

# Charpentier

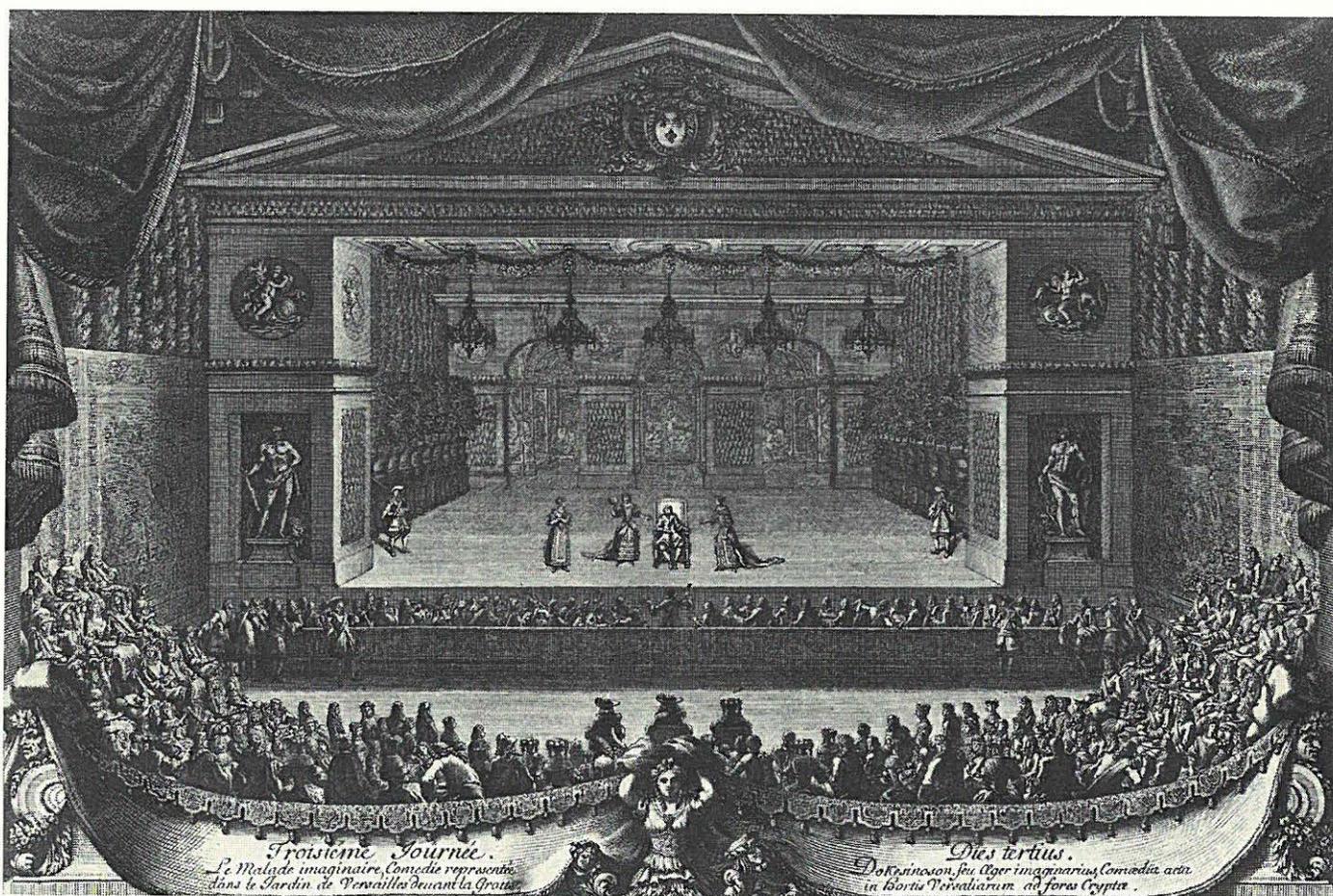
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 16

1999

ISSN 1141-9822



## Sommaire :

- Yolande de Brossard : *Sébastien de Brossard admirateur et défenseur de Charpentier*
- Catherine Cessac : *Les messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard : une inspiration commune*
- Peter Holman : *An English Manuscript of Music by Marc-Antoine Charpentier*
- Disques
- *In Nativitate Domini Nostri Jesu Christi Canticum H.421* : édition critique

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER  
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 – 48, Boulevard Murat – 75016 PARIS  
Tél. & Fax : 01 40 71 66 25 - email : jean-jacques.allain@ecs-group.com

## Sébastien de Brossard admirateur et défenseur de Charpentier

Grâce à Sébastien de Brossard, nous possédons un témoignage élogieux – plutôt rare à l'époque – concernant Marc-Antoine Charpentier, son aîné de douze ans, qu'il évoque assez longuement dans son *Catalogue*<sup>1</sup>.

Après des études de théologie à Caen et un début d'études musicales en autodidacte, avec pour seuls maîtres les livres, le jeune prêtre de Brossard arrive à Paris. On en ignore la date, mais il y réside sûrement en 1678, et il cherche à se faire des relations, dans le but évident de trouver une situation. À partir de 1682, il fréquente l'hôtel de Mademoiselle de Guise. Grand amateur de musique, celle-ci entretient un petit ensemble de chanteurs et d'instrumentistes pour lequel Charpentier, qui est hébergé chez elle depuis son retour d'Italie, collabore en tant que haute-contre, compositeur, puis directeur. Brossard fait donc sa connaissance et va déjà pouvoir apprécier son talent musical.

En 1724, Brossard, entrant dans sa soixante-dixième année, décide de léguer son importante collection de partitions musicales et de traités concernant la musique à la bibliothèque royale. Sur la demande du bibliothécaire de celle-ci, il en écrit le catalogue, ajoutant pour beaucoup d'ouvrages de précieux commentaires qui apportent des informations que l'on ne trouve nulle part ailleurs.

De Charpentier, il possède deux œuvres imprimées, *Médée* et les *Airs de la comédie de Circé*, publiées respectivement par Ballard en 1694 et 1676. De plus, sa bibliothèque s'enrichit de onze manuscrits d'œuvres, intégrales ou en parties, de Charpentier. C'est dire l'intérêt qu'il porte à cet auteur. Sa grande admiration pour celui-ci nous vaut un long commentaire, le plus important du *Catalogue* concernant un compositeur. Bien structuré, il concerne d'abord l'auteur lui-même et

sa production, puis sa collaboration chez les Jésuites et son enseignement auprès du duc de Chartres :

“Ce M<sup>r</sup> Charpentier a ce que je croy Parisien, demeura pendant quelques années a Rome ou il fut disciple et sectateur tres assidu du fameux Carissimi. On m'a assuré une chose, qui cependant est bien difficile [à] croire, il avoit une memoire prodigieuse, et lorsqu'il avoit entendu une musique il ne manquoit pas d'en escrire exactement toutes les parties, et c'est de la que les motets *Vidi impium*, *Emendamus in melius* etca et plusieurs oratorio de Carissimi et qui n'ont point été imprimez, sont passez en France, du moins on le prétend ainsi. A son retour d'Italie, il travailla quelque tems pour les comediens françois et l'on trouverra cy dessous parmi les in 4° pag. 217 quelques ouvrages imprimez de sa façon qui sont de ce tems la. Il a fait outre cela quantité d'autres ouvrages tant sacrez que profanes qui sont d'une excellence peu commune et dont on trouverra le catalogue cy dessous parmi les manuscrits, car on a tres peu de chose imprimé de luy. C'est de ce commerce qu'il eut avec l'Italie dans sa jeunesse que quelques françois trop puristes ou pour mieux dire jaloux de la bonté de sa musique ont pris fort mal a propos l'occasion de lui reprocher son goût italien, car on peut dire sans le flatter qu'il n'en a pris que le bon, ses ouvrages le temoignent assez.

Quoy qu'il en soit il a toujours passé, au goût de tous les vrais connoisseurs pour le plus profond et le plus sçavant des musiciens modernes. C'est sans doute ce qui fit que les RR.PP. Jesuites de la rue S<sup>t</sup> Antoine le prirent pour le maître de la musique de leur Eglise, poste alors des plus brillants, et ce qui est bien remarquable, M<sup>gr</sup> le Duc de Chartres et depuis d'Orléans et Regent de France le choisit pour luy monstrier les fondements de la composition de la musique et l'on trouverra cy dessous une copie du manuscrit qu'il donna a ce grand Prince touchant les regles de la Composition”.

1. *Catalogue des livres de Musique Theorique et Pratique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans Le cabinet du Sr. Sebastien de Brossard chanoine de Meaux, et dont il supplie tres humblement Sa Majesté d'accepter le Don, pour être mis et conservez dans sa Bibliotheque. Fait et escrit en L'année 1724, ms., 546 p., F-Pn Rés Vm<sup>8</sup> 20. Il en existe également une copie cotée F-Pn Rés Vm<sup>8</sup> 21. Ce catalogue a été édité et présenté par Yolande de Brossard : *La Collection Sébastien de Brossard 1655-1730*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994. (note de l'éditeur)*

Brossard évoque ensuite un souvenir plus personnel :

“L’an 1696 [lire 1698], la maîtrise de la S<sup>te</sup> Chapelle de Paris vint à vaquer, et M<sup>r</sup> Fleuriau alors Tresorier, me fit escrire par un de ses parens a Strasbourg ou j'estois pour lors. Il fallut huit jours pour recevoir la lettre et venir en poste a Paris, pendant ces huit jours le S<sup>r</sup> Charpentier fit agir si efficacement M<sup>br</sup> le Duc de Chartres son disciple que l'abbé Fleuriau fut obligé de luy donner cette place que je trouvoy remplie a mon arrivée, mais je m'en console aisement. M<sup>r</sup> Charpentier occupa ce poste jusques au commencement de 1704 qu'il mourut et qu'il laissa sa place a M<sup>r</sup> Bernier”.

