die Dämpfer zu entfernen, bevor mit dem „fort“ in T. 16 die Anweisung „Sourdines“ wieder aufgehoben wird.²⁵ Bei gemischt mit Streichern und Bläsern besetzten Stimmen bedeutet „Sourdines“ auch das Aussetzen der Bläser,²⁶ die dann sehr wahrscheinlich zusammen mit dem „fort“ in T. 16 wieder spielen. Die Angabe „Echo“ besitzt ebenfalls eine etwas breitere Bedeutung; hier ist sie wohl als *p* zu verstehen.²⁷

Folgende Verzierungen notiert Charpentier in der *Messe de Minuit*:²⁸

Tremblement simple 
(bspw. Kyrie, T. 11, Flûte II)

Tremblement lié 
(bspw. Kyrie, T. 41, Hautes-contre, Basses)

Tremblement appuyé 
(bspw. Kyrie, T. 41, Tailles)

²³ Siehe dazu Graham Sadler, „Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications“, in: Shirley Thompson (Hrsg.in), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham: Ashgate Publications, 2010, S. 31–61.

²⁴ Siehe dazu David Fuller, Artikel „Notes inégales“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London 2001, Bd. 18, S. 190–200, hier S. 191f. Ob der Abschnitt in weißer Notation aus dem Credo für Notes inégales in Betracht kommt, ist umstritten, da die weiße Notation die Übernahme einer italienischen Notationseigenart darstellt, in Italien aber die Notes inégales unbekannt sind. Siehe hierzu Sadler, op. cit., S. 48ff.

²⁵ Thompson, op. cit., S. 187.

²⁶ Ebda.

²⁷ Brossard, op. cit., Artikel „Echus“, S. 23.

²⁸ Die vorliegende Ausgabe folgt hier den Ausführungen von Annick Fiaschi in ihrer Edition: Marc-Antoine Charpentier, *In nativitatem Domini canticum*, Stuttgart 1994 (Carus 21.001).

Die Anzahl der Wechsel mit der Nebennote ist nicht exakt festgelegt, sie bleibt an den Wert der Hauptnote gebunden. Alle vom Komponisten eingezeichneten Verzierungen sind nur als Anregungen zu verstehen, denen entsprechend der damaligen Praxis weitere Verzierungen hinzugefügt werden können.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die Überlieferung des Gregorianischen Gesangs von unterschiedlichen Strömungen beeinflusst, die sich zeitgleich in stark voneinander abweichenden Ausgaben niederschlugen. Da nicht bekannt ist, auf welche von diesen Charpentier zur Zeit der Komposition der *Messe de Minuit* zurückgriff, entnimmt die vorliegende Neuausgabe die gregorianischen Intonationen zum Gloria und Credo dem 1697 erschienenen *Graduale Romanum* von Guillaume-Gabriel Nivers, dessen Neuausgaben von liturgischen Büchern seinerzeit sehr verbreitet und einflussreich waren.²⁹

Beinahe zwanzig Jahre, nachdem Charpentier mit seinen ersten konzertierenden Messen im in dieser Gattung ausgesprochen konservativen Frankreich Anschluss an die Entwicklung in Italien und Deutschland gesucht hatte, gelang ihm mit der *Messe de Minuit* ein Meisterwerk. Es vereinigen sich seine langjährigen Erfahrungen in der Komposition von Kirchenmusik und von dramatischer Musik zu einem reifen Werk, dessen großer Abwechslungsreichtum und kompositorische Vielfalt nie äußerlicher Selbstzweck sind, sondern stets im Dienst der ausdrucksvollen Vertonung und Interpretation des liturgischen Textes eingesetzt werden. Trotz der großen Bedeutung von Weihnachten im Schaffen Charpentiers (25 Werke, einschließlich der kurzen instrumentalen *Noëls*) ist die *Messe de Minuit* bei ihm singulär geblieben und auch in der französischen Musikgeschichte ein Sonderfall.³⁰

Für die Beauftragung mit der Edition danke ich dem Leiter des Lektorats Dr. Uwe Wolf und für deren Betreuung und damit verbundenen Gedankenaustausch meinen KollegInnen Barbara Grossmann, Charlotte Mohns und Earl Rosenbaum, ebenso Herrn Dr. Paul Horn, der mit seiner langjährigen Erfahrung durch seine Orgelbearbeitungen im Kyrie, seine Generalbassaussetzung und seinen Klavierauszug diese Ausgabe veredelte.

Herrn KMD Günter Graulich ist diese Ausgabe in Dankbarkeit gewidmet.

Rottenburg-Wurmlingen,
im Frühjahr 2016

Hans Ryschawy

²⁹ *Graduale romanum juxta Missale sacro-sancti concilii Tridentini et S. Pii quinti pontificis maximi auctoritate editum. Cujus antiquus Ecclesiae cantus gregorianus è puro fonte Romano elicitus accuratè notatur*. Paris: Christophe Ballard, 1697. Die Intonation zum Gloria beginnt dort mit *g* und wurde für die Neuausgabe transponiert. Zum gesamten Themenkomplex siehe Launay, a. a. O., S. 277–305.

³⁰ Catherine Cessac erwähnt in ihrer in Fußnote 6 zitierten Untersuchung an derartigen Werken lediglich zwei etwa gleichzeitig entstandene Messen von Guillaume Minoret und Sébastien de Brossard sowie aus späterer Zeit noch die um 1788 von Michel Corrette komponierte *Messe pour le temps de Noël à deux voix*, S. 376.

Avant-propos

Nous devons aux musicologues et aux interprètes du 20^{ème} siècle d'avoir enfin permis à Marc-Antoine Charpentier de sortir de l'ombre d'autres compositeurs baroques français. Il figure désormais parmi eux au premier rang,¹ car il n'a rien à leur envier en termes de création (plus de 550 œuvres conservées) et surtout de qualité musicale. Charpentier n'est pas connu aujourd'hui des amateurs pour son seul *Te Deum* H 146² (dont le prélude fut choisi comme générique des retransmissions du réseau télévisé Eurovision) ; la *Messe de Minuit* H 9, de courts oratorios comme les *Histoires sacrées*, *Cantica* et *Dialogi* ainsi qu'une foule d'autres œuvres sont de plus en plus appréciés et font l'objet de représentations et d'enregistrements.³

Bien que Charpentier ait composé pour tous les genres courants à l'époque, les œuvres sacrées sont au cœur de sa création, ce qui s'explique par sa biographie. Après avoir étudié pendant trois ans auprès de Giacomo Carissimi à Rome, Charpentier revient à Paris à la fin des années 1660 et vit jusqu'en 1687 à l'hôtel de la riche et très pieuse mécène Marie de Lorraine (dite Mademoiselle de Guise), où il apporte une contribution essentielle à la vie musicale du lieu en sa qualité de compositeur et de chanteur (haute-contre). Avant de mourir en 1688, sa protectrice lui assure un emploi de maître de musique chez les jésuites, tout d'abord à l'église du Collège Louis-le-Grand, puis à l'église Saint-Louis (aujourd'hui : Saint Paul – Saint Louis). En 1698, Charpentier revêt son ultime et plus haute fonction de maître de musique à la Sainte-Chapelle ; dans la hiérarchie de la musique d'église en France, seul un poste à la Chapelle royale lui était supérieur, car relevant de la musique religieuse du roi.

Charpentier jouit de l'estime de Louis XIV et entretient des liens divers avec la famille royale. Il n'obtiendra pourtant jamais d'emploi à la cour. Hormis des hasards malencontreux (pour des raisons de santé, il ne peut pas soumettre sa candidature à des postes de direction vacants de la Chapelle royale en 1683), des considérations de pouvoir de Louis XIV y contribuent aussi certainement : au contact de Carissimi, Charpentier s'est formé à la musique italienne si bien que toutes ses œuvres portent plus ou moins fortement l'empreinte du style italien. Dans sa jeunesse, sous l'influence du cardinal Mazarin, Louis XIV a baigné lui aussi dans la musique italienne, mais il a également fait l'expérience de l'anti-italianisme de la noblesse et des Parisiens. La mort de Mazarin sonne à la cour l'irrésistible ascension d'un style musical français lié surtout au nom de Jean-Baptiste Lully (né à Florence en 1632 sous le nom de Giovanni Battista Lulli !).⁴ Ce n'est donc qu'après la mort de ce dernier en 1687 que Charpentier pourra envisager de faire représenter sa tragédie lyrique, la forme d'opéra la plus représentative de l'époque ; mais l'ombre écrasante de Lully assombrit le succès de *Médée*⁵ créée en 1693 qui restera pour cette raison l'unique contribution de Charpentier au genre.

Charpentier a composé en tout douze messes avec lesquelles il a fondé la tradition française du genre de la messe concertante d'origine italienne, à savoir la mise en musique de l'ordinaire de la messe avec une conduite autonome des instruments. Il écrit la *Messe de Minuit* vers 1694 pour l'église jésuite Saint-Louis de Paris.⁶ Fait remarquable, cette messe repose sur l'arrangement de dix noëls français.⁷ Dans la liturgie, trois messes sont consacrées à la naissance du Christ : la première dans la nuit (24–25/12), la deuxième à l'aube (du 25/12) et la troisième le jour même. L'heure nocturne enveloppe la première messe d'une aura particulière et Charpentier confère ainsi à la tradition française d'insérer des chants populaires dans la liturgie de Noël une expression unique, en les faisant entrer dans la composition de sa *Messe de Minuit*. Certes, le concile de Trente avait interdit en principe le recours à des mélodies profanes dans les messes, mais les coutumes ancestrales étaient tolérées.⁸

À Noël, en France, c'est la joie de la naissance du Christ qui prévaut. Quant au terme « Noël », il désigne à la fois la fête religieuse et les chants entonnés à cette occasion. Les noëls s'inscrivent dans une tradition ancestrale qui ne cesse d'évoluer au cours des siècles si bien qu'elle revêt une multitude de formes d'expression. Elles ont en commun la forme strophique chantée sur des mélodies populaires ;⁹ les paraphrases de chansons profanes n'excluant pas la critique sociale sont ici tout à fait possibles tandis que l'aspect sentimental ne joue qu'un rôle subordonné. Des premières anthologies imprimées (« Bibles des Noëls ») voient le jour au 16^{ème} siècle et bien d'autres suivront. Les noëls peuvent aussi apparaître dans la liturgie de Noël sous la forme d'arrangements pour orgue et pour ensembles instrumentaux. En effet, la tradition française bien spécifique de la messe permettait de reprendre des passages isolés à l'orgue seul ou dans une « symphonie » instrumentale,¹⁰ tandis que le célébrant complétait la liturgie en récitant le texte. Charpentier a écrit pour l'usage de Noël neuf *Noëls pour les instruments* (H 531 et H 534) sur des chants de Noël, dont sept figurent dans la *Messe de Minuit*.¹¹

Dès la première écoute de la *Messe de Minuit*, on note le caractère particulier que les dix noëls utilisés confèrent à cette musique, que ce soit par leur expression enjouée et

¹ Fondièrément sur Charpentier : Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1988, 2004 (édition revue et augmentée) ; tous les autres renvois à cette œuvre se réfèrent au 2^{ème} tirage. Un excellent aperçu est proposé par : H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.

² « H » signifie le comptage selon le catalogue des œuvres : H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. Catalogue raisonné, Paris : A et J. Picard, 1982.

³ Mentionnons parmi les nombreux CDs : *Marc-Antoine Charpentier, Noël. Weihnachtskantaten/Christmas cantatas*, Solistenensemble Stimmkunst, Ensemble 94, direction : Kay Johannsen (Carus 83.196).

⁴ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 52–54, 118.

⁵ Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 4.

⁶ Pour la datation voir : Hitchcock, *LES ŒUVRES*, op. cit., p. 91sq. ; Catherine Cessac, « Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard : une inspiration commune » (1999), in : *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Textes réunis par Catherine Cessac, Sprimont : Pierre Mardaga, 2005, pp. 365–376 ; la même, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 558.

⁷ Les 1^{ères} strophes des Noëls utilisés sont rendues sur les pp. 73–76 avec leurs mélodies en français, ainsi qu'en traduction allemande et anglaise. Leur orthographe originale a été modernisée sans justificatif. L'orthographe des incipit rendus dans les notes a également été modernisée ; mais leur orthographe originale est attestée dans l'Apparat critique.

⁸ Denise Launay, *La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris : Éditions Klincksieck, 1993, p. 323.

⁹ Frank Dobbin, Article « Noël », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Londres, 2001, T. 18, pp. 13–15, ici p. 13. Sébastien de Brossard donne la définition suivante dans son *Dictionnaire de Musique*, Paris : Christophe Ballard, 1703, p. 283 : « On nomme ainsi vulgairement en François certains Cantiques à l'honneur de la Naisance de. J. CHRIST, sur des Vaux de Villes, ou des Airs communs, & que tout le monde sçait. »

¹⁰ Cessac, « Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard : une inspiration commune », op. cit., p. 365. Pour remplacer des parties de la messe chez Charpentier par des compositions d'orgue ou instrumentales v. la même, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 371. Charpentier suggère en offertoire de la *Messe de Minuit* : « al offer-toire Les viô[lo]ns joueront Laissez paître vos bestes ». Ses *Noëls pour les instruments* H 531 contiennent un arrangement instrumental de ce chant sous la désignation de « Autre Noël ».

¹¹ H 531 : « Vous qui désirez sans fin » ; H 534 : « Ou s'en vont ces gais bergers » ; « Joseph est bien marié » ; « Or nous dites Marie » ; « A la venue de Noël » ; « Une jeune pucelle » ; « Les bourgeois de Châtres ».

dansante ou par leur forme mélodique modale d'inspiration archaïque qui se reflète dans des tournures harmoniques inattendues. Cet effet est encore rehaussé par le fait que d'une part, les modèles mélodiques définissent des mouvements entiers, comme le Kyrie I, le Christe, le Kyrie II, le Sanctus et l'Agnus Dei, ou des parties du Gloria (5. Laudamus te ; 8. Quoniam tu solus sanctus) et du Credo (11. Deum de Deo ; 14. Crucifixus ; 16. Et in Spiritum Sanctum) tandis que d'autres passages ne font aucun usage des chants.

Le maniement des modèles mélodiques est placé lui aussi sous le signe de la diversité et de la variété, des convictions esthétiques fondamentales du compositeur,¹² comme vont le démontrer quelques exemples. Le Premier Kyrie sur un chant à la gaieté marquante révèle déjà à lui seul toute la variété des traitements auxquels sont soumis les noëls : elle va de la pure présentation avec reprise de la première partie du chant (mes. 1–9), en passant par la mise en relief de la deuxième partie du chant à compter de la mes. 9 grâce à une autre instrumentation avec petit travail en imitation sur le motif initial, jusqu'à la répétition à nouveau variée par l'instrumentation de toute la seconde partie mélodique avec brève variante mélodique et ajout d'une « petite reprise » des quatre dernières mesures. Dans le Second Kyrie déjà (mes. 29–51), Charpentier s'écarte du développement complet du chant pour plutôt travailler des motifs segmentaires. Il n'écrit pas le Troisième Kyrie (et par conséquent le Sixième Kyrie) en toutes notes mais se contente d'indiquer « icy lorgue joue le mesme noël » ; la présente édition ajoute aux deux endroits des arrangements pour l'orgue (des mes. 1–29 ou 104–129) de Paul Horn.

