HMX 2908140

ADD

TOTAL TIME : 56'45

CD 1

harmonia mundi

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Pastorale sur la Naissance de N.S. Jésus-Christ, H.483

1	Ouverture	1'21
2	Scène 1 - Air *Que nos soupirs*	1'33
3	Chœur *Le règne du péché*	3'14
4	Air *Ecoutez moy* et Chœur	4'31
5	Ritournelle	1'19
6	Scène 2 - Air *Régnez, calme profond*	2'17
7	Chœur *Qu'entendons-nous ?*	5'19
8	Air et Chœur *De l'univers* - Scène 3 - Scène 4	3'57
9	Scène 5	2'47
10	Scène 6	4'56
11	Scène 7 - Air *Votre tendresse* et Chœur	5'07
12	Menuet et fin	5'19

In Nativitatem D.N.J.C. Canticum, H.414

13	Praeludium	0'58
14	Récitatif de l'Evangéliste	1'40
15	Air de l'Ange. Chœur des Bergers	3'35
16	Ritournelle	1'17
17	Récitatif de l'Evangéliste	1'14
18	Air d'un Berger et Chœur *Salve, puerule*	6'28

Les Arts Florissants, dir. William Christie

---

harmonia mundi s.a. Mas de Vert - 13200 Arles - Ⓟ 1981, 2004
Illustration : Georges de la Tour, *Adoration des Bergers*
Musée du Louvre
Maquette Atelier harmonia mundi - Imprimé en Allemagne LC 7045
www.harmoniamundi.com

HMX 2908141
ADD
TOTAL TIME : 74'57

CD 2

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Antiennes "O" de l'Avent, H.36-43
Noëls pour les instruments, H.534

1	Salut de la veille des O : *O salutaris hostia*	2'33
2	Premier O : *O Sapientia*	2'44
3	Second O : *O Adonai et dux domus Israel*	2'27
4	Troisième O : *O radix Jesse*	2'25
5	Noël pour les instruments "Les Bourgeois de Chastre"	2'04
6	Quatrième O : *O clavis David*	2'17
7	Noël pour les instruments "Où s'en vont ces gays bergers"	2'58
8	Cinquième O : *O Oriens splendor*	0'52
9	Noël pour les instruments "Joseph est bien marié"	1'09
10	Sixième O : *O rex gentium*	1'40
11	Noël pour les instruments "Or nous dites Marie"	2'44
12	Septième O : *O Emmanuel*	1'58

Un Oratorio de Noël : In Nativitatem Domini Canticum, H.416

13	Première Partie	10'50
14	La Nuit	4'21
15	Deuxième Partie	13'49

Sur la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, H.482

16	Scène 1	8'05
17	Scène 2	11'27

Les Arts Florissants, dir. William Christie

harmonia mundi s.a. Mas de Vert - 13200 Arles - Ⓟ 1983, 2004
Illustration : Le Caravage, *Repos pendant la fuite d'Egypte*
Maquette Atelier harmonia mundi - Imprimé en Allemagne
www.harmoniamundi.com

HMX 2908142
ADD
TOTAL TIME : 40'43

CD 3

harmonia mundi

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Les Arts florissants, H.487

Idyle en musique

1	Ouverture		2'29
2	Scène 1	La Musique : *Que mes divins concerts*	4'34
3		Air des Guerriers	6'25
4	Scène 2	La Musique : *Quel bruit épouvantable*	2'13
5		Entrée de Furies	4'52
6	Scène 3		3'58
7	Scène 4		3'40
8	Scène 5	Chaconne	6'50
9		Sarabande en rondeau	5'37

Les Arts Florissants
dir. William Christie

harmonia mundi s.a. Mas de Vert - 13200 Arles - Ⓟ 1982, 2004
Illustration : Nogari, *La Peinture et la Sculpture*
Maquette Atelier harmonia mundi - Imprimé en Allemagne
www.harmoniamundi.com