Brossard se plaisait peu à Strasbourg pour plusieurs raisons, une des principales restant sans doute les discussions souvent virulentes et les désaccords entre les divers membres du clergé de la cathédrale. Peut-être a-t-il appris par la suite que le climat à la Sainte-Chapelle ne semblait guère meilleur, ce qui peut expliquer le “je m'en console aisément”.

Puis, Brossard termine avec *Médée* :

“Au reste pour revenir a son opera de *Médée* cy dessus, il est sans contredit le plus sçavant et le plus recherché de tous ceux qui ont été imprimez, du moins depuis la mort de M<sup>r</sup> de Lulli, et quoyque par les caballes des envieux

et des ignorants, il n'ait pas esté si bien receu du public qu'il le meritoit du moins aussi bien que beaucoup d'autres, c'est celuy de tous les operas, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles a la bonne composition. C'est ce qui fait que j'ay doutté longtems si je ne devois pas le mestre plustost parmi les Theoriciens, c'est a dire parmi les maitres de l'art de la musique, que dans le rang des simples operas”.

C'est là une magnifique louange de cet opéra, si souvent et injustement décrié à l'époque. Brossard qui admire l'opéra lullyste, situe *Médée* à un niveau supérieur, mais il prend ses précautions : *Médée* “est sans contredit le plus sçavant et le plus recherché” de tous les opéras “qui ont été imprimez, du moins depuis la mort de M<sup>r</sup> de Lulli” mais, vu l'excellence de cet ouvrage, il s'est demandé s'il ne devait pas plutôt le mettre “parmi les Theoriciens, c'est a dire parmi les maitres de l'art de la musique, que dans le rang des simples operas”. Il ne rejette certes pas Lully mais... il marque la différence.

Charpentier maître de l'art musical et modèle de “la bonne composition” par ce qu'apporte *Médée*, Lully auteur de simples opéras ?

Yolande de Brossard

## Les messes de Noël de Charpentier, Minoret et Brossard : une inspiration commune

Dans la liturgie catholique, le temps de Noël est, avec celui de Pâques, le plus important de l'année. La particularité de la période de la Nativité tient en ce que, parallèlement à la liturgie, tout un répertoire populaire de chants est demeuré vivace à travers les siècles. Ce répertoire a pénétré à divers degrés la musique savante, notamment aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les exemples les plus célèbres appartiennent à la littérature pour orgue, de Geoffroy à Beauvarlet-Charpentier en passant par Gigault, Lebègue, Raison, P. et J.-F. Dandrieu, Corrette, Daquin, Balbastre, Benaut, Chauvet... On trouve aussi des noëls arrangés pour orchestre avec les *Symphonies des Noëls*<sup>1</sup> de La Lande ou les *Noëls sur les instruments* de Charpentier. Mais dans le domaine vocal, ce sont les messes de Charpentier, Brossard et Minoret composées à quelques années d'intervalle à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qui forment un ensemble de tout premier intérêt. Bâties sur des noëls, doit-on voir dans l'inspiration commune de ses messes le seul fruit du hasard ou bien des influences réciproques s'exercèrent-elles entre les trois compositeurs ?

Le temps de la Nativité occupe une place capitale dans la musique religieuse de Marc-Antoine Charpentier. Le compositeur et l'homme de foi y ont donné le meilleur de leur inspiration. Si sa pièce aujourd'hui la plus connue est la *Messe de Minuit à 4 voix, flûtes et violons pour Noël* (H.9)<sup>2</sup>, le compositeur a choisi d'autres genres, des plus variés, pour célébrer cette période : antiennes O de l'Avent (H.36-43), noëls instrumentaux (H.531 et H.534), histoires sacrées (H.393, H.414, H.416, H.420, H.421) et motet (H.314), pastorales en

français (H.482 et 483). Aucun autre compositeur français de cette époque n'a offert une œuvre aussi diversifiée pour célébrer Noël. En effet, Sébastien de Brossard se montra beaucoup moins prolifique avec seulement deux compositions : une *Symphonie de Noël* (SdB.225) et la *Missa quinti toni pro nocte ac die festi natalis Domini* (SdB.5). Quant à Guillaume Minoret, sa *Missa pro tempore Nativitatis Domini* est la seule œuvre connue de lui pour cette saison liturgique.

Entre la veille et le jour de Noël quatre messes étaient célébrées : la Messe de la Vigile, la Messe de Minuit, la Messe de l'Aurore et la Messe du Jour. Si l'on s'en réfère à leur titre, les messes de Minoret ("pro tempore Nativitatis Domini") et de Brossard ("pro nocte ac die festi natalis Domini") restent vagues quant à leur utilisation exacte. En revanche, la messe "de Minuit" de Charpentier est tout à fait précise.

Depuis les premiers siècles de la chrétienté, des cantiques issus de chansons de bergers étaient chantés le jour de la Nativité : "Ces Chants de Noëls, supposé qu'ils ressemblent par leur mouvement à ceux que l'on connoît depuis deux ou trois cens ans, n'étoient pas dans le genre du Chant Grégorien appelé Plain chant, mais dans le genre que nous appellons aujourd'hui Musique, ou airs de Vaudeville"<sup>3</sup>. Les plus anciens noëls français remontent au XI<sup>e</sup> siècle, certains introduits d'Italie et d'Espagne. Leurs textes mêlent latin et langue vulgaire. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les anthologies populaires se multiplient dont la plus célèbre est *La Grande Bible des noëls*, imprimée à Lyon en 1554, rééditée à de nombreuses reprises, et à laquelle se réfère Christophe Ballard dans son livre de noëls publié en 1703<sup>4</sup>.

1. Dans *Recueil d'airs detachez et d'airs de violons de Monsieur De Lalande...*, ms, 1727, F/ Pn Vm<sup>7</sup> 3077, p. 212-251.

2. À ce jour, la *Messe de minuit* de Charpentier a suscité pas moins de dix-sept enregistrements discographiques, nombre qui la place au premier rang dans ce domaine juste avant le fameux *Tè Deum*. Cf. *Marc-Antoine Charpentier, Discographie*, Société Marc-Antoine Charpentier. La redécouverte récente de l'œuvre de Sébastien de Brossard a suscité un phénomène identique concernant sa messe de Noël qui a été déjà enregistrée pas moins de trois fois en deux ans.

3. *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique...* par M. l'Abbé Lebeuf, Chanoine & Sous-Chantre de l'Eglise Cathédrale d'Auxerre, Paris, Cl.J.B. Hérisant, 1741, p. 120.

4. *Chants des Noëls, anciens et nouveaux de la grande Bible notez avec des basses* (fac-similé, Courlay, Fuzeau, 1997). Nous avons pris les exemples musicaux dans ce recueil.

## Présentation des œuvres

CHARPENTIER

*Messe de Minuit à 4 voix fl. et vi. ons pour Noël*  
dans

Mélanges, tome XXV, cahier LXVI, f. 62-77

partition, manuscrit autographe

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 (25)

Cette messe a été composée vers 1694<sup>5</sup> et fut très vraisemblablement destinée à l'église Saint-Louis des Jésuites où Charpentier était maître de musique à cette période<sup>6</sup>. La messe a pu même être jouée pendant plusieurs années (au moins jusqu'à la nomination de Charpentier à la Sainte-Chapelle en 1698) pour célébrer la fête de Noël.

L'effectif est le suivant : dessus 1 et 2, hautes-contre 1 et 2, tailles 1 et 2, basses 1 et 2<sup>7</sup>, chœur à quatre parties, orchestre également à quatre parties (dessus, hautes-contre, tailles et basses de violon), avec deux flûtes et basse continue. Une part spéciale est faite à l'orgue sur lequel doit être improvisé "le mesme Noël" après le premier *Kyrie* (c'est-à-dire *Joseph est bien marié*) et après le second *Kyrie* (sur *Une jeune pucelle*) construits sur ces thèmes.

Chaque fois qu'il recourt à un Noël, Charpentier en note le titre au-dessus de la partie concernée. Il est d'ailleurs le seul à le faire. Il est aussi le seul à introduire des sections instrumentales, à l'orgue ou aux instruments, à l'intérieur de sa messe. Pour l'offertoire, il indique que "les vi[ol]ons joueront Laissez paître vos bestes en d la re sol<sup>♯</sup>"<sup>8</sup>.

MINORET

*Missa. Pro tempore nativit. Dom. per D. minoret cum simp. add. per SB*partition, manuscrit autographe de Brossard, 20 f.  
F-Pn Vm<sup>1</sup> 933

La messe de Minoret porte le numéro de catalogue SdB.270 car elle a été non seulement copiée par Brossard, mais aussi arrangée par lui, ainsi qu'il l'écrit dans son *Catalogue* : "Minoret. Missa pro tempore nativitatibus Domini 4 voc. CATB. cum org. necessariis, duos violinos et fagottum ad libitum addidit SB. Cette messe imite plusieurs des chants vulgairement appellez des Noëls"<sup>9</sup>. Cet arrangement a été conservé, alors que la composition originale de Minoret a disparu. Peut-on toutefois estimer que celle-ci se présentait sans l'accompagnement instrumental ajouté par Brossard<sup>10</sup> et qu'elle peut être jouée ainsi ("ad libitum" précise Brossard) ? L'effectif vocal est composé de quatre voix solistes et quatre voix de chœur, les dessus, hautes-contre et tailles se divisant par endroits.