Passages instrumentaux et vocaux alternent à part égale dans le Kyrie, le Sanctus et l'Agnus Dei. Charpentier reprend ici la pratique de l'alternatim déjà courante dans les messes : les passages vocaux alternent avec des versets d'orgue. Il confie cependant certaines parties d'orgue à un ensemble instrumental, comme il l'avait fait pour la toute première fois (sous la forme d'une messe instrumentale sans parties vocales) dans sa *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* H 513 de 1674 environ. Charpentier y gagne ainsi des structures symétriques où des chœurs figurent au centre de mouvements tripartites. Il saisit en outre l'opportunité de présenter les noëls avec art dans les parties instrumentales. Pour l'Agnus Dei, Charpentier n'écrit pas la troisième transition en toutes notes, mais la requiert seulement en indiquant « Troisième Agnus Reprenez la Simphonie de devant lagnus dei » et indique à la mes. 24 par-dessus et par-dessous les parties instrumentales « sans point la première fois » ainsi qu'à la b. c. « la noire pour la première fois » comme indication d'utiliser cette mesure à deux reprises (la première fois en transition au Second Agnus Dei, la deuxième fois en mesure finale de l'œuvre). Les problèmes qui en résultent sont illustrés dans l'Apparat critique.

Charpentier a laissé la quasi-intégralité de son œuvre sous forme de partitions autographes dans des cahiers minutieusement numérotés et conservés aujourd'hui reliés en 28 tomes

sous le titre « Mélanges » à la Bibliothèque nationale de France. La *Messe de Minuit* figure dans le Tome XXV (Cahier LXVI), fol. 62r–77r. Il s'agit de l'unique source pour la nouvelle édition critique. Des ajouts de l'éditeur sont caractérisés dans les notes par des petits caractères (altérations accidentelles) et des italiques (ajouts comme « Tous » par exemple). Toutes les autres décisions d'édition ainsi que la structure originale de la partition et les indications des voix originales sont illustrées dans l'Apparat critique.

Remarques concernant l'exécution

Concernant la pratique d'exécution des œuvres de Charpentier, beaucoup de questions n'ont pu être entièrement éclaircies. Son utilisation des indications instrumentales donne lieu à une incertitude terminologique (« violon » peut par exemple signifier non seulement les violons mais aussi toute la famille instrumentale des violons de bras (à la différence des violes de gambe), voire même tout l'orchestre ; quant au terme « flûtes », il ne désigne qu'exceptionnellement les flûtes à bec¹³). D'autre part, le compositeur donne aux indications de jeu des sens différents selon l'œuvre, si bien que la signification peut varier d'une œuvre à l'autre (« violons avec sourdines » ne signifie pas forcément « avec sourdines » mais peut aussi signifier « à la manière de sourdines » ou « piano »).¹⁴ Il faut donc remettre en question pour chaque œuvre la signification de toutes les indications faites (et tues) par le compositeur. Les explications suivantes vont tenter d'éclaircir pour la *Messe de Minuit* ce qui est connu aujourd'hui sur la pratique d'exécution au temps de Charpentier, mais de nombreuses questions doivent rester en suspens.

Pour la *Messe de Minuit*, Charpentier prévoit 8 solistes vocaux (idéalement, deux chanteurs par voix), toujours utilisés en petit ensemble, ainsi qu'un chœur mixte à quatre voix dans les mêmes registres qui sont : dessus (soprano), hautes-contre (ténor aigu de la musique baroque française ; son ambitus de *la*²–*si*³ correspond à l'alto), tailles (ténor) et basses. Mais le grand nombre de solistes répond au souhait de diversité de Charpentier, car en fait, 5 solistes suffisent (2 dessus, 1 haute-contre, 1 taille, 1 basse). À l'époque de Charpentier, les limites entre chœur (« grand chœur ») et ensemble soliste (« petit chœur ») sont fluctuantes ; « chœur » ne signifie pas forcément un grand ensemble, mais, suivant les possibilités de représentation, également la fusion de toutes les voix en présence, chaque registre pouvant être en distribution soliste.¹⁵ Bien que Charpentier n'utilise pas explicitement le terme de « petit chœur » dans la *Messe de Minuit*, l'éditeur le reprend pour désigner les fréquentes formations en trio que l'on trouve surtout dans la distribution haute-contre, taille et basse qu'affectionnait Charpentier ; le fait que le compositeur ait été lui-même chanteur, à savoir haute-contre, joue sans aucun doute un rôle important ici.

¹² Trois traités théoriques de Charpentier sont conservés. Dans les « Règles de composition » écrites en 1692/93 pour l'enseignement de composition du duc de Chartres, neveu de Louis XIV et futur régent de France, figure à la rubrique « Définition de la musique » : « La musique est un mélange harmonieux des sons aigus, moyens et graves. [...] La seule diversité en fait toute la perfection, comme l'uniformité en fait tout le fade et le désagrément. » Le bref traité se referme sur une phrase qui révèle tout le pragmatisme de Charpentier : « La pratique en apprend plus que toutes les règles. » Pour la transmission des écrits théoriques v. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 461sq., les citations figurent pp. 490 et 495.

¹³ Jean Duron, « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier », in : *Revue de Musicologie* 72 (1986), pp. 23–65, pour « violon » pp. 34sq., pour « flûte » p. 45. Contrairement à Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 18, note de bas de page 7, pour qui chez Charpentier, l'indication seule « flûtes » signifierait toujours les flûtes à bec, Duron souligne qu'il faudrait chaque fois examiner la facture de la voix et son ambitus pour définir quel type de flûtes peut être utilisé (flûtes à bec alto ou flûtes traversières).

¹⁴ Shirley Thompson, « A mute question: Charpentier and the Sourdines », in : Catherine Cessac (éd.), *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Sprimont : Pierre Mardaga, 2005, pp. 183–197, ici pp. 187sq.

¹⁵ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 253.

La composition instrumentale est à quatre voix avec basse-continue. Elle comprend une voix aiguë (« dessus » ou « dessus de violon »), avec 2 violons et 2 flûtes (l'association aux instruments des bergers suggérant des flûtes à bec mais aussi des flûtes traversières voire des flûtes modernes pour des raisons d'étendue)¹⁶, deux voix médianes – les hautes-contre de violon (altos)¹⁷ et les tailles de violon (violons ténors dans l'accord *fa¹-do²-sol²-ré³*) – ainsi que les basses de violon (que Charpentier appelle « basses de chœur » ou « basses de chœur violon »). Il s'agit ici d'instruments accordés un ton entier plus bas que le violoncelle (*si bémo^l-fa¹-do²-sol²*), qui amplifient le registre grave par leur volume sonore beaucoup plus important.¹⁸ Ils apportent un élément supplémentaire à la variété de la composition, car ils se taisent toujours dans les passages de petite distribution, doublent la basse-continue lorsque l'ensemble instrumental joue dans son entier et accompagnent en général colla parte la basse chorale dans les parties chorales. La basse-continue devrait comporter au moins un orgue et la basse de viole (viole de gambe basse à sept cordes dans l'accord *la⁰-ré¹-sol¹-do²-mi²-la²*)¹⁹, celle-ci pouvant tout à fait être aussi employée en accords.

Charpentier note le plus souvent les basses de violon séparément comme partie de cordes la plus grave, mais par manque de place, il la conduit aussi à l'occasion avec la basse-continue,²⁰ une pause de la voix étant indiquée par l'ajout « acc[ompagnement]. seul » et son intervention par « Tous ». Dans la nouvelle édition, les deux voix sont conduites ensemble sur la portée de la basse-continue. Si les deux voix jouent, cela est indiqué en plus par une accolade du chœur en début d'accolade. Si les voix sont séparées, la hampe de la voix des basses de violon est dirigée vers le haut et notée le cas échéant devant la voix de la basse-continue ; si les deux voix jouent ensemble, cela se voit à l'ajout « Tous » et à la notation simple. Conformément à ce que prescrit Charpentier (voir plus haut), l'orgue est employé comme instrument seul dans le Kyrie.

Dans les distributions réduites (« solistes »), le nombre des exécutants n'est pas sûr en raison de la particularité de Charpentier soit de noter l'indication « seul(e, es) », soit d'y renoncer dans d'autres cas. Cela peut être interprété différemment : l'ajout « seul(e, es) » peut seulement indiquer que la partie respective (quelle que soit la distribution) intervient seule ; on peut y voir aussi une indication supplémentaire de ne vraiment distribuer les voix ainsi caractérisées qu'avec un seul instrument ou

une seule voix. Mais cela supposerait que les voix « solistes » doivent être deux en l'absence de l'ajout « seul ». Une question qu'il est probablement impossible d'élucider entièrement. Jean Duron met par exemple en garde de considérer hâtivement comme distribution soliste le fait que Charpentier utilise parfois le terme « violon » au lieu de « violons » (aussi « violons seul[!] »).²¹ La présente édition s'en tient donc à la source et n'entreprend aucun complément de « seul(e, es) ».

Dans sa *Messe de Minuit*, Charpentier a recours à quatre signes de mesure différents : **c**, **♩**, **♩**, **♩** et **♩**. Le tempo le plus lent est lié à **♩**, Brossard utilise dans ce contexte le terme « Adagio » ; il appelle « modéré » (ni trop lent, ni trop rapide) le tempo de la mesure à **♩** et « un peu gay » la mesure à **♩** ; à un autre endroit, il caractérise « Gayement » d'« Allegro ».²² Les passages dans lesquels sont arrangés les noëls sont tous dans des mesures plus animées, en accord avec le caractère des chants, essentiellement **♩**, puis au Credo (mes. 41) sur « Vous qui desirez sans fin » à **♩** et dotés en plus de l'unique indication de tempo « Guay » que la caractérisation de Brossard ne fait qu'accentuer un peu plus ; ne survenant qu'une seule fois, la mesure à **c** est liée à un Noël (Credo, mes. 129), mais se déroule dans le rapide mouvement de croches fondamental.

Dans le Credo, aux mesures 247–272, Charpentier a recours à la « notation blanche », dans laquelle des notes vides avec crochet ont la valeur d'une noire. Cette habitude de notation d'origine italienne très fréquente en France est sujette à controverse dans la littérature spécialisée. On considère aujourd'hui que cela n'est pas lié à un changement de tempo mais que Charpentier emploie la notation blanche pour mettre en valeur et délimiter visuellement des passages précis, comme dans la présente messe la profession de foi commune de toutes les voix en une église et un baptême qui fait l'objet d'une composition essentiellement homophone.²³

Un sujet fondamental en relation avec l'interprétation de la musique française de l'époque sont les notes inégales, à savoir l'exécution inégale (légèrement pointée) de notes de valeur égale. Les sources historiques sont soit contradictoires soit assez vagues. Ce phénomène semble aussi avoir fait l'objet de pratiques très différentes au cours du temps. On peut dire en gros que dans les mesures paires, cela concerne les successions de doubles croches et dans les mesures impaires, les noires (mesure à **♩**) ou les croches (mesure à **♩**, à **♩**) ainsi que des valeurs plus petites. On en trouve des exemples dans le Gloria mes. 104 (dessus de violons et flûtes), dans le Credo mes. 46 (basses de violon, basse-continue) etc.²⁴

On trouve dans la *Messe de Minuit* trois indications concernant la dynamique, toutes employées dans le Gloria : « Sourdines » (cordes, mes. 1) et « Echo » (chœur, mes. 1sq.) pour caractériser l'atmosphère particulière de cette partie (« pax » = paix) ainsi que « fort » (toutes les voix, mes. 16sq.,

¹⁶ Je remercie Monsieur le Prof. Dr Peter Thalheimer pour ses recommandations sur la distribution des parties de flûtes et sur le renvoi à l'article d'Andrew Mayes « Charpentier's Messe de Minuit pour Noël. Some observations on the 'flute' parts » (*The Recorder Magazine*, vol. 25, n° 4, hiver 2005, pp. 121–124). Tous deux font remarquer que le problème de cette messe concernant la distribution plausible des parties de flûtes avec des flûtes à bec réside dans le fait que les parties sont dans l'ensemble très graves pour la flûte à bec *fa³* et que la Fl II est même trop grave à deux endroits du Kyrie à la mte. 116sq. avec *mi³*. Mayes recommande explicitement de distribuer Fl I avec des flûtes à bec alto et Fl II avec des flûtes à bec ténor, ou encore Fl I avec des flûtes à bec et Fl II avec des flûtes traversières.

¹⁷ En regard de son étendue, cette voix peut aussi être tenue par un (3^{ème}) violon ; cette option est proposée en plus dans le matériel d'orchestre de l'édition présente.

¹⁸ Duron, op. cit., p. 33.

¹⁹ Accords d'instruments selon Alfred Berner, Article « Viola », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, T. 13, Kassel, 1966, col. 1671–1689, ici col. 1681sq.

²⁰ Aux endroits suivants, Charpentier ne note qu'une seule portée de basse : Kyrie, mes. 1–25, 104–128 ; Gloria, mes. 38–79, 112–154 ; Credo, mes. 129–178, 213–233, 2^{ème} noire, 237, 3^{ème} noire–246 et Sanctus, mes. 1–19, 60–71. Aux endroits où la basse de violon est effectivement prévue et où le chœur entier chante, cette voix peut être ornée en conformité à la basse vocale, sur le modèle de parties écrites en toutes notes. Hitchcock en donne un exemple dans *LES ŒUVRES*, op. cit., p. 92, pour les mes. 162–166 du Credo.

²¹ Duron, op. cit., p. 34.


²² Brossard, op. cit., Article « Tripola », mesure à **♩** p. 176, mesure à **♩** et 3 p. 177 ; pour « Gayement », op. cit., p. 264.

²³ Voir à ce propos Graham Sadler, « Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications », in : Shirley Thompson (éd.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham : Ashgate Publications, 2010, pp. 31–61.


²⁴ Voir à ce propos David Fuller, Article « Notes inégales », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Londres, 2001, T. 18, pp. 190–200, ici pp. 191sq. La question de savoir si le passage en notation blanche du Credo doit être pris en considération pour les notes inégales est sujet à caution, car la notation blanche est une particularité italienne de notation, tandis qu'en Italie, on ne connaît pas les notes inégales. Voir à ce propos Sadler, op. cit., pp. 48sq.

pour entonner la louange « Laudamus te » sur un Noël radieux). Le fait que le terme « Sourdines » puisse effectivement signifier l'utilisation de sourdines est étayé par la pause générale caractéristique à la mes. 15, qui donne aux instrumentistes le temps d'enlever les sourdines avant la nouvelle suppression de l'indication « Sourdines » avec le « fort » à la mes. 16.²⁵ Dans le cas d'une distribution mêlant cordes et instruments à vent, « Sourdines » signifie aussi l'interruption des instruments à vent,²⁶ qui rejouent très vraisemblablement à la reprise de « fort » mes. 16. L'indication « Echo » possède elle aussi une signification plus large ; ici, elle doit être comprise comme *p*.²⁷

Charpentier note les ornements suivants dans la *Messe de Minuit* :²⁸

Tremblement simple 
(p. ex. Kyrie, mes. 11, Flûte II)

Tremblement lié 
(p. ex. Kyrie, mes. 41, Hautes-contre, Basses)

Tremblement appuyé 
(p. ex. Kyrie, mes. 41, Tailles)

Le nombre des changements avec la note secondaire n'est pas fixé avec précision et reste lié à la valeur de la note principale. Tous les ornements notés par le compositeur ne sont à comprendre que comme des suggestions auxquelles d'autres ornements peuvent être ajoutés conformément à la pratique de l'époque.