HMX 2908143
ADD
TOTAL TIME : 48'41

CD 4

harmonia mundi

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

Le Reniement de saint Pierre, H.424

1	*pour solistes, chœur et basse continue*	12'38

Méditations pour le Carême, H.380-389

pour trois voix et basse continue

2	Desolatione desolata est terra	3'54
3	Sicut pullus hirundinis sic clamabo	3'18
4	Tristis est anima mea	2'37
5	Ecce Judas, unus de duodecim	2'58
6	Cum cenasset Jesus	5'34
7	Quaerebat Pilatus dimittere Jesum	3'01
8	Tenebrae factae sunt	4'14
9	Stabat mater dolorosa	2'36
10	Sola vivebat in antris Magdalena lugens	4'02
11	Tentavit Deus Abraham et dixit ad eum	3'33

Les Arts Florissants
dir. William Christie

harmonia mundi s.a. Mas de Vert - 13200 Arles - ℗ 1986, 2004
Illustration : Georges de la Tour, *Le Reniement de saint Pierre*
Musée des Beaux-Arts de Nantes
Maquette Atelier harmonia mundi - Imprimé en Allemagne LC 7045
www.harmoniamundi.com

HMX 2908144
DDD
TOTAL TIME : 74'47
CD 5

harmonia mundi

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643-1704)

Te Deum, H.146
pour solistes, chœur, bois, trompettes, timbales, cordes et basse continue

Missa Assumpta est Maria, H.11
Missa sex vocibus cum simphonia
pour solistes, chœur, flûtes, cordes et basse continue

Litanies de la Vierge, H.83
à 6 voix et 2 dessus de violes

Les Arts Florissants
dir. William Christie

---

harmonia mundi s.a. Mas de Vert - 13200 Arles - Ⓟ 1989, 2004
Illustration : Simon Vouet, *Le Temps vaincu par l'Amour, l'Espérance et la Renommée*
Bourges, Musée du Berry
Maquette Atelier harmonia mundi - Imprimé en Allemagne
www.harmoniamundi.com