La version de Brossard n'est pas datée mais elle a été réalisée très vraisemblablement à Strasbourg où Brossard se trouvait de 1687 à 1698 et où il disposait d'instrumentistes. En effet, la messe de Minoret figure parmi les nombreux arrangements qui datent de cette période strasbourgeoise, Brossard ayant besoin de répertoire profane pour son Académie de musique et de pièces sacrées pour la cathédrale dont il était le maître de musique. Parmi ces arrangements, on trouve de nombreuses messes, souvent anciennes (Cosset, d'Helper) que Brossard a "habillé" d'une basse continue ou d'un accompagnement concertant. Ces arrangements sont parfois datés mais, le plus souvent, ils ne livrent aucune mention de cet ordre. C'est le cas de la messe de Minoret. L'apport de Brossard consiste ici en l'ajout de deux parties de violon et d'une partie de basson doublant exactement, à quelques exceptions près, la basse continue. Trois motets<sup>11</sup> ayant subi le même type d'arrangement portent la date de 1691 ; ceci pourrait constituer une datation possible pour la messe de

5. Voir H. W. Hitchcock, *Catalogue raisonné des Œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Picard, 1982, p. 91 ("early 1690s") et C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 511 ("1694 ?").

6. Ce que confirme Patricia M. Ranum (*Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, USA, auteur, 1994, p. 33) en notant que le papier utilisé pour la copie de la messe est ce qu'elle appelle un papier "similijésuite" sur lequel Charpentier a couché les pièces composées pour la Compagnie.

7. Néanmoins, seulement cinq solistes (deux dessus, haute-contre, taille et basse) sont indispensables selon la disposition (simple chœur ou double chœur) que l'on désire donner à l'exécution de la messe.

8. Ayant par ailleurs laissé une composition instrumentale sur ce thème (H.531 n° 2), celle-ci peut être utilisée à cet endroit. Cf. notre édition de la *Messe de minuit* dans *Marc-Antoine Charpentier, Messes à 4 voix et orchestre*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997.

9. *La Collection Sébastien de Brossard 1655-1730*, Catalogue édité et présenté par Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 447.

10. Selon Jean Duron (*L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730), Catalogue thématique*, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 358), le *Domine salvum* pourrait être aussi de la composition de Brossard, hypothèse à laquelle nous souscrivons, au regard de la différence de style d'avec l'ensemble de la messe.

11. *Vidi impium* (SdB.239) de Giacomo Carissimi, *Obstupescite redempti* (SdB.251) de Francesco della Porta, *Deus invicta virtutis* (SdB.253) de Jacques Fargeonnel.

Minoret. Un autre indice serait susceptible de venir de la *Symphonie de Noël* composée par Brossard dans les années 1695 et utilisant la mélodie *Joseph est bien marié*. Voilà pour ce qui concerne l'arrangement, car nous ignorons aussi la date de la composition de Minoret. Brossard possédait une autre pièce manuscrite du compositeur<sup>12</sup>, le motet *Venite exultemus* ainsi décrit dans son Catalogue : "Venite exultemus etca de M<sup>r</sup> Minoret pour lors M<sup>e</sup> de musique de S. Germain l'Auxerrois et depuis de la chapelle du Roy"<sup>13</sup>. La composition du motet se situe donc antérieurement à 1683, année du concours de la Chapelle royale où Minoret fut reçu sous-maître aux côtés de La Lande, Goupillet et Collasse. Pour la messe de Minoret, Brossard ne fait aucun commentaire de ce type. Il semble fort peu probable que Minoret l'ait composée pour la Chapelle royale. D'une part, il était rare d'y entendre des messes en musique. D'autre part, l'effectif à quatre voix et à basse continue destinerait plutôt la messe de Noël à une église plus modeste, peut-être Saint-Germain-l'Auxerrois, ou peut-être même la cathédrale d'Orléans dont Minoret fut le maître de musique jusqu'en 1679.

## BROSSARD

*Missa. 5.<sup>i</sup>. Toni. Pro nocte ac Die festi natalis Domini. 4.<sup>or</sup> vocibus cum organo*  
partition, manuscrit autographe, 12 f.  
F-Pn Vm<sup>1</sup> 934

Sur la dernière page de son manuscrit, Brossard a noté minutieusement la date de sa composition, précisant même le nombre de jours (seulement quatre) que lui a demandée la conception de la messe : "SB. finita/ 16.a decemb./ 1700./ Incœpta 13.a/ decembris." À cette époque-là, Brossard a quitté Strasbourg pour Meaux où il est maître de musique de la cathédrale. Sa messe fut conçue pour Noël de l'année 1700 et l'évêque Jacques Bénigne de Bossuet y officia.

La messe de Brossard est à quatre voix solistes et de chœur (avec division des dessus et des hautes-contre) et basse continue comme était à l'origine celle de Minoret.

## Disposition des messes

Les messes de Charpentier, Minoret et Brossard contiennent les cinq parties de l'ordinaire. Un *Domine salvum* conclut les œuvres de Brossard et de Minoret. Brossard a introduit dans la sienne un motet d'élévation ("O miraculum") sur un texte de Pierre Portes<sup>14</sup>. Quant à Charpentier, il demande une pièce instrumentale pour l'offertoire.

Contrairement à Charpentier, Brossard n'a pas noté les Noël utilisés sur son manuscrit qui, du reste, est très lacunaire<sup>15</sup>. Il en va de même pour la messe de Minoret<sup>16</sup>.

Les tables suivantes font état des Noël empruntés dans les différents mouvements de la messe. Les messes de Charpentier et de Minoret sont en *Ré* et la messe de Brossard en *Ut*. Les musiciens ne changent jamais de ton à l'intérieur de leur messe, exception faite de Charpentier dans le "Deum de Deo" du *Credo*, en *Fa*.

12. Il ne nous reste de la production de Minoret que six grands motets, un motet à deux voix et la messe de Noël. Cf. Yuriko Baba, "Guillaume Minoret, sous-maître de la Chapelle royale", *Bulletin de l'Atelier d'Études sur la musique française des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles*, 7, 1997, p. 13.

13. *La Collection Sébastien de Brossard*, op. cit., p. 421.

14. Un an après la composition de la messe de Brossard, Jacques-François Lochon publie un *Oratorio pour la Naissance de l'Enfant Jésus* utilisant la même poésie de Portes, mais cette fois dans son intégralité, alors que Brossard n'en a pris que le début. La composition de Lochon est d'invention libre, sans emprunts à des thèmes de Noël.

15. Voir l'édition qu'en a faite J. Duron dans *Sébastien de Brossard, L'Œuvre chorale*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1993.

16. Yuriko Baba prépare actuellement l'édition de cette messe pour les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Charpentier, *Messe de minuit*

KYRIE	Kyrie eleison	<i>Ré</i>	☉	Joseph est bien marié
	Christe eleison	<i>Ré</i>	☉	Or nous dites Marie
	Kyrie eleison	<i>Ré</i>	☉	Une jeune pucelle
GLORIA	Laudamus te	<i>Ré</i>	☉	Les bourgeois de Châtre
	Quoniam tu solus Sanctus	<i>Ré</i>	☉	Où s'en vont ces gais bergers
CREDO	Deum de Deo	<i>Fa</i>	3	Vous qui désirez sans fin
	Crucifixus	<i>Ré</i>	☉	Voici le jour solennel de Noël
	Et in Spiritum sanctum	<i>Ré</i>	☉	À la venue de Noël
OFFERTOIRE				Laissez paître vos bêtes
SANCTUS	Sanctus	<i>Ré</i>	☉	O Dieu que n'étais-je en vie
AGNUS DEI	Agnus Dei	<i>Ré</i>	3	À minuit fut fait un réveil

Brossard, *Missa. 5.<sup>i</sup>. Toni*

KYRIE	Kyrie eleison	<i>Ut</i>	2	Laissez paître vos bêtes
	Christe eleison	<i>ut</i>	2	Une jeune pucelle
	Kyrie eleison	<i>Ut</i>	☉	Chantons je vous prie Noël
GLORIA	Gratias agimus	<i>Ut</i>	☉	Laissez paître vos bêtes
	Qui tollis peccata mundi	<i>ut</i>	3/2	Or nous dites Marie
	Quoniam tu solus Sanctus	<i>ut</i>	2	Une jeune pucelle
	Cum Sancto Spiritu	<i>Ut</i>	☉	Tous les bourgeois de Châtre
CREDO	Patrem omnipotentem	<i>ut</i>	2	À la venue de Noël
	Et in unum Dominum	<i>ut</i>	2	Voici le jour solennel de Noël
	Crucifixus	<i>ut</i>	2	Une jeune pucelle
	Et resurrexit	<i>Ut</i>	3/8	Allons voir le divin sage
	Et in Spiritum sanctus	<i>Ut</i>	☉	Où s'en vont ces gais bergers
	Et vitam venturi sæculi	<i>Ut</i>	3/8	Vous qui désirez sans fin
SANCTUS	Sanctus	<i>Ut</i>	2	O créateur
ÉLÉVATION	O miraculum	<i>Ut</i>		
AGNUS DEI	Agnus Dei	<i>Ut</i>	2	À minuit fut fait un réveil
	Miserere	<i>Ut</i>	2	Joseph tu fus bien joyeux
DOMINE SALVUM	Domine salvum	<i>ut</i>	3/2	Or nous dites Marie

Minoret, *Missa pro tempore Nativitatis Domini*

KYRIE	Kyrie eleison	Ré	♩	Où s'en vont ces gais bergers
	Christe eleison	Ré	♩	Or nous dites Marie
	[reprise du Kyrie]			
GLORIA	Et in terra pax	Ré	♩	À minuit fut fait un réveil
	Domine Deus Rex cælestis	Ré	♩	Noël pour l'Amour de Marie
	Qui tollis peccata mundi	Ré	♩	Joseph est bien marié
	Qui sedes ad dexteram Patris	Ré	♩	À la venue de Noël
	Quoniam tu solus Sanctus	Ré	♩	Or nous dites Marie
	In gloria Dei Patris	Ré	♩	À la venue de Noël
CREDO	Patrem omnipotentem	Ré	♩	Laissez paître vos bêtes
	Visibilium omnium	Ré	♩	Où s'en vont ces gais bergers
	Et ex Patre natum	Ré	♩	Laissez paître vos bêtes
	Qui propter nos homines	Ré	♩	Où s'en vont ces gais bergers
	Et incarnatus est	Ré	♩	Or nous dites Marie
	Crucifixus	Ré	♩	Où s'en vont ces gais bergers
	Et in Spiritum sanctum	Ré	♩	Tous les bourgeois de Châtre
	Et unam Sanctam	Ré	♩	Noël pour l'amour de Marie
	Et vitam venturi sæculi	Ré	♩	À la venue de Noël
SANCTUS	Sanctus	Ré	♩	Joseph est bien marié
	Pleni sunt cæli	Ré	♩	À la venue de Noël
	Hosanna	Ré	♩	Or nous dites Marie
AGNUS DEI	Agnus Dei	Ré	♩	Une jeune pucelle
DOMINE SALVUM	Domine salvum	Ré	♩	Où s'en vont ces gais bergers

Charpentier est celui qui recourt le moins de fois aux thèmes de Noël (11 fois) et Minoret le plus (23 fois). Brossard se situe entre les deux (16 fois), plus proche malgré tout de Charpentier que de Minoret. Charpentier emploie chaque fois un timbre différent dans le cours de sa messe, alors que Brossard et surtout Minoret recourent plusieurs fois aux mêmes. On notera enfin la communauté des thèmes<sup>17</sup> des trois messes, même si Brossard écrit à propos de sa messe qu'il compare à celle de Minoret : "C'est une messe du même stile que la précédente, mais sur des chants tout différents"<sup>18</sup>.