Dans la seconde moitié du 17^{ème} siècle, différents courants influencèrent en France la tradition du chant grégorien, s'exprimant simultanément dans des éditions très différentes les unes des autres. Comme on ignore à laquelle Charpentier eut recours au moment de la composition de la *Messe de Minuit*, la nouvelle édition reprend pour Gloria et Credo les intonations grégoriennes du *Graduale Romanum* de Guillaume-Gabriel Nivers paru en 1697 dont les rééditions de livres liturgiques furent très diffusées et influentes en leur temps.²⁹

Presque vingt ans après avoir cherché à suivre les innovations musicales italiennes et allemandes avec ses premières messes concertantes dans une France extrêmement conservatrice en la matière, Charpentier composa un chef-d'œuvre avec sa *Messe de Minuit*. Elle est l'aboutissement de sa longue expérience dans la composition de musique d'église et de scène, une œuvre achevée dont la riche diversité d'écriture n'est jamais un but en soi mais au contraire toujours au service de l'expression et de l'interprétation musicales du texte liturgique. En dépit de la grande signification de Noël dans la création de Charpentier (25 œuvres, y compris les brefs *Noëls* instru-

mentaux), la *Messe de Minuit* est restée chez lui une œuvre singulière tout comme elle reste un cas particulier dans l'histoire de la musique française.³⁰

Je remercie le directeur du lectorat, le Dr Uwe Wolf, pour la commande de cette édition, ainsi que mes collègues Barbara Grossmann, Charlotte Mohns et Earl Rosenbaum pour leur suivi et l'échange d'idées qui l'a accompagné. Tous mes remerciements à Monsieur le Dr Paul Horn qui a enrichi cette édition de sa grande expérience et de ses arrangements pour orgue dans le Kyrie, de sa réalisation de la basse-continue et de sa réduction pour piano.

J'adresse aussi toute ma reconnaissance à Monsieur Günter Graulich, à qui cette édition est dédiée.

Rottenburg-Wurmlingen,
printemps 2016

Hans Ryschawy
Traduction : Sylvie Coquillat

²⁵ Thompson, op. cit., p. 187.

²⁶ Ibid.

²⁷ Brossard, op. cit., Article « Echus », p. 23.

²⁸ L'édition présente suit ici les explications d'Annick Fiaschi dans son édition : Marc-Antoine Charpentier, *In nativitatem Domini canticum*, Stuttgart, 1994 (Carus 21.001).

²⁹ *Graduale romanum juxta Missale sacro-sancti concilii Tridentini et S. Pii quinti pontificis maximi auctoritate editum. Cujus antiquus Ecclesiae cantus gregorius è puro fonte Romano elicitus accuratè notatur*. Paris : Christophe Ballard, 1697. L'intonation du Gloria commence ici sur *sol* et a été transposée pour l'édition présente. Pour tout le complexe thématique, voir Launay, op. cit., pp. 277–305.

³⁰ Catherine Cessac mentionne dans sa recherche citée dans la note 6 sur des œuvres de ce genre seulement deux messes de Guillaume Minoret et Sébastien de Brossard datant à peu près de la même époque, ainsi que la *Messe pour le temps de Noël à deux voix* de Michel Corrette plus tardive de 1788 environ, p. 376.

Foreword

It is thanks to music scholars and performers that in the 20th century Marc-Antoine Charpentier was finally able to emerge from the shadow of other French baroque composers and assume a place in their first rank.¹ He was certainly their equal in terms of the extent of his output (550 works survive), and above all, in terms of their musical quality. Charpentier is now familiar to a wider audience than just music lovers through his *Te Deum* H 146² (the opening of which is used as the theme music for Eurovision broadcasts); his *Messe de Minuit* H 9, smaller oratorio forms such as the *Histoires sacrées*, *Cantica* and *Dialogi*, and many other works now enjoy an increasing popularity in performances and recordings.³

Although Charpentier contributed to all the genres current at the time, it is the sacred compositions which lie at the heart of his output, a reflection of his own life story. After studying for three years in Rome with Giacomo Carissimi, at the end of the 1660s Charpentier returned to Paris and lived until 1687 in the Hôtel (town house) of the well-to-do and very religious art lover Marie de Lorraine (known as Mademoiselle de Guise), where he made a considerable contribution to the rich musical life there as a composer and singer (*haute-contre*). Before her death in 1688 his patroness introduced him to the Jesuits as maître de musique, firstly at the church of the Collège Louis-le-Grand, then at Saint-Louis (now: Saint Paul – Saint Louis). In 1698 Charpentier took up his last and most prestigious appointment as maître de musique at the Sainte-Chapelle, surpassed only in the French church music hierarchy by the Chapelle royale, which was responsible for the King's church music.

Charpentier was highly regarded by Louis XIV and also had contact with the royal family on various occasions. Nonetheless he never received an appointment at the royal court, because of unfortunate coincidences (he was unable to take part in applying for a directorial position at the Chapelle royale in 1683 because of illness) and surely also because of considerations of consolidating Louis XIV's power. While studying with Carissimi, Charpentier had come to appreciate Italian music, leading to the situation that all his works are influenced by the Italian style to a greater or lesser degree. In his youth Louis XIV, under the influence of Cardinal Mazarin, had also been considerably influenced by Italian music, but he had also experienced the anti-Italian sentiments of the aristocracy and Parisians. By the time of Mazarin's death, the inexorable rise of a home-grown French musical style had begun at court too, in particular associated with the name of Jean-Baptiste Lully (born as Giovanni Battista Lulli in 1632 in Florence!)⁴ Thus, only after Lully's death in 1687 was Charpentier able to look forward to any chance for the performance of his *Tragédie lyrique*, the most prestigious form of opera at that time; nevertheless, the long shadow cast by Lully dimmed the success

of *Médée*,⁵ premiered in 1693, and for that reason it was to remain Charpentier's only contribution to this genre.

Charpentier composed a total of twelve masses. These laid the foundations for a French tradition of the form of the concertante mass which originated in Italy, setting the ordinary of the mass using instrumental parts treated independently. The *Messe de Minuit* was written around 1694 for the Jesuit church of Saint-Louis in Paris.⁶ What is remarkable about this mass is the use of ten French noëls (Christmas carols) in the composition.⁷ In the liturgy the birth of Christ is celebrated with three masses: the first during the night (24./25.12.), the second in the early morning (of 25.12.), and the third on the day itself. A special atmosphere surrounds the first of these masses on account of the midnight hour, and so Charpentier gave special expression to the long-observed practice in France of including popular Christmas carols in the Christmas liturgy by including them in the composition of his midnight mass. Although the Council of Trent had forbidden this kind of borrowing of secular melodies in masses in principle, long-established customs were tolerated.⁸

At Christmas (Noël) in France the joy over the birth of Christ is prominent in the celebrations. Christmas carols are also called "noëls" in France. These have a long-established tradition, absorbing current developments over the course of centuries, so that a wide variety of forms of expression exists. What they have in common is their strophic form, which was sung to popular melodies;⁹ paraphrases of secular chansons with social-critical aspects were definitely possible, but the sentimental played a subordinate role. The first printed anthologies ("Bibles des Noëls") appeared in the 16th century; numerous others followed. Christmas carols were also found in the form of organ arrangements and arrangements for instrumental ensembles in the Christmas liturgy, as the characteristics of the French mass tradition meant that it was possible for individual sections to be played by organ alone or by an instrumental "Symphonie,"¹⁰ with liturgical completeness ensured by the celebrant reciting the text. For Christmas use Charpentier wrote nine *Noëls pour les instruments* (H 531 and H 534) on Christmas carols, seven of which are also used in the *Messe de Minuit*.¹¹

⁵ Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 4.

⁶ For information on dating see: Hitchcock, *LES ŒUVRES*, op. cit., p. 91ff.; Catherine Cessac, "Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard: une inspiration commune" (1999), in: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Textes réunis par Catherine Cessac, Sprimont: Pierre Mardaga, 2005, pp. 365–376; idem., *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 558.

⁷ The first verses of the noëls used are reproduced on pp. 73–77 in French, with German and English translations, together with their corresponding melodies. In the process the original spellings have been tacitly modernized. The spellings in the text incipits given in the music have also been modernized; but the original spellings are cited in the Critical Report.

⁸ Denise Launay, *La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris: Éditions Klincksieck, 1993, p. 323.

⁹ Frank Dobbins, article "Noël," in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London, 2001, vol. 18, pp. 13–15, here p. 13. In his *Dictionnaire de Musique*, Paris: Christophe Ballard, 1703, p. 283, Sébastien de Brossard gives the following definition: "This is what certain songs in honor of the birth of Christ, sung to vaudeville tunes or airs communs, and which everyone knows, are popularly called in French."

¹⁰ Cessac, "Les Messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard: une inspiration commune," op. cit., p. 365. For information on replacing movements of the mass by Charpentier with organ or instrumental movements, see idem., *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 371. For the Offertorium in the *Messe de Minuit* Charpentier suggested: "al offertorio Les viô[lo]ons joueront Laissez paître vos bestes" (at the Offertorium the instruments play 'Laissez paître vos bêtes' [Let your animals graze]). In his *Noëls pour les instruments* H 531 an instrumental arrangement of this carol is included under the title "Autre Noël."

¹¹ H 531: "Vous qui désirez sans fin"; H 534: "Ou s'en vont ces gais bergers"; "Joseph est bien marié"; "Or nous dites Marie"; "A la venue de Noël"; "Une jeune pucelle"; "Les bourgeois de Châtres."

¹ The basic reference work on Charpentier is: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988, 2004 (revised and expanded edition); all further references to this work are to the 2nd edition. There is an excellent overview in: H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.

² "H" refers to the numbering in the Catalogue of works: H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. Catalogue raisonné, Paris: A et J. Picard, 1982.

³ One of many CDs worth mentioning is: *Marc-Antoine Charpentier, Noël. Weihnachtskantaten/Christmas cantatas*, Solistenensemble Stimmkunst, Ensemble 94, conductor: Kay Johannsen (Carus 83.196).

⁴ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 52–54, 118.

Even on hearing the *Messe de Minuit* for the first time, the special character of the music is striking. This derives from the ten noëls Charpentier used in the work, whether it be through their cheerful, dance-like mood or their antiquated-sounding modal melodic shapes, which are reflected in surprising harmonic twists and turns. This effect is emphasized by the fact that the carols are used in some places for whole movements, such as Kyrie I, Christe, Kyrie II, Sanctus and Agnus Dei, or part movements of the Gloria (5. Laudamus te; 8. Quoniam tu solus sanctus) and Credo (11. Deum de Deo; 14. Crucifixus; 16. Et in Spiritum Sanctum); in other places the composer does not use the carols at all.

The approach to these carol models is also characterized by diversity and variety, the composer's most important basic aesthetic convictions, as shown in the following examples.¹² The Premier Kyrie, which is based on a cheerful, distinctive and easily-remembered carol model, displays a variety of ways of approaching Christmas carols: these range from a straightforward statement with repetition of the first part of the carol (mm. 1–9), via a different approach in the second part of the carol from m. 9 with another instrumentation including a short imitative passage with the opening motif, up to a repetition of the entire second part of the melody again differentiated by another instrumentation and a small melodic variant, and the addition of a "petite reprise" (short reprise) of the last four measures. As early as the Second Kyrie (mm. 29–51) Charpentier moves away from performing the carol in full in favor of motivically developing sections of it. Charpentier did not write out the Troisième Kyrie (and accordingly, the Sixième Kyrie too), but simply noted "icy longue joue le mesme Noël" (here the organ plays the same Christmas carol); this new edition includes organ arrangements in both places by Paul Horn (mm. 1–29 and 104–129).

In the Kyrie, Sanctus and Agnus Dei there is an equal alternation between sections scored for instruments or for voices. Here Charpentier draws on the well-established practice of the alternatim performance of masses, in which vocal sections alternate with organ versets, but he transfers some of the organ sections to an instrumental ensemble, as he had done for the first time ever (and in the form of a purely instrumental mass without voices) in his *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* H 513 (Mass for several instruments instead of organs) of ca. 1674. In this way, Charpentier achieves symmetrical formal structures in which choral movements stand in the middle of three-part movements, and he also exploits the possibility of skillfully presenting the noëls in the instrumental sections. In the Agnus Dei Charpentier does not write out the third repetition, but just indicates it by annotating "Troisième Agnus Reprenez la Simphonie de devant lagnus dei" (Third Agnus repeat the instrumental piece from before the Agnus Dei); in m. 24 he writes above and below the instrumental parts "sans point la première fois" (without dotting the first time) and for the Bc "la noire pour la première fois" (the quarter note for the first time) as an instruction to use this measure twice (the first time as a transition to the Second Agnus Dei, and the second

time as the final measure of the work). The problems this leads to are described in the Critical Report.

Charpentier left almost his entire work as autograph manuscripts in score form in books, meticulously numbered by him in consecutive order; today these are bound in 28 volumes, preserved in the Bibliothèque nationale de France under the title "Mélanges." The *Messe de Minuit* is preserved in volume XXV (book LXVI), fol. 62r–77r. This is the sole source for the present critical new edition. Editorial additions are indicated in the music in small type (accidentals) and italic type (markings such as "Tous"). All further editorial decisions, as well as the original layout of the score and the original part names are described in the Critical Report.

Suggestions for performance practice

When considering the matter of performance practice in Charpentier's works, there are many questions that cannot be definitively answered. Firstly, there is some terminological uncertainty in his use of instrumentation details (for example, "violon" can mean violins, or the whole family of violas (viole da braccio, as distinct from gambas) or even the whole orchestra; "flûtes" only definitely means recorders in exceptional cases¹³), and secondly the composer used performance instructions differently in each work, so that a term can have a different meaning in another work (for example, "violons avec sourdines" does not necessarily mean "with mutes"; it could also mean "in a muted style" or "piano").¹⁴ The meaning of all the instructions given by the composer (including implied instructions) should therefore be analyzed for each individual work. In the following remarks we have endeavored to apply what is known today about performance practice in Charpentier's time to the *Messe de Minuit*, nevertheless numerous questions must remain unanswered.