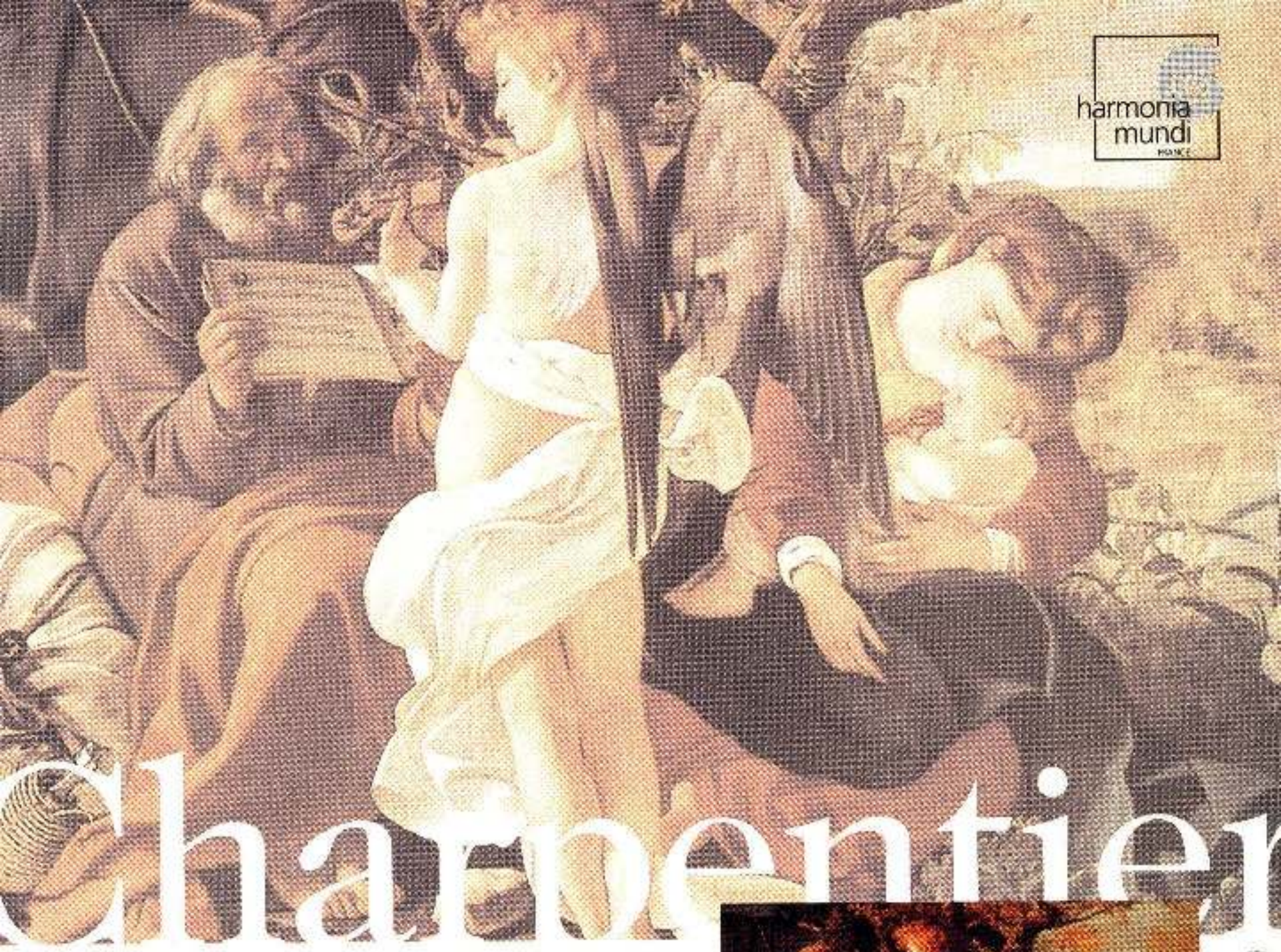
harmonia mundi

Charpentier

Pastorale

sur la naissance de
Notre Seigneur Jésus-Christ

In Nativitatem D.N.J.C. Canticum



harmonia mundi
FRANCE

Chantiers 2

Antiennes "O" de l'Avent

In Nativitatem Domini Canticum

Sur la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ

harmonia mundi

Les Arts florissants

Idyle en musique

harmonia mundi

Charpentier

Le Reniement de saint Pierre

Méditations pour le Carême

4

harmonia mundi

charpentier

Te Deum

Missa Assumpta est Maria

Litanies de la Vierge

5

harmonia mundi

Marc-Antoine

Charpentier

Les Arts Florissants
William Christie

MARC-ANTOINE

CHARPENTIER

(1643-1704)

Les Arts Florissants

William Christie

CD 1

Pastorale sur la naissance de N.S. Jésus-Christ, H.483

1	Ouverture	1'21	
2	Scène 1 - Air *Que nos soupirs*	1'33	p.56
3	Chœur *Le règne du péché*	3'14	p.56
4	Air *Ecoutez moy* et Chœur	4'31	p.56
5	Ritournelle	1'19	p.56
6	Scène 2 - Air *Régnez, calme profond*	2'17	p.56
7	Chœur *Qu'entendons-nous*	5'19	p.56
8	Air et Chœur *De l'univers* - Scène 3 - Scène 4	3'57	p.57
9	Scène 5	2'47	p.58
10	Scène 6	4'56	p.58
11	Scène 7 - Air *Votre tendresse* et Chœur	5'07	p.58
12	Menuet et fin	5'19	p.59

L'Ange : Agnès Mellon / L'Ancien : Philippe Cantor
Une Bergère : Jill Feldman / Un Berger : Gregory Reinhart / 2e Ange : Guillemette Laurens
Chœur des Anges : Agnès Mellon, Jill Feldman, Guillemette Laurens, Dominique Visse
Troupe des Bergers : Agnès Mellon, Jill Feldman, Guillemette Laurens, Dominique Visse, Etienne Lestringant, Philippe Cantor, Gregory Reinhart