Cette utilisation des timbres, personnelle à chaque compositeur, pose la question de l'adéquation

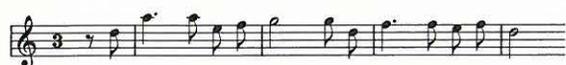
du matériau original au texte de la messe. Si l'on prend, par exemple, *Où s'en vont ces gais bergers*, l'un des Noël les plus sollicités par les trois musiciens, on s'aperçoit en premier lieu qu'il n'est jamais employé au même endroit de la messe, ce qui témoigne, semble-t-il, d'une fonction véritablement polyvalente. Minoret y recourt pas moins de quatre fois, nuançant seulement de la mention "Adagio"<sup>19</sup> le "Crucifixus". En revanche, l'expressive mélodie de *Or nous dites Marie* est citée avec plus de discernement. Charpentier et Minoret la choisissent pour leur *Christe*. Brossard lui aussi emploie ce Noël, à deux reprises, mais lors de moments moins "chargés" d'affectivité, notamment dans le *Domine salvum*. Brossard utilise un rythme ternaire (3/2),

17. Dans l'ensemble, ce sont également les mêmes Noël que l'on trouve dans les livres d'orgue ou dans les *Chants des Noël* imprimés par Christophe Ballard en 1703, ce qui témoigne de leur popularité durant l'époque baroque.

18. *La Collection Sébastien de Brossard*, op. cit., p. 421.

19. Il est possible que les indications de mouvement dans la messe de Minoret reviennent à Brossard, coutumier de ce genre d'ajouts dans les partitions qu'il copie ou qu'il arrange.

alors que Charpentier et Minoret posent en quelque sorte davantage leur discours par une mesure binaire. Minoret se sert à trois autres endroits de sa messe de ce Noël. Mais si *Or nous dites Marie* s'accorde également bien avec le "Et incarnatus est", que penser de la citation dans le "Hosanna" avec, en outre, la même nuance "Adagio" que dans le "Crucifixus"? La volonté d'expressivité se mesurerait-elle alors dans l'altération de la note sensible que l'on trouve chez Charpentier, ainsi que dans le *Christe* et l'"Incarnatus est" de Minoret.

Ex. 1a *Or nous dites Marie*

Ex. 1b Charpentier, *Kyrie* "Christe eleison"

Ex. 1c Minoret, *Kyrie* "Christe eleison"

## Analyse

Dans son *Dictionnaire de musique*, Brossard définit ainsi les Noël : "On nomme ainsi vulgairement en François certains cantiques en l'honneur de la naissance de Jésus-Christ sur des Vaux de Villes ou des airs communs, et que tout le monde sçait". Les Noël, de par leur provenance et/ou leur usage populaire sont, en règle générale, des mélodies simples, carrées, s'appuyant harmoniquement sur les principaux degrés de la gamme majeure ou mineure. Ils sont le plus souvent de forme binaire (AABB) avec, parfois, une structure secondaire toujours de coupe binaire.

Dans l'ensemble, Charpentier recourt fidèlement au thème emprunté, que ce soit du point de vue métrique, rythmique ou mélodique. En ce sens, il ne s'éloigne pas de l'esprit qui avait présidé quelques années plus tôt à la composition de ses

noëls instrumentaux dont on retrouve la plupart des thèmes dans la *Messe de Minuit*<sup>20</sup>.

Mais il compose aussi des sections libres, en particulier lors de certains passages fondamentaux du texte de la messe : "Et in terra pax hominibus" (*Gloria*), "Patrem onnipotentem", "Et incarnatus est", "Et Unam, Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam" (*Credo*).

Dans le *Kyrie*, le Noël *Joseph est bien marié* est introduit dans toute sa simplicité par les dessus de violon, après une demi-mesure de feinte imitation à la basse continue. La seconde partie du thème est confiée aux deux flûtes, d'abord en imitation puis à distance de tierce. Ici, la mélodie est enjolivée par quelques notes ornementales. Tout l'orchestre reprend cette section B avec une anticipation des dernières mesures par les flûtes. Le chœur répète enfin le Noël dans sa totalité. Les voix entrent en imitation, mais seuls les dessus et les tailles chantent le début du thème, alors que sa seconde partie est dévolue, d'une manière quelque peu cachée, à la basse. Le début du Noël est réexposé une dernière fois dans une presque parfaite homophonie. Charpentier a choisi la douce mélodie *Or nous dites Marie* pour le *Christe*. Il l'exhausse par une basse chromatique descendante et l'altération du *fa*. (cf. Ex. 1b). Le traitement imitatif domine ici, avec des entrées fuguées au ton principal (haute-contre et basse) et à la dominante (taille). La partie B est exposée à la haute-contre seule avec de belles imitations conjointes de la taille et de la basse. Dans le second *Kyrie*, le Noël *Une jeune pucelle* est présenté à l'orchestre. Comme dans le premier *Kyrie*, les flûtes exposent la partie B augmentée d'une anacrouse qui donne un bel élan à la phrase. Avant que les voix reprennent en imitations le Noël, Charpentier fait diversion en faisant chanter par les hautes-contre quatre mesures où le thème est déformé, ce qui fait que lorsqu'il apparaît pleinement reconnaissable aux dessus, l'effet est tout simplement parfait. La suite du *Kyrie* est développée à toutes les voix, à partir des éléments du thème, si bien que sans le perdre totalement, le Noël semble comme dilué dans un discours libre.

C'est le même principe qui est requis pour le Noël suivant, *Les bourgeois de Châtre*, dans le *Gloria* ("Laudamus te"). Seules les premières notes permettent d'identifier le Noël. La partie B conserve, elle aussi, davantage l'esprit que la lettre, avec les notes répétées issues du thème, mais ne respectant pas la

20. Contrairement à Charpentier, Brossard ne se servira pas dans sa messe du thème *Joseph est bien marié* de sa *Symphonie de Noël*.

courbe descendante propre à la mélodie originale. *Où s'en vont ces gais bergers* gouverne toute la fin du *Gloria*. La partie A est exposée ("Quoniam tu solus") par le second dessus puis reprise par le premier, le second chantant alors à distance de tierce. La partie B est présentée par les flûtes, puis confiée aux voix. Le thème sert aussi de base au "Amen".

Dans le *Credo*, la section "Deum de Deo" traite le thème *Vous qui désirez sans fin* de la même manière que dans le *Kyrie* : exposition des deux parties A et B par les instruments et reprise par le chœur homophonique avec de très légères variantes mélodiques. *Voici venir le jour solennel de Noël* est dramatisé dans le "Crucifixus" par l'introduction de l'expressif intervalle de quarte diminuée *fa-ut#*.

Ex. 2a *Voici venir le jour solennel de Noël*Ex. 2b Charpentier, *Credo* "Crucifixus"

Si le début est, à cette exception près, fidèlement cité, le reste du mouvement est d'invention libre où l'on ne perçoit que très partiellement le Noël. *À la Venue de Noël* est mis en valeur dans le "Et in Spiritum sanctum" par une écriture concertante entre les voix et les instruments, ou entre une voix soliste et un petit ensemble. Le *Sanctus* est divisé en trois parties, deux sections instrumentales encadrant un chœur. Le Noël *O Dieu que n'étais-je en vie* est utilisé en entier dans les deux premières sections et sa dernière partie seulement dans la troisième *Sanctus*. L'*Agnus Dei* est construit comme le *Sanctus* sur le même thème<sup>21</sup> dans les trois mouvements. Ainsi se termine la *Messe de minuit* de Charpentier dans la même atmosphère de naturel qu'en son début.

Dès le départ, Brossard, lui, a davantage tendance à transformer les thèmes. Ainsi, au début du *Kyrie*, on a quelque mal à reconnaître d'emblée le Noël *Laissez paître vos bêtes* amputé de son anacrouse et de son saut de quarte initial. La raison provient de la nécessité prosodique de placer la première syllabe

de "Kyrie" sur un temps fort<sup>22</sup>. La voix de dessus présente la mélodie, reprise par le chœur mais très rapidement délaissée pour un développement libre. La partie B du Noël est exposée par la taille et la basse, puis par la haute-contre pour la section finale. Le début est repris, en diminutions, par le dessus et la haute-contre à la sixte, puis un nouveau développement libre conduit à la fin de la section. Dans le *Christe*, Brossard transforme également la mélodie de *Une jeune pucelle*. En ce qui concerne l'anacrouse initiale, il la fait encore disparaître mais conserve l'intervalle mélodique de quarte en répétant la première note. Une autre variante importante est l'éirement des deux notes (*ut* et *ré*) déjà longues dans l'air original.