For the *Messe de Minuit* Charpentier envisaged 8 soloists for the vocal parts (each of the four different voices, ideally with two to a part), which were always used as a small ensemble, plus a four-part mixed choir of the same vocal ranges. The vocal ranges are: dessus (soprano), hautes-contre (high tenor used in French Baroque music; the range *a–b*⁷ corresponds with alto range), tailles (tenor) and basses. The large number of soloists is due to Charpentier's desire for variety, but in fact, only 5 soloists are required (2 dessus, 1 haute-contre, 1 taille, 1 basse). In Charpentier's time, however, the boundaries between a choir ("grand chœur" = large choir) and an ensemble of soloists ("petit chœur" = small choir) were fluid; the term "choir" did not necessarily mean a large ensemble but, according to the performance conditions, could also mean the inclusion of all available singers; of course each part could be sung by just one singer.¹⁵ Although Charpentier did not explicitly use the expression "petit chœur" in the *Messe de Minuit*, the editor has interpreted this to mean the frequently-used trio scorings, mostly in Charpentier's cherished instrumentation of haute-contre, taille and basse, whereby the fact that the

¹² In 1692/93 he wrote the "Règles de composition" as composition lessons for the Duke of Chartres, the nephew of Louis XIV and future Regent of France. In this work, under the heading "Définition de la musique" he wrote: "Music is a harmonic mixture of high, medium and low notes. [...] Only variety constitutes its complete perfection, as monotony makes its dullness and unpleasantness." The short essay ends with a sentence which reveals Charpentier as a pragmatist: "Practice teaches more than any rules." For information on the transmission of the theoretical writings, see Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 461ff., the quotations are on pp. 490 and 495.

¹³ Jean Duron, "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier," in: *Revue de Musicologie* 72 (1986), pp. 23–65, for "violon" p. 34f., for "flûte" p. 45. In *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 18, footnote 7, Hitchcock claimed that with Charpentier the sole instruction "flûtes" always meant recorders. By contrast, Duron emphasized the fact that the musical structure of the part and its range has to be checked in order to determine which kind of flutes (treble recorders or transverse flute) could be used.

¹⁴ Shirley Thompson, "A mute question: Charpentier and the *Sourdines*," in: Catherine Cessac (ed.), *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, Sprimont: Pierre Mardaga, 2005, pp. 183–197, here p. 187ff.

¹⁵ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 253.

composer himself was a singer, an haute-contre, undoubtedly played a role.

The instrumental writing is in four parts with basso continuo, comprising an upper part ("dessus" or "dessus de violon"), scored for 2 violins and 2 flutes (the association with pastoral instruments suggests recorders, but because of the range flauti traversi or modern flutes are also conceivable)¹⁶, two middle parts – hautes-contre de violon (small tenor viols)¹⁷ and tailles de violon (tenor viols tuned to *F-c-g-d'*) – as well as basses de violon (described by Charpentier as "basses de chœur" or "basses de chœur violon"). These are tuned a whole tone lower than the violoncello (*B flat₁-F-c-g*), emphasizing the bass register with their distinctly greater volume of sound.¹⁸ They bring an additional element of variety to the setting as they are basically tacit in sections scored for smaller forces, and double the basso continuo when the full instrumental ensemble is playing, and as a rule, play *colla parte* with the choir bass in choral sections. The basso continuo should include at least an organ and basse de viole (seven-stringed bass gamba tuned to *A₁-D-G-c-e-a*)¹⁹, whereby the basse de viole can also be used to play chords.

Predominantly, Charpentier notated the basses de violon separately as the lowest string part, but occasionally, when there was a lack of space he wrote these together with the basso continuo,²⁰ with a pause for the part indicated by the instruction "acc[ompagnement]. seul" (accompaniment alone) and their participation indicated by "Tous" (all). In the present new edition, both parts are notated together on the basso continuo stave. If both parts play, this is indicated additionally by a bracket at the beginning of the system. Where the parts divide, the basses de violon part has upward stems and, where applicable, is notated before the basso continuo part, and where both parts play together, this is made clear by the instruction "tous" and the use of just single stems. According to Charpentier's instruction (see above), in the Kyrie the organ is also used as a solo instrument.

With reduced ("solo") instrumentation there is uncertainty as to the number of performers, because of Charpentier's idiosyncrasy of marking the parts once again with the additional instruction "seul(e, es)," and in other cases avoiding doing this. This can be interpreted differently: on the one hand the marking "seul(e, es)" can indicate that the relevant part (how-

ever it is scored) performs alone, but on the other hand, it can also indicate something else, to perform the corresponding parts with just a single instrument or vocal part. But this would assume that the "solo" parts which did not contain the additional marking "seul" were sung two to a part. It is probably impossible to absolutely clarify this question. Jean Duron warns against jumping to the conclusion of solo instrumentation, as Charpentier sometimes used the marking "violon" instead of "violons" (and also "violons seul[!]").²¹ This edition therefore follows the source and does not adopt any additions of "seul(e, es)."

In his *Messe de Minuit* Charpentier uses four different time signatures: \mathfrak{C} , \mathfrak{C} , $\mathfrak{3}$, $\frac{\mathfrak{3}}{2}$ and $\frac{\mathfrak{3}}{4}$. $\frac{\mathfrak{3}}{4}$ is associated with the slowest tempo, Brossard uses the indication "Adagio" in connection with it; he describes the tempo of the $\frac{\mathfrak{3}}{4}$ time as "modéré" (not too slow, not too fast) and the time signature $\mathfrak{3}$ as "un peu gay" (somewhat cheerful); he indicates "Gayement" in another passage as "Allegro."²² The sections which include the arranged noëls match the character of the carols, all in quicker meters, mainly in \mathfrak{C} , then in the Credo (m. 41) at "Vous qui desirez sans fin" in $\mathfrak{3}$ and additionally with the only tempo marking in the mass as "Guay," which intensifies Brossard's characterization even more; the sole use of \mathfrak{C} meter is also combined with a Noël (Credo, m. 129), but proceeds in the rapid eighth-note movement.

In the Credo Charpentier uses so-called "white notation" in mm. 247–272, in which the hollow notes with flags have the rhythmic value of a quarter note. There are conflicting opinions in the literature on this notational convention of Italian origin frequently found in France. Today the view prevails that is not associated with any tempo alteration, but Charpentier used the white notation as a means to optically emphasize and differentiate particular sections, such as the section in this mass of the common confession of all voices to one church and baptism composed largely in homophonic choral writing.²³

A fundamental theme in connection with the interpretation of French music of the time concerns notes inégales, where notes written with equal length are performed unequally (slightly dotted). Some of the historic sources are contradictory, and some very general. This phenomenon also seems to have been practiced differently over the course of time. In general, it can be said that with even meters, sixteenth note sequences are affected by this, and with odd meters, quarter notes ($\frac{\mathfrak{3}}{2}$ meter) or eighth notes ($\mathfrak{3}$, $\frac{\mathfrak{3}}{4}$ meter) and smaller note values. Examples are in the Gloria in m. 104 (dessus de violons et flûtes), in the Credo in m. 46 (basses de violon, basse-continue), etc.²⁴

In the *Messe de Minuit* three dynamic markings are used, all of which are found in the Gloria: "Sourdines" (= mutes, strings, m. 1) and "Echo" (choir, m. 1ff.) to depict the special atmosphere of this section ("pax" = peace), and "fort" (all

¹⁶ I am grateful to Prof. Dr. Peter Thalheimer for his recommendations on the instrumentation of the flute parts and for drawing my attention to Andrew Mayes's article "Charpentier's Messe de Minuit pour Noël. Some observations on the 'flute' parts" (*The Recorder Magazine*, vol. 25, no. 4, Winter 2005, pp. 121–124). Both indicate that with this mass, there is a problem with the suggested allocation of the flute parts to recorders because the parts for the *f*¹ recorder lie very low throughout and the *f* II part in the Kyrie is, in fact, too low with *e*¹ in two places in m. 116f. Mayes explicitly recommends, among other things, allocating *f* I to treble recorders and *f* II to tenor recorders, or *f* I to recorders and *f* II to transverse flutes.

¹⁷ Because of its range, this part can also be played by a (3rd) violin; this option is also offered as a supplementary part in the performance material for this edition.

¹⁸ Duron, op. cit., p. 33.

¹⁹ Instrumental tunings according to Alfred Berner, article "Viola," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 13, Kassel, 1966, cols. 1671–1689, here col. 1681f.

²⁰ In the following passages Charpentier notated just a single bass stave: Kyrie, mm. 1–25, 104–128; Gloria, mm. 38–79, 112–154; Credo, mm. 129–178, 213–2nd quarter note of 233, 3rd quarter note of 237–246, and Sanctus, mm. 1–19, 60–71. In passages where the basse de violon is actually included and the full choir sings, the note values in this part can be adjusted to fit with the vocal bass, as with the written-out parts. Hitchcock gives an example in *LES ŒUVRES*, op. cit., p. 92, for mm. 162–166 of the Credo.

²¹ Duron, op. cit., p. 34.


²² Brossard, op. cit., article "Tripola," $\frac{\mathfrak{3}}{4}$ meter p. 176, $\frac{\mathfrak{3}}{4}$ and $\mathfrak{3}$ meter, p. 177; on "Gayement," op. cit., p. 264.

²³ See Graham Sadler, "Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications," in: Shirley Thompson (ed.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham: Ashgate Publications, 2010, pp. 31–61.


²⁴ See David Fuller, article "Notes inégales," in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London, 2001, vol. 18, pp. 190–200, here p. 191f. Whether the section in white notation from the Credo is worth considering for notes inégales is debatable, as the white notation represents the adoption of an Italian style of notation, but notes inégales were unknown in Italy. See Sadler, op. cit., p. 48ff.

voices, m. 16ff., to achieve the mood in the “Laudamus te,” song of praise with a correspondingly cheerful Noël). Here, “Sourdines” probably really does mean the use of mutes, deduced from the characteristic general rest in m. 15, which gives the players enough time to remove the mutes before the instruction “Sourdines” is also cancelled out by the “fort” in m. 16.²⁵ When parts are played by mixed stringed and wind instruments together, “Sourdines” also means that the winds are tacet,²⁶ and that they probably play again at the “fort” in m. 16. The instruction “Echo” similarly has a rather broad meaning; here it should probably be interpreted as *p*.²⁷

Charpentier uses the following ornaments in the *Messe de Minuit*:²⁸

Tremblement simple 
(e. g., Kyrie, m. 11, Flûte II)

Tremblement lié 
(e. g., Kyrie, m. 41, Hautes-contre, Basses)

Tremblement appuyé 
(e. g., Kyrie, m. 41, Tailles)

The number of alternations with the auxiliary note is not precisely stipulated, it depends on the value of the principal note. All the ornaments indicated by the composer should only be regarded as suggestions, to which further ornaments can be added, according to the customary practice at the time.

In the second half of the 17th century, different trends influenced the tradition of Gregorian chant in France, as reflected in quite different editions of books of chant published at the same time. As it is not known which of these Charpentier used at the time of composing the *Messe de Minuit*, the present new edition takes the Gregorian intonations for the Gloria and Credo from the *Graduale Romanum* by Guillaume-Gabriel Nivers published in 1697, whose new editions of liturgical books were widely circulated and influential at that time.²⁹

Almost twenty years after Charpentier sought, in what was a very conservative France, to connect with developments in Italy and Germany with his first concertante mass in this genre, he succeeded in writing a masterwork with the *Messe de Minuit*. His many years' experience in composing church music and dramatic music combine in a mature work. Its tremendous variety and compositional diversity are never an end in themselves, but are always used in the service of achieving an expressive setting and interpretation of the liturgical text. Despite the great importance of Christmas in Charpentier's

output (25 works, including the short instrumental *Noëls*), the *Messe de Minuit* remains unique among these and is also a special case in the history of French music.³⁰

I would like to express my thanks to Dr. Uwe Wolf, Chief Editor, for entrusting me with preparing this edition, and to my colleagues Barbara Grossmann, Charlotte Mohns, and Earl Rosenbaum for supervising its publication and for their fruitful exchange of ideas. Also to Dr. Paul Horn who, with his many years' experience, has greatly added to this edition with his organ arrangements in the Kyrie, basso continuo realization and vocal score.

This edition is dedicated in gratitude to Kirchenmusikdirektor Günter Graulich.

Rottenburg-Wurmlingen,
spring 2016

Hans Ryschawy
Translation: Elizabeth Robinson

²⁵ Thompson, op. cit., p. 187.

²⁶ Ibid.

²⁷ Brossard, op. cit., article “Echus,” p. 23.

²⁸ The present edition follows the remarks by Annick Fiaschi in her edition: Marc-Antoine Charpentier, *In nativitatem Domini canticum*, Stuttgart 1994 (Carus 21.001).

²⁹ *Graduale romanum juxta Missale sacro-sancti concilii Tridentini et S. Pii quinti pontificis maximi auctoritate editum. Cujus antiquus Ecclesiae cantus gregorianus è puro fonte Romano elicitus accuratè notatur*. Paris: Christophe Ballard, 1697. The intonation for the Gloria begins there on *g* and has been transposed for the new edition. For information on this topic as a whole, see Launay, *ibid.*, pp. 277–305.

³⁰ In her examination of works of this type cited in footnote 6, Catherine Cessac mentions only two masses by Guillaume Minoret and Sébastien de Brossard written around the same time, and a later *Messe pour le temps de Noël à deux voix* composed by Michel Corrette around 1788, p. 376.

15

Tous

6 6 6 6 6 7 # 6 6 # 6 b

21

Fl seules

Tous

Bc

6 b #4/2 6 #6 6 6 6 6 # #4/2 6 #6

27

S

Dessus

Hautes-cor

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 e - le - i - son, e - le - i -

Tous

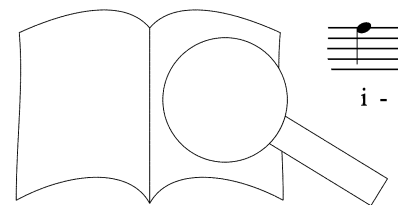
Ky - ri -

i -

Bc

Bvn

Bc



6 6 # 6 7 #

6 o 6 6 7 #

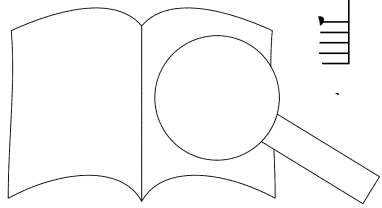
son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri -
 son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e
 Tous
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -
 son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -
 Tous

#4 6 #6 5 6 # 6 6

2 4 5

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - le - i -
 lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 ri - e e - lei - son, e - lei - son,
 n, e e - lei - son, e - lei - son

#6 # 6 6 6 6 5 4 3



son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.
 son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le -
 e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e
 e e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, r

Tous

6 6 6 6 7 # # 6 #6 #

Troisième Kyrie *

Orgue

52

59

66

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

* Orgelbearbeitung / Arrangement pour orgue / Organ arrangement: Paul Horn (*1922)

2. Christe eleison

« Or nous dites, Marie »

81

Haute-contre I

Petit chœur

Taille I

Basse I

Basse-continue

Seule

Chri - ste e - le - i - son, e - lei - - - - - Seule son,

Chri - ste e - le - i -
Seule

Chri -

4 3

86

Chri - ste e - le -

son, e - le - i - son, e - lei - - - - - son,

ste e - le - i - son, e - lei - - - - - son,

#5 6 7 #6 6 6

92

son, e - le - i - son, Chri - ste - - - - - son, Chri -

e - le - i - son,

ste e - le - i - son,

#6 # 6

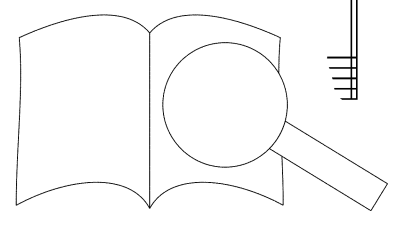
98

ste Chri - - ste e - lei - son.