Walter van Hauwe, flûtes à bec, flûte traversière / Kees Boeke, flûtes à bec
Christophe Coin, Ariane Maurette, dessus de viole
Marianne Muller, basse de viole / Elisabeth Matiffa, violone
Nigel North, théorbe / Yvon Repérant, orgue

In Nativitatem D.N.J.C. Canticum, H.414

13	Praeludium	0'58	
14	Récitatif de l'Evangéliste	1'40	p.60
15	Air de l'Ange. Chœur des Bergers	3'35	p.60
16	Ritournelle	1'17	p.60
17	Récitatif de l'Evangéliste	1'14	p.60
18	Air d'un Berger et Chœur : *Salve puerule*	6'28	p.60

Agnès Mellon, Jill Feldman, sopranos / Guillemette Laurens, alto
Dominique Visse, Vincent Darras, hautes-contre
Michel Laplénie, Etienne Lestringant, ténors
Philippe Cantor, baryton / Antoine Sicot, basse

Elisabeth Matiffa, basse de viole / Yvon Repérant, orgue Bernard Junghänel
Konrad Junghänel, théorbe / Ariane Maurette, pardessus de viole
Marianne Muller, dessus de viole / Sigrid Lee, taille de viole
Jay Bernfeld, basse de viole et violone

CD 2

Antiennes "O" de l'Avent, H.36-43
Noëls pour les instruments, H.534

1	Salut de la veille des O : *O salutaris hostia*	2'33	p.61
2	Premier O : *O sapientia*	2'44	p.61
3	Second O : *O Adonai et dux domus Israel*	2'27	p.61
4	Troisième O : *O radix Jesse*	2'25	p.62
5	Noël pour les instruments "Les Bourgeois de Chastre"	2'04	
6	Quatrième O : *O clavis David*	2'17	p.62
7	Noël pour les instruments "Où s'en vont ces gays bergers"	2'58	
8	Cinquième O : *O Oriens splendor*	0'52	p.62
9	Noël pour les instruments "Joseph est bien marié"	1'09	
10	Sixième O : *O rex gentium*	1'40	p.62
11	Noël pour les instruments "Or nous dites Marie"	2'44	
12	Septième O : *O Emmanuel*	1'58	p.62

Agnès Mellon, Jill Feldman, sopranos
Dominique Visse, Vincent Darras, hautes-contre
Michel Laplénie, Etienne Lestringant, ténors
Philippe Cantor, baryton / Antoine Sicot, basse

Elisabeth Matiffa, basse de viole / Yvon Repérant, orgue Bernard Junghänel
Konnad Junghänel, théorbe / Ariane Maurette, pardessus de viole
Marianne Muller, dessus de viole / Sigrid Lee, taille de viole
Jay Bernfeld, basse de viole et violone

In Nativitatem Domini Canticum, H.416

13 Première Partie 10'50 p.63
14 La Nuit 4'21 p.63
15 Deuxième Partie 13'49 p.63

Solistes : Dominique Visse, haute-contre / Ian Honeyman, ténor I / Michel Laplénie, ténor II
Philippe Cantor, basse I / François Fauché, basse II

Sur la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, H.482

16 Scène 1 8'05 p.65
17 Scène 2 11'27 p.66

Silvie : Agnès Mellon, soprano / Tircis : Dominique Visse, haute-contre
Bergères : Jill Feldman, Catherine Bignalet, sopranos
Bergers : Michel Laplénie, ténor / Philippe Cantor, François Fauché, basses

Agnès Mellon, Jill Feldman, Catherine Bignalet, sopranos / Marie-Claude Vallet, mezzo-soprano
Dominique Visse, Vincent Darras, hautes-contre / Michel Laplénie, Ian Honeyman, ténors
Philippe Cantor, Antoine Sicot, François Fauché, basses