Ex. 3a *Une jeune pucelle*Ex. 3b Brossard, *Kyrie* "Christe eleison"

Brossard procède à des entrées en imitation avec sujet et réponse, de l'aigu au grave. La partie B est exposée assez fidèlement par la haute-contre accompagnée de la taille à distance de tierce, puis le discours se poursuit de nouveau librement. Dans le second *Kyrie*, on remarquera l'ample ornementation de la ligne mélodique de la partie B.

Brossard réutilisera le *Laissez paître vos bêtes* pour "Gratias agimus" du *Gloria* où il délaisse de nouveau l'anacrouse pour les mêmes raisons, liées à la prosodie, que dans le *Kyrie*. De même, le Noël *Une jeune pucelle*, déjà sollicité dans le *Kyrie*, l'est plus loin, dans le "Quoniam tu solus sanctus" du *Gloria*, cité une seule fois dans sa simplicité originale et débouchant très vite sur un libre développement. Un exemple original de travail thématique se trouve dans le "Qui tollis peccata mundi" lorsque le chœur intervient dès les dernières mesures de la partie A du Noël (*Or nous dites Marie*) confiée au départ à un solo de dessus ; un autre se situe à la fin de la section "qui sedes ad

21. On notera la communauté d'inspiration entre Charpentier et Brossard pour l'*Agnus Dei* basé chez les deux compositeurs sur *À minuit fut fait un réveil*.

22. Brossard est d'ailleurs le seul à avoir utilisé ce Noël à cet endroit. Minoret et Charpentier ont choisi, le premier *Où s'en vont ces gais bergers*, le second *Joseph est bien marié*, thèmes qui débutent tous deux sur un temps fort.

dexteram patris” où Brossard ne conserve plus que le rythme de la phrase, à la manière d'un vague écho. La dernière section du *Gloria* est construite sur *Tous les bourgeois de Châtre*. Seule la partie A est exploitée, exposée d'abord par la haute-contre, réapparaissant, ornée, dans le chœur, au sein d'un contrepoint travaillé superposant valeurs longues et larges vocalisées, et recourant à un second thème, libre, dont la mélodie évolue en mouvement contraire du noël.

Le début du *Credo* fait entendre *À la venue de Noël* dont la première phrase est formée de deux périodes au début identique. D'une période à l'autre, Brossard déplace les accents rythmiques comme pour mieux réaffirmer la carrure originale dans le chœur homorythmique “Visibillum omnium”. Un second noël, *Voici le jour solennel*, s'enchaîne à ce chœur. Après le chant de la partie A par un dessus, la partie B est énoncée par paliers progressifs, à savoir chaque fois un peu plus développée. Dans le “Crucifixus”, le thème *Une jeune pucelle*, déjà entendu dans le *Kyrie*, est remis presque à l'identique d'un endroit à l'autre, avec la même indication de mouvement “Grave”, la même écriture en imitation et la reprise, à quelques détails près, de l'ensemble du mouvement. Le “Et Spiritum Sanctum” est basé sur *Où s'en vont ces gais bergers* dont la mélodie est confiée alternativement à un duo de dessus et à un duo de hautes-contre. La dernière partie du *Credo* “Et vitam venturi” fait un léger emprunt à *Vous qui désirez sans fin*, là encore comme un écho lointain.

Après le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* construits sur des noëls entrecoupés par une courte élévation de facture libre, le *Domine salvum* recourt à *Or nous dites Marie* déjà entendu dans le *Gloria*, mais dans un tout autre esprit, plus proche de la danse que de la méditation.

Minoret reste le plus simple des trois compositeurs dans son mode d'emprunt aux noëls : omniprésence des timbres, fidélité à la mélodie, harmonisation verticale, peu de développements à partir des thèmes. Les seuls passages d'invention libre se trouvent dans le *Gloria* : “Adoramus te... gloriam tuam” (mouvement entier), “Agnus Dei... Patris” (conclusion du mouvement sur le *Noël pour l'Amour de Marie*), “Suscipe” (conclusion du mouvement sur *Joseph est bien marié*), et dans le *Credo* : “Confitebor... tuorum”, “Simul adoratur... prophetas”, coda sur le “Amen”.

Minoret présente généralement les noëls dans leur plus simple expression. Il utilise intégralement

le chant, exposé souvent plusieurs fois, en alternance par le (ou les) soliste(s) et le chœur. Il lui arrive toutefois de modifier les thèmes. Ainsi, *À minuit fut fait un réveil* dans le *Gloria* : “Et in terra pax” (début rythmiquement diminué et mélodie écourtée, sans les reprises), “Qui tollis peccata mundi” (amputation du saut de quarte initial et désensibilisation de l'*ut*, naturel chez lui, # dans le noël), “Qui sedes ad dexteram Patris” (ajout d'un saut de quarte au début, *ut* naturel dans la seconde partie de la section A). En revanche, quelques pages plus loin (“In gloria Dei patris”), ce même noël est cité textuellement. Dans le *Domine salvum*, son début est diminué comme dans le *Gloria* (les croches remplacent toutefois la croche pointée et la double croche). Au début du *Credo*, *Laissez paître vos bêtes* n'est cité que dans sa première partie pour s'enchaîner à un autre noël, *Où s'en vont ces gais bergers*. Minoret revient néanmoins au premier noël dans son intégralité dans le mouvement suivant (“Et ex Patre natum”) ; il supprime ici l'anacrouse en redoublant la première note. Le “Descendit” utilise à propos le mouvement descendant de la partie B de *Où s'en vont ces gais bergers*. Dans “Et vitam venturi sæculi”, le compositeur ajoute une anacrouse et un saut de quarte au thème *À la venue de Noël*. Dans le *Sanctus*, il recourt à *Joseph est bien marié* sans la quarte et l'anacrouse, ni le # de la sensible (*ut*). Seule la moitié de A est exposée, puis la partie B est entendue en entier.

En règle générale, l'écriture de Minoret reste homophonique. Les rares mouvements qui y échappent se trouvent liés en particulier à l'utilisation de *Or nous dites Marie* dont la configuration mélodique se prête à un traitement contrapuntique. On les trouve dans le *Christe*<sup>23</sup>, dans le *Gloria* (belles imitations entre la haute-contre et la taille, puis entre les quatre voix) et dans le *Sanctus* (“Hosanna”). On notera encore les imitations dans l'*Agnus Dei* sur la première partie de *Une jeune pucelle*.

L'accompagnement des deux violons ajouté par Brossard ne double pas servilement les voix. La partie du premier violon est presque toujours plus aigue que celle du dessus vocal et les deux instruments dessinent souvent des diminutions au dessus du chœur. Les violons ne servent qu'à l'accompagnement des voix, excepté au début du *Gloria* où deux mesures, sans rapport avec le thème, ouvrent le discours.

23. Rappelons que Charpentier utilise, de cette manière, le même noël dans son propre *Christe*.

## Conclusion

Voilà donc trois messes sur des noëls, identiques pour la plupart, et pourtant, trois compositions qui se distinguent par une attitude différente des compositeurs face au matériau adopté. L'usage, sinon parcimonieux, du moins mesuré des thèmes de Noël est sans aucun doute une des qualités majeures de la messe de Charpentier. L'utilisation de l'orchestre lui permet de développer sa composition, sans modification notable du thème, en faisant alterner les instruments et les voix, ou le *tutti* de l'orchestre avec des passages en trio, souvent pour les flûtes. Quant aux sections libres, elles gardent le plus souvent l'esprit simple des mélodies de Noël. Tout ceci concourt à la remarquable homogénéité qui se dégage de sa *Messe de minuit*. Brossard ménage très peu de place à des passages entièrement libres préférant gloser à partir du Noël. Il utilise rarement les timbres dans leur intégralité. Parfois, il n'y a que la partie A qui est nettement reconnaissable, alors que la partie B est inventée ou très transformée. Minoret, enfin, ne laisse pratiquement

aucun interstice entre ses scrupuleuses citations de Noël.

Qu'en est-il des possibles influences d'une messe sur l'autre ? Si la messe de Minoret semble être chronologiquement la première du genre, il est difficile de savoir comment Charpentier pourrait l'avoir entendue. En revanche, si Brossard connaît la messe de Minoret, sa composition est plus proche de celle de Charpentier, et pourtant, là encore, il paraît peu probable que Brossard ait connu cette dernière. Le stimulus lui est venu de la composition de Minoret.

Ces messes ne connaîtront pas de postérité, si ce n'est que quelques rares pièces comme le motet *Fugit nox* de Boismortier ou la *Messe pour le tems de Noël* à deux voix<sup>24</sup> de Michel Corrette dont le procédé de composition reste très proche du collage de timbres propre à la messe de Minoret. L'œuvre de Corrette utilise aussi la variation mélodique empruntée à la littérature pour orgue de l'époque qui connaîtra, quant à elle, une extraordinaire vogue durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Catherine Cessac

24. La page de titre précise : à deux voix égales Avec l'accompagnement de l'Orgue à l'usage des Dames Religieuses, mêlées de Solo, Duo et Chœurs. qui peuvent aussi se chanter par les hautes-contras et tailles [ca 1788].