Chri - ste e - le - i - son, e - le -

e - le - i - son, Chri - ste e -

5 3 6 9 5 9 6 5 #3



3. Kyrie II *

Quatrième Kyrie

« Une jeune pucelle »

104

Dessus de violon et flûtes

Tous

Hautes-contre de violon

Tous

Tailles de violon

Tous

Basses et basse-continue

Tous

6 #4 7 6 # 6 #6

109

Bc

7 6 # 6 #6 4 2 # 4

114

6 #

120

Tous

Tous

Tous

14

* Siehe den Kritischen Bericht / Voir l'Apparat critique / See the Critical Report

Grand chœur

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses

Tous

Ky-ri - e e - le - i -

Bvn

Br

6 6 # 6

e - lei - son, e - lei - son, e - le - i -

le - i - son, e - le - i - son, Ky-ri - e e - lei - son, e -

e - le - i - son, e - lei - son, Ky-ri - e e - le - i - son, Ky-ri -

Tous

Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky -

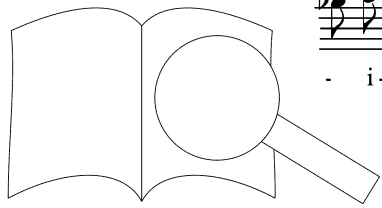
Bvn

6 # 6 Bc # 6 6 #4 7 6 #

son, Ky-ri - e e - le - i - son, e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son e - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - lei - son, le - i - son, Ky-ri - e e - lei - son.

5# 6 #4 # 6 #6

lei e - le - i - son, e - le - i - lei e - le - i - son, e - le - i - Ky-ri - e e - lei - son e - le - i - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son.



156 Sixième Kyrie *

Orgue

162

169

175

* Orgelbearbeitung / Arrangement pour orgue / Organ arrangement: Paul Horn (*1922)

Glori

Glo - ri - a

(Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale Romanum*, Paris 1697)

4. Et in terra pax

Dessus de violon
et flûtes

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-

Bas. Contre-continue

Sour.

Echo

Tous Echo

Tous Et in ter - ra pax ho - ni - bus,

Tous Et in ter - ra pax ho - ni - bus,

Sourdines

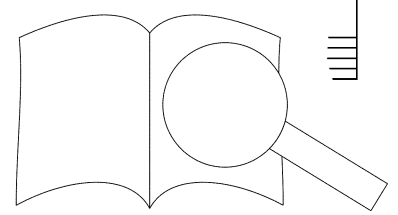
Bc

5

* Siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht / Voir l'Avant-propos et l'Apparat critique / See the Foreword and the Critical Report

bus, pax, et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
 pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
 pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, pax
 Echo
 Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, pax, pax
 Bvn Sourdines
 Bc

bo - nae vo - lun - ta - tis.
 mi - nae vo - lun - ta - tis.
 - nae vo - lun - ta -
 nae vo - lun - ta -
 #6 [b]7 6 7 3 6 4 5 3
 G.P.



5. Laudamus te

« Tous les bourgeois de Châtres »

16

Sans sourdines, avec flûtes

fort Sans sourdines

fort Sans sourdines

fort

fort

Lau - da - mus te, lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus

fort

Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

fort

Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

fort

Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Bc Sans sourdines

Bvn fort

fort

Bc

5
4
3

21

te.

te, ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

te, ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.



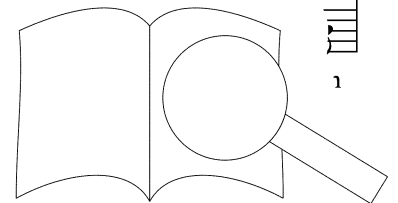
te.
te.
te.
Tous

6. Gratias agimus tibi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am
Gra - ti - a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am
- ti - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

Tous

Bc



tu - am.
tu - am.
tu - am.
tu - am.

6 5
4 4 3

3

7. Domine Deus Rex coe

Dessus de violon I
Dessus de violon
Haute-contre

De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, De - us

continue

4 2 5 6 #4 5 6 6

52

Seul

Seul

Pa - ter o - mni - pot - ens.

6 9 6 6 5 3 5 6 #6 5 6 6 9 6 6

58

Il seule

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

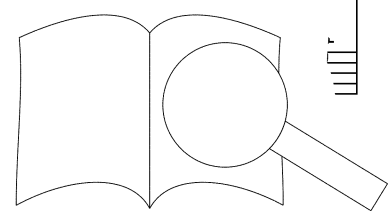
su Chri -

5 5 6 6 6 9 #6 6 5 3

64

PROBE PART FÜR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 #6 #6 5 6 6 6 9 #6 6 5 #3



De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us, Fi - li-us Pa - tris. Qui

7 6 7 6 6 5 4 3

tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, lis tol - lis pec - ca - ta

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

#6 #6 6 6 4

re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - e - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re,

5 9 5 9 8 7 6

84 Dessus de violon et flûtes Tous

Hautes-contre de violon Tous

Tailles de violon Tous

Grand chœur

Dessus Tous

Hautes-contre II seule Tous

bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

Tailles II seule Tous

bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Basses II seule Tous

bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta m'

(Basses et) basse-continue Tous Bvn

Bc #6 Bc 6 6 5

90

tol - lis, qui tr mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre -

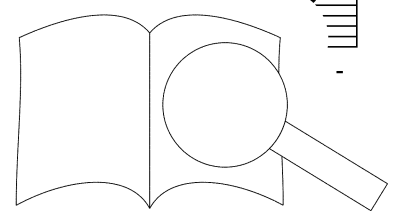
tol - lis, - ta mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre -

pec - ca - ta mun - di, sus - ci - ne de - pre -

sus - ci - pe,

Bvn

Bc #6 6 6 5 4 3

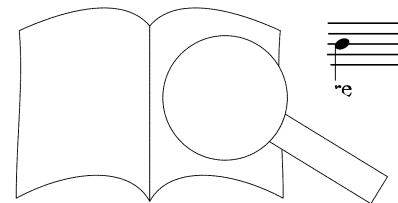


ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa -
 ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram -
 ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram -
 ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des,

7 #5 3 6 #4 #6 5 4 3 # 7 6

tris, re no - bis, mi - se - re - re no -
 tris, se - re - re no - bis, mi - se - re - re
 mi - se - re - re no - bis, mi re
 mi - se - re - re no - bis, re
 Tous

7 6 5 6



no - bis.
no - bis.
no - bis.
no - bis.

Bc Tous

Bvn $\frac{5}{4}$ 3 $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$

8. Quoniam tu solus sanctus

« Où s'en vont ces gais bergers »

Dessus de violon et flûtes I

Dessus de violon et flûtes II

Dessus I seul

Dessus II seul

Quo - ni - arr san - ctus. Tu so - lus, so - lus Do - mi -

(Basses et) basse-continue

Bc

Flûtes I seules

Flûtes II seules

am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus, so - lus Do - mi - nu

quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus, so - lus Do - mi - nu

126

Tu so-lus, so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,
 Tu so-lus, so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus, so-lus Al-tis-si-mus,

5/3 7 #6 9/7

132

Je-su Chri-ste. Je-su Chri-ste. -cto, a-ri-tu, in glo-ri-a
 Je-su Chri-ste. an-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

3

138

Dessus de violon et flûtes
 Hautes-contre de
 Tailles d

tris.
 Pa-tris. Tous

3

9. Amen

143

Grand chœur

Dessus Tous
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Hautes-contre Tous
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Tailles Tous
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Basses Tous
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Bc Tous
A - men, a - men, a - men, a - men,

149

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

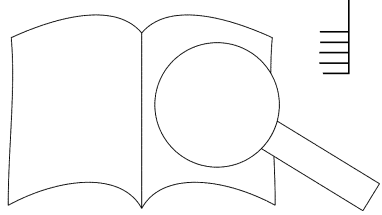
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

Bc Tous
a - men, a - men, a - men, a - men,

5 ^{#4}/₂



men, a - men, a - men, a - - men, a - - men,
 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,
 men, a - men, a - - men, a - men, a - men, a -
 men, a - men, a - men, a - - men, a - me

Bc Tous

5

a - - men, a - men.
 - - - men, a - - men.
 a - - men, a

Bvn Bc

5

Bv11 6 #4

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

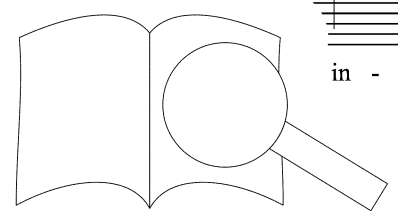
fa - cto - rem coe - li, coe - li et ter - - rae, et ter - - -
 fa - cto - rem coe - li et ter - - rae, et ter - rae
 coe - li et ter - - rae, et ter - - - rae,
 rae, fa - cto - rem coe - li et ter - - rae

6 b6 6 7 5
 4

rae,
 vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -
 - li - um o - - - mni - um, et in -
 ii - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li -
 vi - si - bi - li - um o -
 Bc Bvn Bc

5 # # # # 9 8 #

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.

um, et in - vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um.

6 #6

6

Tous

Et in u-num D. ... Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Et in u- ... Chri-stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum.

in Do-mi-num Je - sum Chri-stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Bc

6

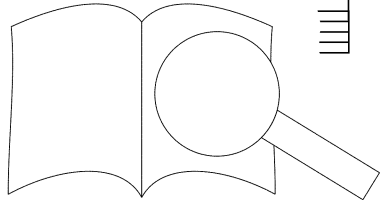
6

6

5 6 / 3 4

5

3



Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a, an - te o - mni - a sae - cu - la.

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a, an - te o - mni - a sae - cu

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae

Et ex Pa - tre na - tum an - te

Bvn

6 6 Bc

11. Deum de Deo

« Vous qui désirez sans fin »

41 Guay

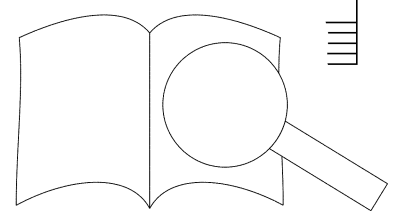
6 5 6

Piano accompaniment for measures 47-53, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve -
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi -
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
 Bvn Tous
 Bc 6 7 6 5

Piano accompaniment for measures 54-60, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

rum de L
 ve - rum L
 o ve - ro,
 rur De - o ve - ro,
 Bc Tous
 6 5 4 3



61

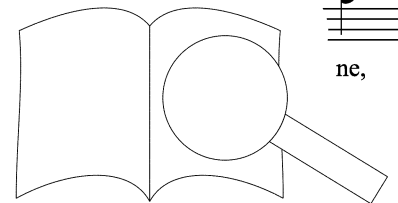
6 5

67

de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
 De - um de De -

Bc
 Bvn

6 5 4 3 6



De - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o ve -

De - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o

De - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de D

De - um ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve -

Byn

Bc

6 5 6 6 5 6 5 4 3

ro.

ro.

6 5 6

4

12. Genitum, non factum

86

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - r - ta

non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

Ge - ni - tum, non fa - ctum, o - mni - a fa - cta

Bv Bc Bc

b 6 7 5 4 3

91

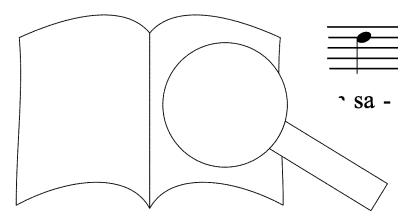
sunt. ho - mi - nes, et pro - pter no - stram, pro - pter no - stram sa -

sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa -

ai pro - pter nos, pro - pter nos ho - mi - nes. stram sa -

unt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes. sa -

#



Musical score for measures 97-102. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords: 5/4, 3, Bc, and P.

lu - tem de - scen - - - dit, de - scen - dit de coe - lis, de -

lu - tem de - scen - - - dit de coe -

lu - tem

lu - tem de - scen - - - dit de coe

Bvn P

Bc

5 4 3

Musical score for measures 103-108. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords: Bc, 6, #4, 2, 6, #6, 6, #4, #3, 7, #3, 6, 4, 4, 3, #, 4.

scen - - - dit de coe - lis.

scen - - - dit de coe - lis.

scen - - - dit de coe -

scen - - - dit de coe -

Bc

6 #4 2 6 #6 6 #4 #3 7 #3 6 4 4 3 # 4

13. Et incarnatus est

110

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San

Et in - car - na - tus est de Spi

7 8/6 7 6

114

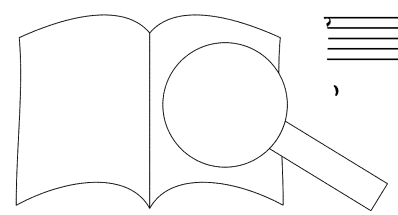
cto ex Vir - gi - ne: Et ho - mo

cto Vir - gi - ne: Et ho - mo

a Vir - gi - ne: Et ho - mo

Ma - ri - a Vir - gi - ne:

6/5 9/5 8/4 5/3 2



Musical score for measures 119-123. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus".

Musical score for measures 124-128. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est." The piano part includes figured bass notation: 5/4, 3, Bc #, 6, 5 #, 7, 6.

Musical score for measures 129-133. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "est, et ho - mo fa - ctus est." The piano part includes figured bass notation: #, 6, 6, #6, 5, 4.