Daniel Cuiller, Jean Maillet, Robert Crisafulli, Véronique Méjean,
Bernadette Charbonnier, Richard Walz, Frédéric Martin, violons
Jean Rubak, Robert Brown, altos / Claire Giardelli, violoncelle
Anne-Marie Lasla, violone / Elisabeth Matiffa, viole de gambe
Hugo Reyne, Jean-Pierre Nicolas, flûtes à bec
Konrad Junghänel, théorbe / Eric Bellocq, guitare / Yvon Repérant, orgue, clavecin

CD 3

Les Arts florissants, H.487
Idyle en musique

1	Ouverture	2'29	p.67
2	Scène 1 - La Musique : *Que mes divins concerts*	4'34	p.67
3	Air des Guerriers	6'25	p.67
4	Scène 2 - La Musique : *Quel bruit épouvantable*	2'13	p.68
5	Entrée de Furies	4'52	p.68
6	Scène 3	3'58	p.69
7	Scène 4	3'40	p.69
8	Scène 5 - Chaconne	6'50	p.70
9	Sarabande en rondeau	5'37	p.70

La Paix : Jill Feldman / La Musique : Agnès Mellon / La Discorde : Gregory Reinhart
La Poésie : Catherine Dussaut / L'Architecture : Guillemette Laurens
La Peinture : Dominique Visse / Un Guerrier : Philippe Cantor
Chœur des Guerriers et des Furies : Agnès Mellon, Jill Feldman, Guillemette Laurens, Dominique Visse, Michel Laplénie, Philippe Cantor, Gregory Reinhart

Walter van Hauwe, flûtes à bec, flûte traversière / Kees Boeke, flûtes à bec
Christophe Coin, Ariane Maurette, dessus de viole / Marianne Muller, basse de viole
Élisabeth Matiffa, violone / Nigel North, théorbe / Yvon Repérant, orgue

CD 4

Le Reniement de saint Pierre, H.424

1	pour solistes, chœur et basse continue	12'38	p.71

Agnès Mellon, soprano (Ostiaria) / Monique Zanetti, soprano (Ancilla)
Dominique Visse, Gérard Lesne, hautes-contre
Michel Laplénie, ténor (Jésus, Cognatus Malchi) / Ian Honeyman, ténor (Petrus)
Philippe Cantor, baryton (Historicus) / François Fauché, Antoine Sicot, basses
Elisabeth Matiffa, basse de viole / Yvon Repérant, clavecin / Eric Belloc, théorbe

Méditations pour le Carême, H.380-389

pour trois voix et basse continue

2	Desolatione desolata est terra	3'54	p.74
3	Sicut pullus hirundinis sic clamabo	3'18	p.74
4	Tristis est anima mea	2'37	p.74
5	Ecce Judas, unus de duodecim	2'58	p.74
6	Cum cenasset Jesus	5'34	p.74
7	Quaerebat Pilatus dimittere Jesum	3'01	p.75
8	Tenebrae factae sunt	4'14	p.76
9	Srabat mater dolorosa	2'36	p.76
10	Sola vivebat in antris Magdalena lugens	4'02	p.76
11	Tentavit Deus Abraham et dixit ad eum	3'33	p.77

Dominique Visse, Gérard Lesne, hautes-contre
Ian Honeyman, Michel Laplénie, ténors
Philippe Cantor, François Fauché, basses
Elisabeth Matiffa, basse de viole / Yvon Repérant, clavecin / Eric Belloc, théorbe

CD 5

1	**Marche de timbales** (PHILIDOR Cadet) *(soliste : Marie-Ange Petit)*	1'23	p.78