## An English Manuscript of Music by Marc-Antoine Charpentier

To judge from the surviving sources of his music, Marc-Antoine Charpentier was virtually unknown in seventeenth- and early eighteenth-century England. So far as I know, no works by Charpentier were printed in England before modern times, and the list of sources in the *Catalogue raisonné* of his works by H. Wiley Hitchcock does not include any manuscripts in English libraries, or any that seem to have an English provenance.<sup>1</sup> I have never encountered any references to him or his music in English newspapers of the time, or in the writings on music by such figures as Roger North and Anthony Wood, who provide us with so much information about music in Restoration England.<sup>2</sup> Furthermore, Charpentier was not mentioned at all in Charles Burney's monumental *General History of Music* (London, 1776, 1782, 1789), while he received only the briefest of mentions in *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776) by Burney's rival Sir John Hawkins:

“MARC ANTOINE CHARPENTIER was superintendant of the music of the duke of Orleans, and his instructor in the art of musical composition. He has left several operas, one of which, viz., his *Medée*, was in its time highly celebrated. He composed another called *Philomele*, which was thrice represented in the Palais Royal. The duke of Orleans, who had composed part of it, would not suffer it to be published. Charpentier died at Paris in 1704.”<sup>3</sup>

Even this is just a translation of extracts from the article on Charpentier in Titon du Tillet's *Le Parnasse françois* (Paris, 1732):

“M. le Duc d'Orléans, petit-fils de France, apprit la composition de lui, et le fit Intendant de sa Musique . . . Son Opéra de *Medée*, qui eut un grand succès . . . Il a composé aussi un Opéra intitulé *Philomèle*, qui a été chanté trois fois au Palais Royal. M. le Duc d'Orléans qui avoit quelque part à la composition de cet Opéra, ne voulut pas qu'on le fit imprimer.”<sup>4</sup>

Hawkins derived the statement that “Charpentier died at Paris in 1704” from the heading of Titon du Tillet's article: “Maître . . . de la Sainte Chapelle de Paris, où il a été enterré, étant mort au mois de Mars 1704 âgé de 68 ans.”

Given the quality of Charpentier's music, and the interest in it in Britain today, this is perhaps a surprising state of affairs, especially when we remember that Lully's orchestral music was extremely popular in Restoration England, and survives in dozens of manuscripts in a variety of arrangements.<sup>5</sup> However, the orchestral music in Lully's dramatic works was mostly readily available in print, either from Ballard's full scores or from the four-part arrangements published in parts by Roger and others in Amsterdam, while virtually all of Charpentier's orchestral music remained in manuscript.<sup>6</sup> In general, Lully was the only French composer of the period whose music circulated to any extent in

1. H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier: catalogue raisonné* (Paris, 1982), pp. 408-12.

2. For North, see in particular *Roger North on Music*, ed. J. Wilson (London, 1959); *Roger North's "Cursory Notes of Musick"* (c. 1698-c. 1703), ed. M. Chan and J. C. Kessler (Kensington NSW, 1986); *Roger North's "The Musickall Grammarian 1728"*, ed. M. Chan and J. C. Kessler (Cambridge, 1990); for Wood, see J. D. Shute: *Anthony à Wood and his Manuscript Wood D 19(4) at the Bodleian* (diss., International Institute of Advanced Studies, Clayton, Mo., 1979).

3. J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1853), ii, 777.

4. E. Titon du Tillet, *Vies des musiciens et autres joueurs d'instruments du règne de Louis le Grand*, ed. M.-F. Quignard (Mayenne, 1991), pp. 70-1.

5. See the list of sources in H. Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)* (Tutzing, 1981) and C. B. Schmidt, “Newly Identified Manuscript Sources for the Music of Jean-Baptiste Lully”, *Notes*, 44 (1987), 7-32.

6. See H. Schneider, “The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites”, *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, ed. J. Hajdu-Heyer et al. (Cambridge, 1989), 113-30.

England, apart of course from those who settled in London, such as Jean la Volée, Louis or Luis Grabu (actually a Catalan to studied in France), Jacques or James Paisible and Charles Dieupart.

Given this state of affairs, the discovery of a keyboard arrangement of the overture to Charpentier's opera *David et Jonathas* (1688) H.400 in an English manuscript has a particular interest and importance. It occurs as part of the 14th suite of British Library, London, Add. MS 39569, pp. 88-9, a large anthology of keyboard music in the hand of the French bassoonist and music copyist Charles Babel, apparently the father of the English composer William Babell; it is labelled on the front cover "RECUEIL / DE PIECES CHOISIES / POUR LE CLAUUESSIN / 1702 / WILLIAM BABEL".<sup>7</sup>

Not much is known about Charles Babel. The first evidence we have of him is a score in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, Mus. MS 1227, of four-part orchestral music in his hand labelled "mise[s] en partition a Hanover 1689, par Mr. Babel", which suggests that he spent some time at the Hannover court.<sup>8</sup> He is recorded as a bassoonist at the Hague in "la troupe de Sa Majesté Britannique" in 1697-8, and must have had at least some contact with England and English music by then, for a large manuscript in his hand in the Sibley Music Library at the Eastman School of Music in Rochester, New York, Vault M1490 B113 is labelled on the cover "RECUEIL DE PIECES CHOISIES A UNE ET A DEUX FLUTES C. BABL" and is dated 1698 inside; it includes music by such London composers as Gottfried or Godfrey Finger, William Williams, Raphael Courteville and James Paisible.<sup>9</sup> He was certainly in London by 1700, for a manuscript in his hand in the Bodleian Library, Oxford, MS Mus. Sch. e. 393, is labelled "Airs italian a chanter . . . achevé a Londres 1700 Charles Babel". A harpsichord manuscript in his hand, Bodleian Library, Oxford, MS Tenbury 1508, is labelled "Ce Liure

Arpartient a g.m [Guillaume = William] Babel 1701 / London".<sup>10</sup> Babel was working in the Drury Lane Theatre in the autumn of 1707, when he became one of the bassoonists in the orchestra of the newly-opened Queen's Theatre in the Haymarket. He served there until at least the 1712-13 season, and played as one of the "basses" in an orchestra for an entertainment in London in 1714. He presumably died sometime before 31 December 1720, for he is not mentioned in William Babell's will, made on that day.

We now know of twelve manuscript collections copied by Charles Babel, as well as two printed collections, the two volumes of *Trios de differents autheurs, choisis & mis en ordre par Mr. Babel*, published by Roger in Amsterdam in 1697 and 1700.<sup>11</sup> A striking feature of all but one of them (a score of Giovanni Bononcini's opera *Il trionfo di Camilla* in the library of the University College of Wales, Aberystwyth) is that they are anthologies of vocal or instrumental music, assembled into sequences by key. It is likely that the person who chose the material for these collections and ordered them was Babel himself, for the *Trios de diefferents autheurs* are said to be "choisis & mis en order par Mr. Babel", the British Library manuscript and the Sibley manuscript are "collections of pieces chosen" for the harpsichord and recorders respectively, and two part-books from a set of three now in the Newberry Library, Chicago, Case MS VM 350B113t are labelled "rassemblez . . . a Londres par Charles Babel".

Babel's two harpsichord anthologies were clearly copied for his son William, probably as part of the process of educating him as a musician, though other collections may have been commercial copying jobs, assembled to give clients a range of vocal or instrumental music suitable for domestic use. Not much research has yet been done into Babel's copying activities, or the repertory he copied, but it is clear that he owned or had access to a vast library of music, and that an unusual amount of it (for a copyist working in London) came from France. French composers apart from Lully and Charpentier that have so far been identified in his collections include Chambonnières, Collasse, Louis Couperin, Dieupart, Dumont, Ennemond Gaultier, Pierre Gaultier, Gillier,

7. Facsimile in *17th Century Keyboard Music: Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque*, 19, London, British Library, MS Add. 39569 ("Babell MS"), ed. B. Gustafson (New York and London, 1987); see also B. Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century* (Ann Arbor, 1979), ii, 187-221.

8. B. Gustafson, "The Legacy of Instrumental Music of Charles Babel, Prolific Transcriber of Lully's Music", *Jean-Baptiste Lully: Actes du Colloque / Kongressbericht* (Laaber, 1990), 495-516.

9. See the biography of Charles Babel in A. Ashbee and D. Lasocki with P. Holman and F. Kisby, *A Biographical Dictionary of English Court Musicians 1485-1714* (Aldershot, 1998), i, 43-4.

10. Gustafson, *French Harpsichord Music*, ii, 174-86.

11. See R. Herissonne, 'The Origins and Contents of the Magdalene Partbooks', *RMA Research Chronicle*, 29 (1996), 47-95, esp. p. 48.

Hardel, ?Joseph de La Barre, Michel de La Barre, La Croix, Lalande, Lebègue, Marais, Menon, Monnard, Paisible, Philidor, Tressure, Valois and de Visée.

Returning to Charles Babel's copy of the *David et Jonathas* overture, it is interesting that Babel placed it in the middle of a G minor suite largely devoted to French music. It starts with a prelude by "Monsieur Blankenburg" (presumably the Netherlands composer Quirinus Gerbrandszoon van Blankenburg (1654-1739)), and continues with an arrangement of an "Air p[ou]r le Printemps" LWV 61/57 from Lully's *Phaëton* (1683). The Charpentier overture comes third, and is followed by an arrangement of a minuet from Marin Marais's *Pièces en trio* (1692), formerly attributed to Lully as LWV 35/20, an arrangement of "Preparons nous pour la fête nouvelle" LWV 69/2 from Lully's *Le temple de la Paix* (1685), and an air LWV 71/39 arranged from Lully's *Armide* (1686). The suite ends with a "Passacaille" by Paisible and two anonymous dances entitled "Rigodon".

It is not clear whether Babel arranged the *David et Jonathas* overture himself, or whether he just copied an arrangement made in France, perhaps in Charpentier's circle. *David et Jonathas* only survives in one source, a score now in the Bibliothèque Nationale, MS Cons. Rés. F. 924, copied by André Danican Philidor in 1690.<sup>12</sup> It is perhaps significant that the arrangement makes no attempt to fit Charpentier's four-part orchestral writing into the keyboard texture, except for the

passage at the beginning of the fugue (bb. 19-29) where the voices enter in order from top to bottom in the French manner. I wonder whether this is because the arranger had access to a short score rather than the full score. French operas were frequently copied or printed with only two staves allocated to the orchestra. They normally contain the *dessus* and *basse* parts, though it was possible to indicate a series of contrapuntal entries by means of a series of rapid clef changes in the upper staff.<sup>13</sup> I find it difficult to believe that the arranger would have ignored Charpentier's inner parts elsewhere so completely had he had a full score in front of him. Significantly, in the first bar he was forced to add an arpeggio figure in the bass to keep the rhythm going, evidently unaware of the semiquaver figure on the second beat in the *haute-contre* and *taille* parts. As readers will notice, there are a number of other interesting differences between the arrangement and Charpentier's original score. For instance, the arranger transposed the bass part in bb. 66-70 down an octave, and for some reason the arrangement ends rather abruptly and unsatisfactorily at b. 77, six bars before the four-part version.