Musical score for measures 134-138. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "est, et ho - mo fa - ctus est." The piano part includes figured bass notation: #, 6, 6, #6, 5, 4. Below the piano part is a large graphic of an open book with a magnifying glass over it.

faites ici un grand silence / pausa lunga

14. Crucifixus

« Voici le jour solennel de Noël »

129

Dessus de violon I *Seul*

Dessus de violon II *Seul*

Petit chœur

Haute-contre I seule

Taille I seule

Basse I seule

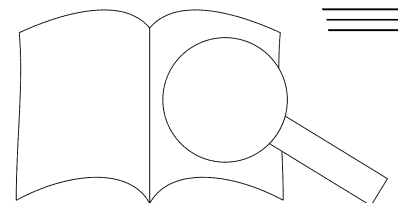
Basse-continue

6 # 6 #6 #6 6 # 6 6

132

Cru - ci - fi - xus et - i -

6 6 6 #4 6 6

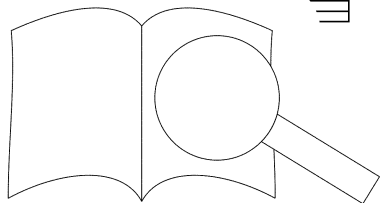


Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -
 am pro no - bis: sub Pon - ti - o, sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -
 Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon -

#6 6 # #5 6 #6 5 6

to. Cru-ci - fi-xus et - i -
 to

6 #6 #5 6 #6 6 #6

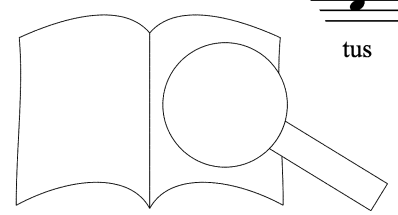


am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o, sub Pon - ti -
 Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis, pro no - bis: ri - ti -
 Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

6

o Pi - pas - sus, pas-sus, et se-pul - tus
 pas - sus, pas-sus, et se - pul - tus
 - to pas - sus, pas-sus, et se - pul - tus

7 6 6 5 6 4 3 6



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, ter-ti-a

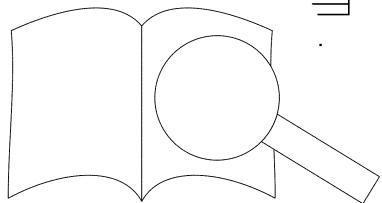
est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, tr a

est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a :

di-e, se-cun-dum Scri-ptu-ras, se-cun-dum Scri-ptu-

di se-cun-dum Scri-ptu-ras, se-cun-dum Scri-ptu-

se-cun-dum Scri-ptu-ras, se-cun-



7 6 #

15. Et ascendit in coelum

159 Dessus de violon et flûtes

Tous

Hautes-contre de violon

Tous

Tailles de violon

Tous

Dessus Tous

Et

Hautes-con'

- dit, a - scen - dit in coe - lum,

a - scen - dit, a - scen - dit in

basse-continue

us

Bvn

#

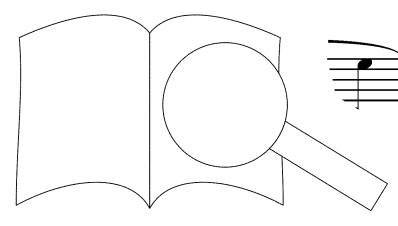
7

#6

#

Bc

#6



Et i - te - rum, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

Bc #

ju - di et mor - tu - os: G.P.

vi - vos et mor - tu - os:

re vi - vos et mor - tu - os:

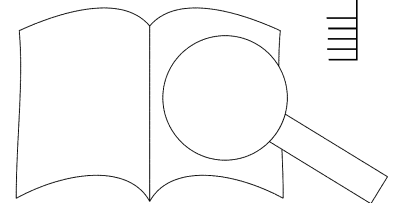
di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

6 5 9 7 8 7 9 8

* Siehe den Kritischen Bericht / Voir l'Apparat critique / See the Critical Report

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non,
 cu - jus re - gni non, non e - rit fi
 cu - jus re - gni non, non e - rit fi - nis
 cu - jus re - gni non, non

non e - rit cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non,
 non. n. fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit
 is, non, non, cu - jus re - gni non e non,
 nor non e - rit fi - nis, non, non, cu - jus re
 Tous



non, cu - jus re - gni non, non e - rit fi - - - nis.
 fi - nis, non, non, cu - jus re - gni non, non e - rit fi -
 non, cu - jus re - gni non, non e - rit, non e - rit fi
 fi - nis, non, non, cu - jus re - gni non, non e - rit

Bvn
Bc

Diagram of a book with a magnifying glass over it, with numbers 5 and 6 below it.

16. Et in Spiritum Sanctum

« A la venue de Noël »

213

Flûte I seule

Flûte II seule

Dessus I

Dessus II

Haute-contre II

(Basses et) basse-continue

Bc

Petit chœur

217

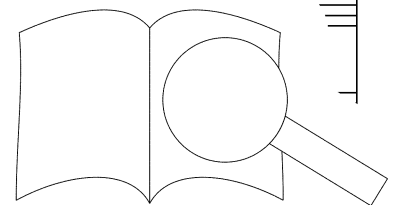
tem:

qui ex Pa-tre Fi-li-

223

- que pro-ce - dit.

li - o - que pro-ce - dit.



si-mul ad-o - ra - tur, et con-glo-ri - fi-
 si-mul ad-o - ra - tur, et con-glo-ri - fi-
 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad-o - ra - tur, et cor - ri - fi-

6 #6

Dessus de violon et flûtes

Tous
 Hautes-contre de violon
 Tous
 Tailles de violon
 Tous

ca - tur:
 ca - tur:
 ca - tur:

Tous

qui lo - cu - tus

Bvn Bc
 Bc #

6 #6 #4 6 #6 6 5 #3

Dessus I

qui lo - cu - tus
 qui lo - cu - tus est per Pro - ph - tus
 pro - phe - tas, qui lo - cu - tus est per Pro - ph

#

Dessus de violon et flûtes

est per Pro - phe - tas.

est per Pro - phe - tas.

est per Pro - phe - tas.

Tous

#3 6 5 4 3

17. Et unam sanctam*

Grand chœur

Dessus

Tous

Et u - r ce o - li - cam et a - po - sto - li - cam

Hautes-contre

Tous

Et ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Tailles

san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Bass

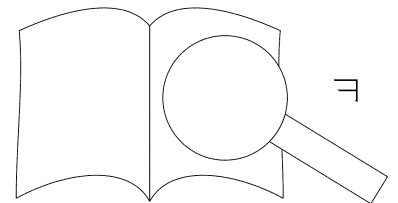
- nam san - ctam ca - tho - li - cam et

Bvn

Bc 6

6 b5

* Charpentier notiert die T. 247–272 in weißer Notation (siehe Vorwort).
 Charpentier note les mes. 247–272 en notation blanche (voir l' Avant-propos).
 Charpentier notates the mes. 247–272 in white notation (see the Foreword).



Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

5 4 3 6 5 6 5

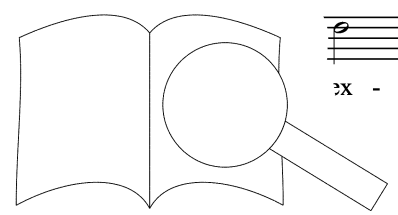
in re - mis - sionem pec - ca - to - rum.

in - s - ca - to - rum. Et ex - spe - ctationem

nem pec - ca - to - rum. Et ex -

- si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

5 6 7 6 7 6 #



men, a - - men, a - men, a - men, a - men, a - - -

- - - - - men, a - men, a - men, a -

- - - - - men, a - men, a - men

A - - - - - men, a - men, a - a

5 6 #4 2 3

men,

men,

men, a - - men, a - men.

men, a - - men, a - men.

a - men, a - - -

9 8 5 b

Sanctus e Benedictus

18. Sanctus

Premier Sanctus

« O Dieu ! Que n'étais-je en vie »

Dessus de violon
et flûtes

Hautes-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses

Basses et basse-continue

Musical score for the first five measures of the Premier Sanctus. The score includes staves for Dessus de violon et flûtes, Hautes-contre de violon, Tailles de violon, Grand chœur (Dessus, Hautes-contre, Tailles, Basses), and Basses et basse-continue. The lyrics "Tous" are written above the string staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure numbers 5 and 6 are indicated at the bottom.

Musical score for measures 6 through 11 of the Premier Sanctus. The score continues with the same instrumentation as the previous system. Measure numbers 5 and 6 are indicated at the bottom.

Musical score for measures 12 through 15 of the Premier Sanctus. The score continues with the same instrumentation. Measure numbers 3 and 1 are indicated at the bottom.

San - - ctus, San-ctus, San - ctus, San - ctus.

San - - ctus, San-ctus, San-ctus, San - ctus.

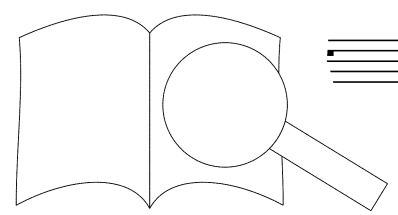
- ctus, San - ctus, San-ctus, San - - ctus.

- - - - ctus, San - ctus, San - ctus.

Tous

6 6 5 6

6 #3 6

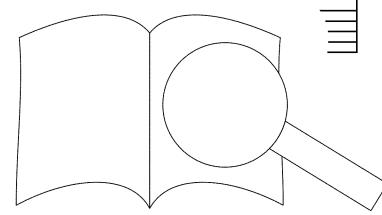


Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo - ri - a, glo - ri - a
 Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo - ri - a, glo
 Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra glo - ri - a
 Ple - ni sunt coe - li et ter - - ra
 Tous

6 6

tu - - n ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex -
 tu - - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex -
 Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex -
 a. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san

7 #6



cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.
 cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.
 cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,
 ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Tous Bvn

4 2 6 7

diatement / attacca

19. Benedictus

60 Haute-contre I seule

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
 Be - ne - ctus qui ve - nit in
 Be - ne - ctus qui ve - nit in

Petit chœur

Taille I seule

Basse I seule

(Basses et) basse-continue

Bc

5 6

64

ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui
 ne Do - mi - ni, be - ne - ctus qui ve - nit, qui

5 6 6 4 6 5

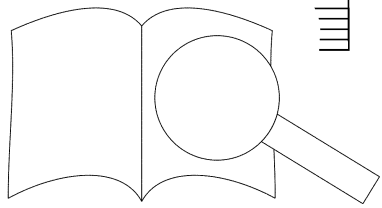
ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - - - mi -
 ve - nit in no - - - - - mi - ne Do -
 no - mi - ne, in no - mi - ne Do - - - - -

5 5 6 7 #3 6

Tous
 Tous
 Tous

Grand chœur

Tous
 Ho - sa^r
 Tous
 ni.
 in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -
 - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - r
 Tous Bvn
 Bc



sis, ho - san - - - na in ex - cel - - - sis.

sis, ho - san - - - - na in ex - cel - -

sis, ho - san - - na, ho - san - na in ex - cel -

ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel

Tous Bvn

6 Bc 7

20. Agnus Dei

Premier Agnus
 « A minuit fut fait un rêve »

Dessus de violon et flûtes

Hautes-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauter

Basse-continue

Tous Bvn

1. 2.

6 3 5 6 6 6 6 3 5 6

25 Second Agnus

* Siehe den Kritischen Bericht / Voir l'Apparat critique / See the Critical Report

Von Charpentier in der *Messe de Minuit* verwendete Weihnachtslieder / *Les noëls sur lesquels Charpentier se base dans la Messe de Minuit* / The Christmas Carols used by Charpentier in the *Messe de Minuit*

Hauptquelle / Source principale / Primary source:

CHANTS DES NOËLS ANCIENS ET NOUVEAUX DE LA GRANDE BIBLE, NOTEZ AVEC DES BASSES. Paris: Christophe Ballard, 1703 (Reprint, 1997, Courlay: Éditions J. M. Fuzeau)

Es ist nicht bekannt, auf welche Quelle sich Charpentier bei seiner Auswahl der Weihnachtslieder stützte. Die in unterschiedlichen Quellen überlieferten Lieder weichen stark voneinander ab. Aus diesem Grund zieht die vorliegende Ausgabe den zeitgenössischen Druck von Ballard als Hauptquelle heran, auch wenn die hier überlieferten Lieder sich teilweise deutlich von Charpentiers verwendeten Fassungen unterscheiden. / *On ignore sur quelle source s'est basé Charpentier lors de sa sélection des chants de Noël. Les noëls montrent de grandes différences selon les sources. C'est pour cette raison que la présente édition favorise comme source principale l'impression de Ballard (contemporain de Charpentier), et ce même si ces versions des noëls sont parfois très différentes de celles utilisées par Charpentier.* / The sources Charpentier used as the basis for his selection of Christmas carols is unknown. Those sources which have survived differ greatly from one another. For this reason the present edition has consulted the carols contained in the contemporary print by Ballard as its primary source, although these, as they have been handed down sometimes differ considerably from the those which Charpentier employed.

Sekundärquellen / Sources secondaires / Secondary sources:

- Henry Poulaille, *La Grande et Belle Bible des Noëls du XII^e au XVI^e siècle* (= Vol. 1), Paris: Éditions Albin Miché
- Henry Poulaille, *La Grande et Belle Bible des Noëls du XVII^e au XVIII^e siècle* (= Vol. 2), Paris: Éditions Albin Miché

Abkürzungen / Abréviations / Abbreviations:

M: Musik / *Musique* / Music

Q: Quellennachweis / *Indication des sources* / Source references

– Q1: *La Grande Bible des Noëls*, Lyon 1554

– Q2: *Grandes Bibles des Noëls*, Troyes [1699]

– Q3: Abbé Simon Joseph Pellegrin, *Noëls nouveaux sur les chants des Noëls anciens et nouveaux*, Paris 1701

St. / st.: Strophe(n) / *Strophe(s)* / Stanza(s)

T: Text(e) / *Texte(s)* / Text(s)

Kyrie

1. Kyrie I (T. / m. / mes. 1)

Joseph est bien marié

Jo - seph est bien ma - ri - é, Jo - seph est bien
à la fil - le de Jes - sé, à la fil - le
...o - se bien nou-

vel - le, que d'ê - tre_ mère et pu - cel - le, Dieu)
...eph est bien ma - ri - é.

Joseph ist wohl verheiratet
mit der Tochter von
Das war eine große
Mutter und
Gott hat die
Joseph ist wohl verheiratet.

- Paris 1703, S. / pp. 10–11: 6 S⁴
- Paris 1942, T. S. / pp. 519–520.

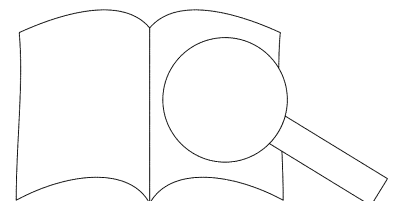
2. Christe (T. / m.

Or, nous dites Mi

, je vous en prie]

- e, par e - xal - ta - tion,
- e, plei - ne de grand re - nom : pour tout l'h
- e par des - ti - na - ti - on
- gné - e par gé - né - ra - ti - on : Or, nous

1. ter hors de pé - ril, fut trans - mis un mes - sa - ge à la Vier
fut le mes - sa - ger, qui por - ta la nou - vel - le pour le mon



Lasst uns singen, ich bitte euch,
aus Begeisterung
zur Ehre Mariens,
voll von großem Ruhm:
Um die ganze Menschheit,
aus der Gefahr zu erretten,
wurde eine Botschaft übermittelt
an die teure Jungfrau.

Let us sing, I beg you,
in exaltation,
in honor of Mary,
full of great renown:
that all the human race
might be saved from danger,
a message was conveyed
to the precious Virgin.

Berufen wurde Maria
durch Bestimmung,
von königlicher Nachkommenschaft
durch ihr Geschlecht.
Nun, sage uns, Maria,
wer war der Bote,
der die Neuigkeit überbrachte
zur Rettung der Welt?

Mary was appointed
by predestination
to be born
of royal lineage.
Now tell us, Mary,
who was the messenger
who brought the news
that will redeem the world?

– Paris 1703, S. / pp. 4–5: 6 St. (Q1, S. / pp. 15, 69; Q3, S. / pp. 1, 19, 230, 345, 390, 412, 508, 518)

– Paris 1942, T. S. / pp. 301–304: 21 St. (Verfasser / auteur / author: Lucas le Moigne, T nach / d'après / after: Noëlz de Lucas le Moigne, 15^e r, dites-nous Marie") S. / p. [606], Angabe „16. Jh.“ / indication « 16^e s. » / with indication "16th cent."

3. Kyrie II (T. / m. / mes. 104)

Une jeune pucelle

U - ne jeu - ne pu - cel - le de no - ble cœur,
pri - ant en sa cham - bret - te son Cré - a - teur : L'An - ge

cen - dit sur la ter - re, lui con - ta le mys - tère de

Während eine junge Jungfrau von edlem Gemüt
in ihrem Kämmerlein zu ihrem Schöpfer betete,
stieg der Engel vom Himmel herab auf die Erde,
berichtete ihr vom Geheimnis unseres Retters.

A young girl of noble heart,
in her chamber, praying to her Creator,
the angel came down to earth
to tell her of our Saviour.

– Paris 1703, S. / pp.12–13: 6 St. (Q3, S. / pp. 71, 201, 247, 271, 277, 287)

– Paris 1942, T. S. / pp. 375–376: 6 St. (Q2 und / et / and Bibliothèque de la Ville de Paris, M: S. / p. [607], Angabe „16. Jh.“ / indication « 16^e s. » / with indication "16th cent."

Gloria

4. „Laudamus te“ (T. / m. / mes. 16)

Tous les bourgeois de Châtres

Tous les bour-geois de Châtres et de Monthéry,
me - nez tou - te grande joie, Que na - quit Jé - sus Christ, de

la Vier-ge Ma-rie et de Joseph, le don, en - tre les-quels cou - cha, la, la, en u - ne ber - ge - ri - e.

geboren wurde
Maria,
und das Eselchen, don, don,
zwischen sie niederkam, la, la,
in der Krippe, im Stall.

All the burghers of Châtres
and those of Monthéry,
rejoice with great joy
on this day,
for Jesus Christ
was born of the Virgin Mary,
alongside the ox and the ass
between whom He was born
in a manger.

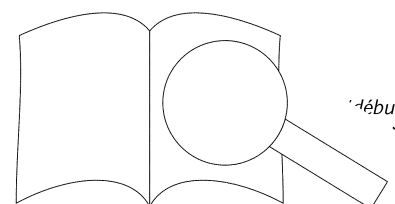
– Paris 1703, S. / pp. 103–104: 27 St. (Q1, S. / p. 76)

– Paris 1942, T. S. / pp. 362–367: 15 St. (Verfasser / auteur / author: L.-V. Crestot, Ende 15. Jh./Anf. 16. Jh., P

de la région parisienne / end of the 15th cent./beginning of the 16th cent, priest in the region

indication dans une note : les premières version portent le titre / indication in a footnote:

Châtres, S. / p. [605]: weicht von Paris 1703 ab, mit Angabe „16. Jh.“ / divergent de la source Paris, 1 source different version „Tous les bourgeois de Châtres“ mit / avec / with Q: Paris, 1703, trotz der deutlichen Textur spite of the obvious textual differences. In Fußnote Schilderung des historischen Hintergrunds: Als 1700 Philippe



nahm, kam er durch Monthléry und wurde dort triumphal empfangen. Die Ansprache des Priesters zu diesem Anlass begann mit denselben Worten. / *Dans une note description de la situation historique* : « En 1700, quand Philippe d'Anjou, petit-fils de Louis XIV, alla prendre possession du royaume d'Espagne, il passa par Monthléry et y fut reçu triomphalement. » Le curé lui adressa un discours qui commença avec les mêmes mots. / In a footnote containing a description of the historical situation: In 1700, when Philippe d'Anjou, grandson of King Louis XIV, took possession of Spain he passed through Monthléry, where he received a triumphal reception. The speech which the priest gave on this occasion began with the same words. S. / pp. 371–372 8 St. einer nochmals abweichenden Version mit dem Titel / 8 st. d'une version divergente encore une fois avec le titre / 8 st. of yet another differing version with the title „Tous les bourgeois de Châtres.“ S. / pp. 372–374 weitere, nochmals unterschiedliche Version / une autre version divergente / a further, different version „Ceux de Châtre et de Monthléry“ (9 St.).

5. „Quoniam tu solus sanctus“ (T. / m. / mes. 116)
Où s'en vont ces gais bergers

Où s'en vont ces gais bergers, en-semble côte à côte? Nous allons voir Jésus-Christ, né dans
une grotte; où est-il, le petit nouveau-né? Le verrons-nous encore?

Wohin gehen diese fröhlichen Hirten,
zusammen Seite an Seite?
Wir gehen, um Jesus Christus zu sehen,
der geboren wurde in einer Grotte.
Wo ist er, der kleine Neugeborene?
Werden wir ihn noch sehen?

Where are these merry shepherds going
together side by side?
We are going to see Jesus Christ,
born in a grotto.
Where is the little newborn babe?
Will we still see Him?

– Paris 1703, S. / pp. 18–19: 6 St. (Q1, S. / pp. 55, 126)
– Paris 1950, T. S. / p. 358: 8 St. (Q2); M: S. / p. [606], Angabe „17. Jh.“ / indication « 17^e s. » / with indication “17th cent.”

Credo
6. „Deum de Deo“ (T. / m. / mes. 41)
Vous qui désirez sans fin

Vous qui désirez sans fin, ouïr chanter,
que notre Dieu est enclin à écouter:
plainte tous les jours, quand nous invoquons.

Ihr, die ihr ohne Ende
davon hören möchtet,
dass unser Gott geneigt ist,
sich anzuhören
unsere Bitte und Klage
alle Tage,
wenn wir ohne Verstellung
seine Hilfe erleben.

...ays
...s disposed
...yers and our laments
...y day,
...nen we sincerely invoke
His aid.

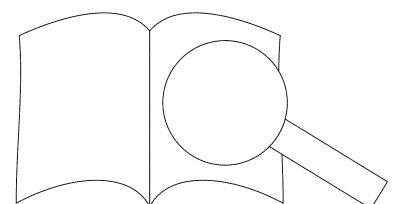
– Paris 1703, S. / pp. 23–24: 6 St. (Q1, S. / pp. 55, 126)
– Paris 1950, T. S. / pp. 395–397: 17 St. (Q2); M: S. / p. [607], Angabe „17. Jh.“ / indication « 17^e s. » / with indication “17th cent.”

7. „Crucifixus“ (T. / m. / m)
Voici le jour solennel

Voici le jour solennel, de Noël, qu'il faut que chacun s'apprête
à chanter, à hauts sons, célébrer la sainte Fête

...mmt der feierliche Weihnachtstag,
...eder sich anschicken möge,
Lobgesang und Liedern
mit lauten Tönen
das heilige Fest zu begehen.

Here is the solemn day
when each of us must
in hymns and songs
with loud noise,
to celebrate the holy



– Paris 1703, S. / pp. 16–17: 6 St. (Q1, S. / pp. 40, 79)

8. „Et in Spiritum Sanctum“ (T. / m. / mes. 213)

A la venue de Noël



A la ve - nu - e de No - ël, cha - cun se doit bien ré - jou - ir :



car c'est un Tes - ta - ment nou - vel que tout le mon - de doit te - nir.

Auf das Kommen von Weihnachten
möge jeder sich sehr freuen,
denn dies ist ein neues Testament,
das für alle gelten soll.

When Christmas comes,
each of us must rejoice exceedingly:
for it is a New Testament
that everyone must respect.

– Paris 1703, S. / pp. 2–3: 5 St. (Q1, S. / pp. 12, 53, und / et / and Q3, S. / p. 523)

– Paris 1942, T: S. / pp. 320–322: 14 St. (Verfasser / auteur / author: Lucas le Moigne); M: S. / p. [606], Angabe „16. Jh.“ / indication « 16^e s. » / with indication “16th cent.”

Sanctus

9. Premier Sanctus (T. / m. / mes. 1)

O Dieu ! Que n'étais-je en vie



O Dieu ! Que n'é - tais - je en vi - e quand fut né le Ré - demp - teur,
Jé - sus Christ, le vrai Mes - si - e, de no - tre sa - lut [l']au - teur. De le voir



heur' com-me ceux de ce temps là : O Dieu ! Que n'é-tais-je j - ci, ou bien - je

O Gott, warum war ich nicht am Leben,
als der Erlöser geboren wurde?
Jesus Christus, der wahre Messias,
Urheber unseres Heils,
um ihn zu sehen, hätte ich in jener Stunde
sein müssen wie diejenigen von damals.
O Gott, warum war ich nicht hier
oder auch nicht da?

O God! W^h
when t^l wa.
Jesus t^l ess.
A^l hao
ig Him
tin
iere?

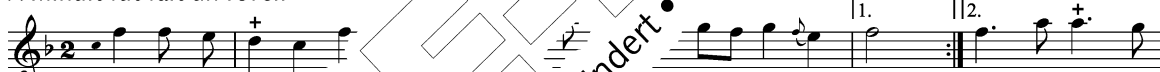
– Paris 1950, T: S. / pp. 228–233: 17 St. (Verfasser / auteur / author: Oudot de Troyes" / référence à une volume avec 30 Noël de Binard, 1678, Carols of Binard, 1678, reprint by "les Oudot de Troyes"; Q: peu différent / with a slightly different text: S. / p. [605], A

mit 30 Noël von Binard, 1678, Nachdrucke bei „les Oudot de Troyes" / reference to a volume with 30 Christmas Carols of Binard, 1678, reprint by "les Oudot de Troyes"; M mit leicht abweichendem Text / avec un texte un peu différent / with indication "17th cent."

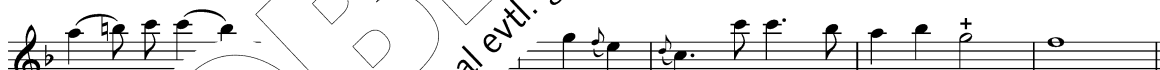
Agnus Dei

10. Premier Agnus (T. / m. / mes. 1)

A minuit fut fait un réveil



A mi - nuit fut fait un ré - veil ;
ja - mais n'en fut en fut ouï un pa - reil ; au pays



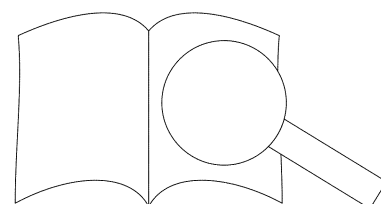
de Ju - dée, No - ël, au pays de Ju - dée.

weckt,
ergleichen gehört
Weihnachten,

At midnight came an awakening;
never was there heard one like it
in the land of Judaea,
in the land of Judaea, Noël,
in the land of Judaea.

– Paris 1703, S. / pp. 50, 56, 57: 27 St. (Q1, S. / p. 98)
– Paris 1942, T: S. / pp. 293: 27 St. (Q: Paris 1703)

Deutsch. Übersetzung: Hans Ryschawy, Barbara Grossmann
Engl. Translation: Charles Johnston



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Einzig Quelle ist die autographe Partitur. Diese ist Teil einer Sammlung, die die Mehrzahl der überlieferten Autographen Charpentiers umfasst und unter der Bezeichnung „Mélanges autographes“ in der Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de la musique, unter der Signatur Rés. Vm¹ 259, aufbewahrt wird. Dort ist die *Messe de Minuit* in Band XXV (Heft LXVI), fol. 62r–77r enthalten.¹

Charpentier hatte die Angewohnheit, seine Partituren fortlaufend in Hefte einzutragen, die er später auch nummerierte. Die Hefte gingen nach dem Tode Charpentiers in den Besitz seines Neffen Jacques Édouard über, der diese dann an die Bibliothèque royale, Vorläuferin der Bibliothèque nationale, verkaufte. Dort wurden die Hefte auf ein Hochformat von ca. 27,0 cm x 39,5 cm beschnitten und zu insgesamt 28, überwiegend in Leder gebundenen Bänden zusammengefasst.²

Titel über der ersten Notenseite, fol. 62r:

Oben links die Heftnummer, davon nach Beschnitt noch „[L]XVI“ erhalten, in der Mitte „Messe de Minuit I a 4 voix fl[utes]. et viol[ons] pour Noël“.

Die Partitur ist mit der für Charpentier charakteristischen Sorgfalt geschrieben und sehr gut lesbar. Es gibt nur sehr wenige Korrekturen. Die Partiturvorsätze sind in der Regel ohne Instrumentenangaben. Aufgrund der für Charpentier ebenfalls charakteristischen platzsparenden Notationsweise ist die Anzahl der Systeme häufig unterschiedlich; innerhalb eines Systems kann die Stimme wechseln, was an der Änderung der Schlüsselung ersichtlich wird.

Die prinzipielle Besetzung des Werkes lässt sich aus der zeittypischen Schlüsselung (von oben nach unten) mit G1-, C1-, C2- und F4-Schlüssel für die Instrumente, G2-, C3-, C4- und F4-Schlüssel für die Singstimmen und F4-Schlüssel für die Basse-continue ermitteln. Ergänzende Details werden im Vorwort erläutert.

Eine auffällige Eigenart Charpentiers ist, nach jedem vollständigen Satze die Taktsumme des jeweiligen Satzes Schluss zusätzlich die Summe aller Takte des Werkes anzugeben.

Alle in der Quelle enthaltenen Angaben zu jedem Satzbeginn und nach Systemen sind in Einzelanmerkungen (Teil III) nachgetragen.

II. Zur Edition

Die vorliegende Neuausgabe stützt sich auf die autographe Partitur. Auf nachgewiesene Einzelanmerkungen und folgenden allgemeinen Anmerkungen sind die Noten diakritisch (s. u.) gekennzeichnet. Soweit möglich ist, in den Einzelanmerkungen die ursprüngliche Schreibweise wiederzugeben.

In den Singstimmen wird in den Partituren, wenn sie nicht in die Ausgabe übergeben wurden, die ursprünglichen Korrekturen und Streichungen in der Originalschreibweise wiedergegeben, wenn die neue Lesart nicht eindeutig ist. In der Instrumentenbezeichnung (z. B. „flûtes“) wurde modernisiert.

In den Singstimmen setzt Charpentier Bögen zur ersten Note einer gemeinsam gebalkten Notengruppe und dann wieder ab deren

letzter Note (siehe bspw. die Singstimmen der T. 103–106 des Credos). Diese Notationseigenart lässt sich nur so interpretieren, dass eine Balkung für den Komponisten auch die Funktion eines Bogens erfüllt, sodass es für ihn überflüssig war, zusätzlich einen Bogen über eine Gruppe gemeinsam gebalkter Noten zu ziehen. Die Neuausgabe fasst derartige Folgen von durch Balkungen unterbrochenen Bögen zu einem gemeinsamen Bogen zusammen und verbindet Kettenbögen zu einem gemeinsamen Bogen. Ergänzungen von Bögen werden in den Singstimmen nicht vorgenommen.

An Halbe Noten angebundene Viertelnoten, die über den Taktstrich reichen, werden beinahe immer durch einen Punkt im neuen Takt angezeigt. Die Neuausgabe ersetzt diese Punkte ohne Nachweis durch eine Überbindung.