Babel's manuscripts and prints deserve to be examined in more detail. I suspect that in time they will tell us a good deal about the relationship between French and English music around 1700, and how concerted music was arranged and disseminated for domestic use.

Peter Holman

12. See M.-A. Charpentier, *David et Jonathas*, ed. Jean Duron (Paris, 1981).

13. This practice is discussed in P. Holman, 'An Orchestral Suite by François Couperin?', *Early Music*, 14 (1986), 71-6.

58 *Ouverture*

14<sup>me</sup> *Suite en Gb*

*de Monsieur*

*Charpentier*

14<sup>m</sup> Suite en Gb

89

*Menuet*

## DISQUES

*Messe pour M<sup>r</sup>. Mauroy* H.6 (+ *Antienne* H.525), *5 répons* (*Tristis est anima mea* H.126, *Tenebræ facta sunt* H.129, *Jerusalem surge* H.130, *Ecce quomodo moritur ejus* H.131, *O vos omnes* H.134).

Andrea Csereklyei, Noémi Kiss (s), Péter Bárány, Zoltán Gavodi (ct), Péter Drucker, András Regenhart (t), István Kovács, András Demjén (b), Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi.  
Hungaroton Classic HCD 31869, enregistré en 1999.

Voici une très belle réalisation de la messe la plus longue de Charpentier, dédiée à Monsieur Mauroy, probablement l'un des lieutenants de campagne du duc du Luxembourg<sup>1</sup> (le troisième *Sanctus* instrumental à la surprenante allure guerrière semblerait le confirmer), et bénéficiant de tous les soins du compositeur tant dans l'orchestration que dans l'écriture. Et encore une fois, on peut s'émerveiller de l'excellence de Charpentier dans le genre de la messe.

Le Purcell Choir (d'où les solistes sont issus), l'Orfeo Orchestra et György Vashegyi à leur tête rendent un touchant hommage à notre compositeur, abordant son œuvre avec beaucoup de conviction et de sensibilité et restituant ainsi à cette véritable fresque qu'est la *Messe pour M<sup>r</sup>. Mauroy* toute sa beauté émotionnelle. En complément de programme (bien que la messe avec ses 55' eût suffi), cinq répons datant des mêmes années 1690 sont un peu moins convaincants, en raison de la faiblesse de certains solistes, notamment des ténors, et d'une gravité pas suffisamment marquée. Cela étant dit, grand merci à ces interprètes hongrois de nous donner en première audition, et avec autant d'intelligence, cette *Messe pour M<sup>r</sup>. Mauroy*, une des pièces les plus remarquables de Charpentier.

*Noëls and Christmas Motets* (*Messe de minuit* H.9-extrait, *Noëls* H. 531 et H. 534, *In nativitatem Domini Canticum* H.314, *Canticum In Nativitatem Domini* H.393, *In nativitatem Domini Canticum* H.416-extrait, *In nativitatem Domini Nostri Jesu Christi* H.414).

Arcadia Ensemble, Kevin Mallon.  
Naxos 8.554514, enregistré en 1999.

Le jeune ensemble canadien de Toronto Arcadia Ensemble vient de consacrer un disque à Charpentier et au temps de la Nativité composé de noëls instrumentaux et d'histoires sacrées. Le parti-pris de prendre une certaine liberté avec les sources pour construire un programme est plutôt sympathique, d'autant que dans l'ensemble le résultat est concluant. Reproche tout de même : les titres annoncés sur le disque sont trompeurs car ils ne rendent pas compte du fait qu'il s'agit parfois de thèmes de Noël, certes traités par Charpentier mais ici dans des versions qui n'ont guère à voir avec ses compositions. Les pièces concernées sont *A Minuit fut fait un réveil* qui a servi de thème à l'*Agnus Dei* de la *Messe de minuit* mais ici chanté sur un texte français d'abord "a cappella", puis sur la composition de la messe, *Joseph est bien marié* ou *Or nous dites Marie* qui mêlent la version de Charpentier et des variations pour orgue, *Laissez paître vos bêtes* et *Une jeune pucelle* assortis également de paroles. Bref, le profane s'y perd un peu. Si le ton général du disque s'accorde tout à fait à l'ambiance festive et populaire de Noël, les histoires sacrées (dont le premier enregistrement du *Canticum* H.393) manquent toutefois de couleur et de relief, les contrastes nécessaires à la traduction des sentiments d'attente et de pure joie étant quasiment gommés ; de ce fait, ces pièces deviennent presque tristes à défaut d'être un peu plus enthousiastes.

1. Cf. notre édition de cette messe parue aux Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997.

*Messe en la mémoire d'un prince (Messe pour les trépassés H.2, Motet pour les trépassés H.311, Miserere des Jésuites H.193-193a).*  
 Caroline Pelon (s), Pascal Bertin (hc),  
 Hans-Jörg Mammel (t),  
 Jean-Claude Sarragosse (b),  
 Chœur de Chambre de Namur,  
 Ensemble La Fenice, Jean Tubéry.  
 Virgin Veritas 5 45394 2, enregistré en 1999.

Ce disque est consacré à certaines des plus sublimes pièces écrites par Charpentier pour sa puissante mécène Mademoiselle de Guise. Dans l'ensemble, il s'agit d'un très bel enregistrement où l'on remarque tout d'abord le soin extrême apporté à l'instrumentation et aux petits effectifs en accord avec la ciselure des œuvres. Aguerri au répertoire italien, Jean Tubéry tire de ce côté ces œuvres de Charpentier, en particulier dans les diminutions apportées dans les parties instrumentales. Enregistrement inégal toutefois, avec d'authentiques moments de grâce (*Sanctus, Pie Jesu* et *Agnus Dei* de la *Messe*, *Motet pour les trépassés*), mais aussi des décisions plus discutables comme un tempo trop rapide (*Kyrie* de la *Messe*) et un manque de respirations particulièrement sensible dans le *Miserere*.

*Noëls pour les instruments H.531, H.534.*  
 Les Musiciens de Mademoiselle de Guise,  
 Laurence Pottier.  
 Bayard Musique D 9630886, enregistré en 1999. (+ Delalande, M. Corrette, Chédeville).

Cet enregistrement offre l'intégralité des noëls instrumentaux de Charpentier.



## IN NATIVITATE DOMINI H.421

Source :

*In Nativitate Domini |N[ost]ri Jesu Christi Canticum*  
dans  
*Mélanges* autographes, cahier 74, tome XII  
partition, f. 20<sup>v</sup>-22<sup>v</sup>  
F-Pn Rés Vm<sup>1</sup> 259 (12)

Ce motet pour la Nativité date de 1698-99. L'auteur du texte latin (non identifié) s'est inspiré de l'Évangile selon saint Luc (II, 8-16).

Le massicotage du dernier feuillet ne permet pas de lire la fin du commentaire de Charpentier au sujet de l'utilisation de la ritournelle. D'après les commentaires des deux autres pièces sur le même texte (*Canticum in nativitatem Domini* H.393 et *In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christi Canticum* H.414), cette ritournelle doit être jouée après chacun des trois couplets et termine donc la pièce.

La transcription de ce motet a été effectuée par Dominique Montel et se trouve par ailleurs disponible aux

Éditions Dominique Montel,  
4 Place des Lavois,  
F-30350 Lédignan,  
e-mail : [dmontel@berlioz.tm.fr](mailto:dmontel@berlioz.tm.fr).

Le *In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christi Canticum* H.414 vient aussi de paraître à cette même maison.

Marc-Antoine Charpentier  
(1643-1704)

In Nativitate Domini  
N[ost]ri Jesu Christi Canticum

[H. 421]

*Personæ*

*Historicus*            3<sup>us</sup> *Superius*  
*Chorus Pastorum*  
*Angelus*                1<sup>us</sup> *Superius*  
*Una ex choro*        2<sup>us</sup> *Superius*

Historicus

Troisième Dessus

Basse continue

5

Fri - gi-dæ noc - tis um - bra to - tum or - bem te - ge - bat et pres - sos

8

cu - ris, et pres - sos cu - ris ho - mi - nes so - - por al - tus ha - be - bat.

## 12 Chorus Pastorum

*Pr Dessus*  Pas-to-res au - tem Ju-dæ-æ vi-gi-la - - - bant, vi-gi-la-bant

*S<sup>d</sup> Dessus*  Pas-to-res au - tem Ju - dæ - æ vi-gi-la-bant su -

*3<sup>e</sup> Dessus*  Pas-to-res au - tem Ju - dæ - æ vi-gi-la-bant su-per



5/3      b6/4      5/3      6/4      6/4

15

 su - per gregem su - um, et ec - ce Angelus Do-mi-ni ste - tit jux-ta e - os, et cla-ritas

 - per gregem su - um, et ec - ce Angelus Do-mi-ni ste - tit jux-ta e - os, et cla-ritas

 gre - gem su - - - um, et ec - ce Angelus Do-mi-ni ste-tit jux-ta e - os, et cla-ritas



7/3 6/4 7/4 6/4 5/4 3/4      5/3      6/b5      6/4 6/4 6/4      5/3 6/4

20

 De - i circum-ful-sit et ter-ru-it il - los, et a - - it e - is an - - ge - lus :

 De - i circum-ful-sit et ter-ru-it il - los, et a - it, et a - it e - - is an - ge - lus :

 De - i circum-ful-sit et ter-ru-it il - los, et a - it, et a - it e - is an - - ge - lus :



5/3 6/4 6/4      6/4      4/4      6/4      9/7 8/6      7/4      5/4 3/4      4/4

24 Angelus

24

No - li - te ti - me - re pas - to - res, no -

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

29

- li - te ti - me - re pas - to - res, no - li - te, no - li - te, no - li - te ti -

5 6 6 6 6 6  
3 4 b6 b5 6 6

33

- me - re, no - li - te, no - li - te, no - li - te ti - me - re pas - to -

6 6 # 7 7 #

37

- res, no - li - te, no - li - te, no - li - te ti - me - re pas - to - res, no - li - te, no -

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

42

- li - te, no - li - te ti - me - re pas - to - res, no - li - te, no - li - te ti - me - re pas - to -

7 5

47

- res, no - li - te ti - me - re, no - li - te ti - me - re pas - to - res.