Bei Ergänzung von in der Quelle fehlenden Akzidentien wird wie folgt verfahren: Ohne Nachweis bleibt diese, wenn sie in zeitgenössischer Praxis nicht gesetzt wurden, heute aber fehlen würden (So galten Tonwiederholungen auch über Taktgrenzen, andererseits aber innerhalb eines Taktes, wenn die entsprechende Tonhöhe nicht wiederholt wurde). Ebenfalls ohne Nachweis wird die entsprechende Akzidentie in den Partituren, wenn sich diese aus der Kontext ableiten lässt, parallel verlaufenden Stimmen hinzugefügt, wenn diese in den Einzelanmerkungen in Funktion von Akzidentien (z. B. „Basse-continue“, T. 82.2 [53.2]⁴ oder „Basse de violon“, T. 113.2 [84.2]) werden ohne Nachweis durch die entsprechenden Akzidentien ersetzt; in der Generalbasspartitur werden die entsprechenden Akzidentien auch für in derselben Funktion gesetzte Akzidentien (z. B. Kyrie, T. 20.5).

In der Besetzung des Chores ist in der Regel eine Bassstimme notiert, die Charpentier entweder als „Basses de chœur“ (Chorbässe der Violenfamilie) bezeichnet. Diese mit der Basse-continue-Stimme zusammen und weist einen eigenen Takt auf der instrumentalen Bassstimme durch nachgesetzte Notenhaltung und dem Vermerk „Bvn“ nach. Charpentier notiert für die Basses de violon und die Basse-continue nur eine einzige Stimme, in der er dann reine Basse-continue-Partien durch die Beischrift „acc. seul“ (= Akkompagnement allein) von Partien unterscheidet, in denen die gesamte Bassgruppe spielt (dann durch die Beischrift „Tous“ [alle] gekennzeichnet). Diese Praxis übernimmt die Neuausgabe für die gesamte Kombinationsstimme und ersetzt „acc. seul“ durch

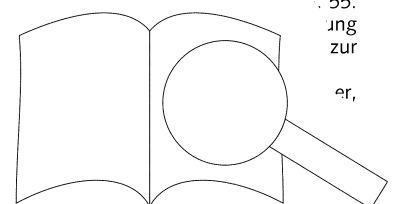
¹ Die vorliegende Edition stützt sich auf folgende Faksimileveröffentlichung: MARC-ANTOINE CHARPENTIER, ŒUVRES COMPLÈTES I, MÉLANGES AUTOGRAPHES, Volume 25. Fac-similé du manuscrit Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vm¹ 259. Publiés sous la direction de H. Wiley Hitchcock. MUSICA GALLICA, publié avec le concours du MINISTÈRE DE LA CULTURE de la Fondation Francis et Mica Salabert et de la Bibliothèque nationale de France. MINKOFF FRANCE ÉDITEUR, PARIS 2003, S. 117–147.

² Zu den „Mélanges autographes“ im Detail siehe Cessac, Marc-Antoine Charpentier (siehe Vorwort, Fußnote 1), S. 55.

³ Cessac erwähnt S. 499, dass die Hefte 20% der darin enthaltenen Beschnittgröße der Bände entsprechen.

⁴ Cessac schreibt im Vorwort zu MESSES À 4 VOIX ET ORCI de Musique Baroque de V. VII, dass derartige Angaben anzutreffen wären, vor

⁵ Zur Zitierweise siehe die Erläuterung des Berichtes, zur Klammerung des „Kyrie“ folgenden Absatz.



„Bc“. Die Neuausgabe verwendet zur Verdeutlichung in der Kombinationsstimme zusätzlich Chorklammern, wenn auch die Basses de violon spielen.

Folgende diakritische Kennzeichnungen werden in der Partitur verwendet: vom Herausgeber ergänzte Beischriften (wie z. B. „Violons“, „sans sourdines“, „fort“) sind durch kursive Schrift gekennzeichnet, ergänzte Akzidentien durch kleinere Type.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B = Basses (Basso), Bc = Basse-continue, Bvn = Basses de violon (Bassi), D = Dessus (Soprano), Dvn = Dessus de violon (Violino), Fl = Flûte (Flauto), Hc = Haute-contre (Alto/Tenore alto), Hcvn = Hautes-contre de violon (Viola I), T = Tailles (Tenore), Tvn = Tailles de violon (Viola II) Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten und Pausen), Bemerkung.

Kyrie

Durch die Einfügung der beiden Orgelversetten verschieben sich ab T. 52 die Taktzahlen der Edition gegenüber der Quelle. Ab diesem Takt werden in Klammern die originalen Taktzahlen hinzugefügt.

Angaben oberhalb der Akkoladen:

- T. 1: „Premier Kyrie“ „Joseph est bien marié“ (Erstes Kyrie Joseph ist wohl verheiratet)
- T. 29.2: „Second Kyrie“ (Zweites Kyrie)
- T. 81 (52): „Ornous [!] dites Marie“ [= Premier Christe] (Nun, sage uns, Maria [= Erstes Christe])
- T. 104 (75): „Second Christe“ [!], s. Anmerkung zu T. 104] „Une jeune pucelle“ (Zweites Christe Eine junge Jungfrau)

Die Bezeichnung „Kyrie I“ für den ersten Kyrie-Durchgang, bestehend aus der dreimaligen Anrufung (= Premier, Second und Troisième Kyrie) wurde im Hinblick auf T. 104 (75) (s. dort) ergänzt.

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 1:

„Tous“ [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | „Tous“ [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn/Bc].

- | | | |
|----|----------|--|
| 9 | Dvn/Fl 2 | Beischrift „S ^{de} fl seule“ (zweite Flöte allein) |
| 11 | Dvn/Fl | bei Taktmitte Beischrift „p ^{re} fl seule“ (erste Flöte allein) |

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 26:

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | „basses I de cœur“ [Bassschlüssel = Bvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- | | | |
|----|--|---|
| 51 | | nach dem Takt Doppelstrich und Beischrift „passez au second I christe“ (weiter zum zweiten Christe) |
|----|--|---|

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 1:

„Tous“ [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | „Tous“ [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn/Bc].

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 128 (99):

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

Über T. 104 (75) Überschrift „Second christe“ „Une jeune pucelle“. Statt dem angekündigten zweiten Christe folgt aber der zweite Kyrie-Durchgang, und zwar über das neue Weihnachtslied „Une jeune pucelle“ (Eine junge Jungfrau). Vermutlich unterlief Charpentier ein Schreibfehler. Die Neuausgabe bezeichnet den zweiten Kyrie-Durchgang mit „Kyrie II“ und unterteilt diesen in „Quatrième, Quinzième und Sixième Kyrie“ (viertes, fünftes und sechstes Kyrie).

- | | | |
|----------|-------|--------------------------------------|
| 111 (82) | Tvn 4 | Korrektur; evtl. b-Akzidents getilgt |
|----------|-------|--------------------------------------|

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 128 (99):

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- | | | |
|-----------|-----|--|
| 135 (106) | T 3 | Korrektur; b-Akzidents getilgt (s. Anmerkung zu T. 111 [82]) |
|-----------|-----|--|

- | | | |
|-----------|------|--|
| 155 (126) | alle | nach dem Takt regulärer Akkoladenbezeichnung |
|-----------|------|--|

Nach dem Satzende (bei Charpentier nach Enr. T. 155 [126]) Beischriften „icy lorgue joue l'orgue“ (hier spielt die Orgel dasselbe Weihnachtslied), darunter für den gesamten Satz und rechts darunter „aria I in excelsis deo I pendant que l'orgue joue“ (Arie zum Gloria in excelsis Deo umhört, während die Orgel spielt).

Die Neuausgabe löst die Bezeichnungen „Kyrie I“ und „Kyrie II“ auf. Die obere Gesamtkyrie ist die Summe aller drei Teile des Satzes. Da die Neuausgabe die Bezeichnungen der jeweils zugrunde liegenden Kyrie in der Neuausgabe um

„Kyrie I“ und „Kyrie II“ auf. Die obere Gesamtkyrie ist die Summe aller drei Teile des Satzes. Da die Neuausgabe die Bezeichnungen der jeweils zugrunde liegenden Kyrie in der Neuausgabe um

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 1:

„Tous“ [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- | | | |
|---|--------|--|
| 2 | Dvn/Fl | Beischrift „Violons“ ergänzt aufgrund der Vorschrift „Sourdines“ (Dämpfer), die sich nur auf die Violinen beziehen kann (s. Vorwort, „Zur Aufführung“) |
|---|--------|--|

- | | | |
|---|-----|--|
| 9 | Tvn | Auflösungszeichen ergänzt aufgrund der Modulation nach G-Dur; s. auch folgende Anmerkung |
|---|-----|--|

- | | | |
|----|----------|--|
| 10 | Tvn, T 1 | Auflösungszeichen gemäß der Generalbassbezeichnung ergänzt |
|----|----------|--|

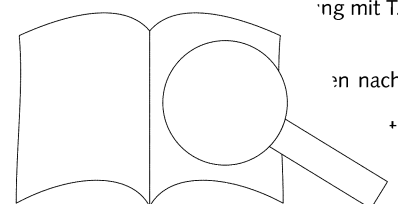
- | | | |
|----|------|---|
| 15 | alle | Beischrift „G.P.“ in der Neuausgabe hinzugefügt |
|----|------|---|

- | | | |
|----|-------|---|
| 25 | Tvn 2 | Korrektur, <i>cis'</i> und <i>d'</i> ohne Streichung übereinander |
|----|-------|---|

- | | | |
|----|---|--|
| 26 | D | Beischrift „passez au second I christe“ (weiter zum zweiten Christe) |
|----|---|--|

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 128 (99):

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/Fl] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].



„Pr viö[lo]n Seul“ [französischer Violinschlüssel] | „S^d viö[lo]n Seul“ [französischer Violinschlüssel] | „Pr^e Seule“ [Altschlüssel = Hc] | „acc seul“ [Bassschlüssel = Bc].

- 54 Vn bei Einsatz zwischen den Systemen „vions Seuls“
- 58 T II bei Einsatz Beischrift „S^{de} Seule“ (zweite solo)
- 68 B II bei Einsatz Beischrift „S^{de} Seule“
- B II 4 ohne Auflösungszeichen (vgl. aber Bc)

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 73 (Besetzungs- und Schlüsselwechsel in den zwei oberen Systemen erst vor 2. Note):

„S^{de}“ [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc II] | „S^{de}“ [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T II] | „S^{de}“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = B II] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 73 D II bei Einsatz Beischrift „s^{des}“; vermutlich aber eher als „seconde seule“ denn als „secondes“ zu lesen, entsprechend zu den Vorsatzbezeichnungen in T. 73; vgl. auch die Beischriften bei den Stimmeinsätzen in T. 58 und 68

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 80:

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/FI] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 97 Bvn/Bc Bezifferung $\frac{7}{3}$ vor 1, $\frac{6}{4}$ bei 1

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 116:

„Pr flutes Seules“ [französischer Violinschlüssel] | „S^d flutes seules“ [französischer Violinschlüssel] | „Pr Seul“ [Violinschlüssel = D I] | „S^d Seul“ [Violinschlüssel = D II] | „acc seul“ [Bassschlüssel = Bc].

- 124 Dvn/FI bei Einsatz zwischen den Systemen „flutes seules“ (Flöten solo)

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 139:

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/FI] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | „Basses de l chœur et l accomp[agnement]“ [Bassschlüssel = Bv]

- 155 Bvn/Bc nach Akkoladenwechsel mit T. 155 wieder auf eigenem System zwischen D notiert, Angabe im Vorsatz zu T. 15. de l chœur“; Entsprecher Bc Beir l seul“
- 164 unter dem Schlussta' gesamten Satz.

Credo

Satzüberschrift: „Credo in unu“

Weitere Überschriften:

- T. 41: „Vous qui des“
- T. 129 (zu Akkolad' „voicy le Jour solem l nel de l no“ (Nachtstag)
- T. 213 (zu Taktbe von Weihnac' (Auf das Kommen

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten):

„to“ [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/FI] | „tous“ [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | „tous“ [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | „tous“ [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | „tous“ [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | „tous“ [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | „tous“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | „tous l accomp l seul“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 28 Beischrift „G.P.“ in der Neuausgabe hinzugefügt ohne #; vgl. aber T
- 103 als zwei mit Haltebogen verbundene Halbe
- 119 T 1-2 Noten notiert, die 2. Halbe punktiert

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 129:

„Pr viö[lo]n“ [französischer Violinschlüssel] | „S^d viö[lo]n“ [französischer Violinschlüssel] | „Pr l Seule“ [Altschlüssel = Hc I] | „Pr l Seule“ [Tenorschlüssel = T I] | „Pr l Seul“ [Bassschlüssel = B I] | „accomp l seul“ [Bassschlüssel = Bc].

- 138 Vn I Beischriften, oberhalb des Systems „pr Seul“, unterhalb des Systems „viö[lo]ns Seuls“
- 145 T I 5 Silbe „-to“ erst T. 146.1

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 159:

„Tous“ [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/FI] | „Tous“ [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | „Tous“ [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | „Tous“ [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | „Tous“ [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | „Tous“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | „accomp l et basses l de ch[œur]“ [Bassschlüssel = Bvn/Bc].

- 159 Bvn/Bc Die Neuausgabe ergänzt gemäß der Angabe im Vorsatz „Tous“.
- 162 Bvn/Bc Beischrift unterhalb des untersten Systems: „is au 2^d temps figuré com[mém] le l p[ou]r les basses de violon auf der zweiten Zählzeit ruft den Basses de violon in Erinnerung.) D 2. Zählzeit mit Bc im Tenor nes System T. 162 Vokale den Vokal in T. 179-212 Bvn/Bc eite en tert auf eigenem iert entationspunkt opfe h, darüber in korrigierte Version in eben, ohne die vorherige Version
- 185 Bvn/Bc
- 205 Tvn 1

Partituraufbau und originale Stimmen-Bezeichnungen (von oben nach unten):

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel] | „S^{de} flute l seule“ [französischer Violinschlüssel] | „S^d dessus“ [Violinschlüssel] | „S^d dessus“ [Violinschlüssel] | „acc seul“ [Bassschlüssel = Bc].

- 237-246 Bvn/Bc nach Seitenwechsel T. 228 Akkolade mit neuem System im Altschlüssel (= Hc), T. 229 bei Einsatz Beischrift „S^{de} seule“
- 245 Tvn 4 Einsatz von VI, Hcvn, Tvn und Bvn lediglich durch Angabe „Tous“ und Schlüsselwechsel (Hcvn, Tvn, Bvn) in den vorhandenen sechs Systemen gekennzeichnet Bvn ab T. 237.2 ohne eigenes System Korrektur; vermutlich korrigierte Version in der Unterterz mit etwas größerem Notenkopf geschrieben, ohne die vorherige Version auszustreichen

Partituraufbau und originale (Stimmen-)Bezeichnungen (von oben nach unten) T. 247:

[unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Dvn/FI] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = Hcvn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = Tvn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bvn] | „tous“ [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | „tous“ [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | „tous“ [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | „tous“ [unbezeichnet, Bassschlüssel = B] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 281 Hcvn 5 ohne
- 296 unter
- „296

Nach Schlusstakt Beischrift „al paitre l vos bestes l en d la re s spielen die Streicher „Lasst we nach der Solmisationslehre, zitive Lage der Tonqualität in c durum; das # weist auf die Du zum Sanctus)