5 6 7 5 3  
3 4 5 4 3

52

Ec - ce e - nim an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um

7 7 7 6 7

56

magnum quod e - rit, quod e - rit om - ni po - pu - lo:

60

Qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e Sal - va - tor, ves - ter Chris tus Do - mi -

64

- nus, in ci - vi - ta - te Da - - - vid.

68

Et hoc e - rit si - gnum vo - bis, in - ve - ni - e - tis in - fan - tem pan - nis in - vo -

71

- lu - tum et re - cli - na - tum in prae - se - pi - o. Sur - - -

75

- - gi - te, sur - gi - te pas - to - res, pro - pe - ra - te, fes - ti - na - te, pro - pe - ra - te, fes - ti - na -

79

- te, i - te, i - te, i - te, i - te Beth - le - em, et a - do - ra - te, et a - do - ra - te, et a - do -

84

- ra - - - - te il - lum, et a - do - ra - te il - lum.

89 Tres leger et guay

Sur - ga - mus, pro - pe - re - mus, fes - ti - ne - mus, fes - ti - ne - mus, e - a - mus

Sur - ga - mus, pro - pe - re - mus, fes - ti - ne - mus, e - a - mus

5 6 7 6

94

us - que Beth - le - em, et vi - de - a - mus hoc ver - bum quod fac - - - tum

us - que Beth - le - em, et vi - de - a - mus hoc ver - bum quod fac - - - tum

6 5 5 4 3 7 4 5

100

Sur - ga - mus, pro - pe - est, quod Do - mi - nus os - ten - dit no - - - - - bis,

est, quod Do - mi - nus os - ten - - - - dit no - - - bis, sur -

8 b7 5 6 b7 6 5 4 3 6 7 6

106

- re - mus, fes - ti - ne - mus, fes - ti - ne - mus, e - a - mus us - que Beth - le - em, et vi - de -

- ga - mus, pro - pe - re - mus, fes - ti - ne - mus, e - a - mus us - que Beth - le - em,

5 6 7 6 7 6 5 5 4 3

111

et vi - de - a - mus hoc ver - bum quod fac - - - tum est, quod Do - mi -  
 - a - mus, vi - de - a - mus\_ hoc ver - bum quod fac - - - tum est, quod Do - mi -  
 et vi - de - a - mus\_ hoc ver - bum quod - fac - tum est, quod Do - mi -

7 45 8 b7

116

- nus os - ten - dit no - - - - - bis, sur - ga - mus, pro - pe -  
 - nus os - ten - - - - dit no - - - - bis, sur - ga - mus, pro - pe -  
 - nus os - ten - dit no - - - - - bis, sur -

5 6 7 3 6 4 5 4 3

121

- re - mus, fes - ti - ne - - - - - mus, e - a - mus us - que Beth - le - em, e -  
 - re - mus, fes - ti - ne - - - - - mus, e - a - mus us - que Beth - le - em, e -  
 - ga - mus, pro - pe - re - mus, fes - - ti - ne - - - - - mus, e - a - mus, e -

5 6

126

- a - mus, e - a - - - - - mus.  
 - a - mus, e - a - - - - - mus, e - a - - - - - mus.  
 - a - mus, e - a - - - - - mus, e - a - - - - - mus.

6 8 6 7 5 5 6 3 8 7 5 4 3

*Tune ou l'autre (note)*

faites en cet endroit un grand silence  
 Passez à la suite

131 **Historicus**

3<sup>e</sup> Dessus

E - un - tes au - tem pas - to - res per - ve - ne - runt ad

133

lo - cum u - bi pu - er na - tus e - - rat, et in - tran - tes do - mum in - ve - nerunt Ma - ri - am et

7 #6 # #4

136

Jo - seph et in - fan - tem pan - nis in - vo - lu - tum et po - si - tum in præ - se - pi -

6 5 6 #4 6 7 #6

139 **Chorus Pastorum**

Et pro - ci - den - tes, pro - ci - den - tes a - do - ra - ve - runt e - um in cul - to sed -

Et pro - ci - den - tes a - do - ra - ve - runt e - um in cul - to, in

- o. Et pro - ci - den - tes a - do - ra - ve - runt e - um in cul - to, in

6 6

146

- de - vo - to car - mi - ne, sed - de - vo - to car - mi - ne di - cen - - - tes,

cul - to sed de - vo - to car - mi - ne di - cen - - - - - tes,

cul - to sed de - vo - to car - mi - ne di - cen - - tes, in cul - to sed -

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

153

in cul-to sed de-vo-to, de - vo - to car - mi - ne — di - cen - - tes :

in cul-to sed de - vo - to car - mi - ne di - cen - - - - tes :

— devoto car - mi - ne, sed de - vo - to, de - vo - to car - mi - ne di - cen - - - - tes :

*Pune ou l'autre [note]*

7 6 6  $b6$   $b5$  9 5 4 3

*Suivez apres un peu de silence  
a la Chanson des Pasteurs*

Una ex choro  
S<sup>us</sup> Superius

161 Guay

Sal - ve pu - el - lu - le, sal - ve te - nel - lu - le, o na - te par - vu - le,  
 (\*) O sum - ma bo - ni - tas, ex - cel - sa de - i - tas, vi - lis hu - ma - ni - tas  
 (\*\*) Vir - go pu - er - pe - ra, be - a - ta vis - ce - ra De - i cum o - pe - ra

6  $\sharp 4$

167

quam bo - nus es, o na - te par - vu - le, quam bo - nus es,  
 fit ho - di - e, vi - lis hu - ma - ni - tas fit ho - di - e,  
 dant fi - li - um, De - i cum o - pe - ra dant fi - li - um,

$\sharp 6$

173

Sal - ve pu - el - lu - le, sal - ve te - nel - lu - le, o na - te par - vu - le,  
 O sum - ma bo - ni - tas, ex - cel - sa de - i - tas, vi - lis hu - ma - ni - tas  
 Vir - go pu - er - pe - ra, be - a - ta vis - ce - ra De - i cum o - pe - ra

6  
 ♯4

179

quam bo - - nus es, o na - te par - vu - le, quam bo - nus es.  
 fit ho - - di - e, vi - lis hu - ma - ni - tas fit ho - di - e.  
 dant fi - - li - um, De - i cum o - pe - ra dant fi - - li - um.

quam bo - - nus es, o na - te par - vu - le, quam bo - nus es.  
 fit ho - - di - e, vi - lis hu - ma - ni - tas fit ho - di - e.  
 dant fi - - li - um, De - i cum o - pe - ra dant fi - li - um.

quam bo - - nus es, o na - te par - vu - le, par - vu - le, quam bo - nus es.  
 fit ho - - di - e, vi - lis hu - ma - ni - tas, [hu - ] ma - ni - tas fit ho - di - e.  
 dant fi - - li - um, De - i cum o - pe - ra, o - pe - ra dant fi - li - um.

#6 5 4 3

185

Tu cæ - lum de - se - ris, tu so - lo nas - ce - ris,  
 Æ - ter - nus nas - ci - tur, im - men - sus ca - pi - tur,  
 Gau - de flos vir - gi - num, gau - de spes ho - mi - num,

6 6 7 7 6 #6 6 6 6  
 ♯4 ♯4 4

193

no - bis te'ut mi - se - ris as - si - mi - les, no - bis te'ut mi - se - ris as - si - mi - les,  
 et re - i te - gi - tur sub spe - ci - e, et re - i te - gi - tur sub spe - ci - e,  
 fons la - vans cri - mi - num pro - lu - vi - um, fons la - vans cri - mi - num pro - lu - vi - um,

5 6 6 6 6 5 6 9 8 6 4 3  
 3 4 7 6 5

201

Tu cae - lum de - se - ris, tu so - lo nas - ce - ris, no - bis te'ut mi - se - ris, no - bis te'ut mi - se - ris  
 Æ - ter - nus nas - ci - tur, im - men - sus ca - pi - tur, et re - i te - gi - tur, et re - i te - gi - tur  
 Gau - de flos vir - gi - num, gau - de spes ho - mi - num, fons la - vans cri - mi - num, fons la - vans cri - mi - num

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

207

as - si - mi - les, no - bis te'ut mi - se - ris, as - si - mi - les. as - si - mi - les.  
 sub spe - ci - e, et re - i te - gi - tur sub spe - ci - e. sub spe - ci - e.  
 pro - lu - vi - um, fons la - vans cri - mi - num pro - lu - vi - um. pro - lu - vi - um.

6 5 6 9 8 6 5 3  
 7 6 5 4 3

*ritornelle*

apres cette finale la basse continue jouera une ritorn[elle] de huit mesures seulement suivant toujours le mesme mouvement,

comme par exemple

5 6 7 6 #6 6 5 4 3

ritornelle pour être jouée apres le premier et le [texte manquant]

**Cotisations pour 2000 :**

- Membre actif : 150 FF**
- Membre actif donateur : 300 FF**
- Membre bienfaiteur : à partir de 300 FF**

Bulletin annuel publié par la **Société Marc Antoine Charpentier**  
avec le concours du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Responsable de la publication : Jean-Jacques Allain.

Rédaction : Catherine Cessac.

Composition : Laurence Ardouin.

Impression numérique : Rafal, Montigny-le-Bretonneux.