Te Deum, H.146

2	Prélude	1'53	p.78
3	Te Deum laudamus *(basse, 2 violons, basse continue)*	1'04	p.78
4	Te aeternum Patrem *(soli, chœur et orchestre)*	4'00	p.78
5	Te per orbem terrarum *(haute-contre, ténor, basse, basse continue)*	3'22	p.78
6	Tu devicto mortis aculeo *(soli, chœur et orchestre)*	1'52	p.78
7	Te ergo quaesumus *(soprano, 2 flûtes, basse continue)*	2'25	p.79
8	Aeterna fac cum sanctis tuis *(soli, chœur et orchestre)*	2'22	p.79
9	Dignare Domine *(soprano, basse, 2 violons, basse continue)*	1'59	p.79
10	Fiat misericordia tua Domine *(2 sopranos, basse, 2 flûtes, basse continue)*	1'44	p.79
11	In te Domine speravi *(soli, chœur et orchestre)*	2'26	p.79

Missa "Assumpta est Maria", H.11

12	Simphonie	1'54	p.79
13	Kyrie I *(2 sopranos, basse, chœur et orchestre)*	1'47	p.79
14	Christe *(haute-contre, ténor, basse)*	1'09	p.79
15	Kyrie II *(2 sopranos, basse, chœur et orchestre)*	3'36	p.79
16	Gloria *(2 sopranos, haute-contre, ténor, basse, chœur et orchestre)*	7'11	p.80
17	Credo *(2 sopranos, haute-contre, ténor, basse, chœur et orchestre)*	10'17	p.80
18	Sanctus *(chœur et orchestre)*	1'12	p.81
19	Agnus Dei *(chœur et orchestre)*	3'56	p.81
20	Domine salvum *(chœur et orchestre)*	1'04	p.81

Litanies de la Vierge, H.83

(à 6 voix et 2 dessus de violes)

21	Kyrie	2'11	p.82
	Sancta Maria		
22	Sancta Maria	1'12	p.82
23	Mater Christi	1'05	p.82
24	Virgo prudentissima	1'05	p.82
25	Speculum justitiae	0'30	p.82
26	Vas spirituale	1'08	p.83
27	Rosa mystica	1'02	p.83
28	Salus infirmorum	2'49	p.83
29	Regina angelorum	2'39	p.83
30	Agnus Dei	4'05	p.83

Véronique Gens, Noémi Rime, Arlette Steyer, Isabelle Desrochers, Cécile Le Bihan, sopranos
Gilles Ragon, Edouard Denoyelle, Didier Rebuffet, Benoît Thivel, hautes-contre
Jean-Paul Fouchécourt, Frédéric Coubes, Bertrand Dubois, ténors
Bernard Deletré, Jean-François Gardeil, Michel Laplénie, François Fauché, basses

Frédéric Martin, Catherine Girard, Thérèse Kipfer, Guya Martinini,
Ann Monington, Alain Petit, Michèle Sauvé, violons
Simon Heyerick, Benoît Weeger, altos / Hugo Reyne, Paul Van der Linden, flûtes à bec & hautbois
Elisabeth Matiffa, Jonathan Cable, Bruno Cocset, Hager Hanana, Anne-Marie Lasla, basses
Pascal Haag, Claire Michèle, hautbois / David Mings, basson
Susan William, Victor Apostle, trompettes / Charles Toet, trombone / Marie-Ange Petit, percussions
Anne-Marie Lasla, Kaori Uemura, dessus de viole / Pierre Hantaï, clavecin & orgue

Quelques repères historiques...

Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier : c'est sous ce titre peu flatteur que parut la première étude d'ensemble consacrée à celui que nous reconnaissons, trois cents ans après sa mort, comme l'un des purs génies de la musique française. C'était en... 1945. Près de soixante ans plus tard, il faut encore remercier le regretté Claude Crussard, auteur de l'ouvrage sus-cité : car de Charpentier, on ne connaissait jusque là que l'existence de ses collaborations avec Molière... la place que Lully lui avait (et encore involontairement) laissée à la postérité en somme. En 1892, Camille Saint-Saëns avait exhumé la musique du *Malade imaginaire* et peu à peu, des musicologues tels Michel Brenet, Henri Quittard, Eugène Borrel, Jules Écorcheville avaient amorcé un long travail de défrichage. Ils furent suivis après la Deuxième guerre mondiale par le travail approfondi de plusieurs chercheurs américains – à commencer par Hugh Wiley Hitchcock, auteur du *Catalogue raisonné* des *Œuvres de Marc-Antoine Charpentier* publié en 1982 et à qui nous devons la plupart des explications qui vont suivre. C'est depuis cette date que les œuvres de Charpentier sont numérotées par le H de Hitchcock, sans que cette numérotation témoigne d'une volonté de classement chronologique, comme on le verra tout au long de ce coffret. Car il reste encore beaucoup de choses à apprendre sur la musique et sur l'histoire de Marc-Antoine Charpentier, malgré la somme publiée en 1988 par Catherine Cessac (Arthème Fayard), aujourd'hui directrice d'un séminaire de recherche sur le compositeur au CNRS.

...et biographiques

C'est ainsi que si nous connaissons aujourd'hui la date de naissance de Marc-Antoine Charpentier (1643 près de Paris d'un père "maître écrivain"), nous ne savons pas qui l'a initié à la musique. Aucun de ses cinq frères et sœurs n'embrassera la carrière musicale. En 1665, débute un séjour décisif à Rome : trois ans au contact de Giacomo Carissimi, célèbre maître de l'oratorio. L'œuvre de Charpentier se souviendra longtemps de cette leçon romaine : il est même le seul à se consacrer avec autant d'assiduité aux «histoires sacrées» et nombre d'œuvres de la

maturité (qu'il s'agisse de la *Pastorale de Noël* ou du *Reniement de saint Pierre*, présentés ici) témoigneront de son sens aigu de la dramaturgie musicale. Que n'a-t-il pu développer davantage ses talents à l'opéra ! (Une seule tragédie lyrique, *Médée*, ne rencontrera en 1693 qu'un succès d'estime).

Seulement voilà : si l'on veut écrire pour l'opéra de Louis XIV, il faut être bien en cour. Or, Charpentier s'est installé à son retour d'Italie (1670) chez Mademoiselle de Guise, petite-fille d'Henri de Guise, dit "le Balafré"... C'est lui, l'organisateur de la Ligue, qui avait été assassiné sur ordre d'Henri III. Difficile, dans ces conditions, de pouvoir espérer se rapprocher de l'omnipotent surintendant Lully. Qu'à cela ne tienne, Mademoiselle de Guise organisera ses propres soirées d'opéra : Charpentier en sera le compositeur et le chanteur à la voix de haute-contre (il avait pour habitude d'indiquer le nom de ses interprètes sur ses manuscrits, vingt-huit volumes de *Mélanges* aujourd'hui déposés à la Bibliothèque nationale). De cette période datent un nombre conséquent d'œuvres sacrées (*Litanies de la Vierge*, CD 5) et profanes (*Les Arts florissants*, CD 3). En 1673, le début de la collaboration avec Molière va tourner court malgré le triomphe du *Malade imaginaire* : le dramaturge est mort lors de la quatrième représentation, et sa brouille récente avec Lully ne fait pas du tout les affaires de Charpentier, une fois encore. Il faudra attendre 1683 pour que ce dernier se présente au concours de recrutement des sous-maîtres de musique de la Chapelle Royale. Las ! Il tombe malade et ne peut assister aux épreuves. Il sera pourtant sollicité à maintes reprises par Louis XIV, qui l'admire beaucoup : à la mort de la reine, à la guérison de Louis XIV, mais aussi pour la Comédie-Française (pièces de Thomas et Pierre Corneille, Brécourt, Donneau de Visé). À la mort de Mademoiselle de Guise (1688), il est employé par les Jésuites au collège Louis-le-Grand, rue Saint-Jacques, puis à l'église Saint-Louis, rue Saint-Antoine. Les *Antiennes O* datent de cette période (CD 2).

En juin 1698, Charpentier est nommé maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais, institution la plus importante de la capitale après Notre-Dame. C'est là qu'il mourra à l'âge de soixante ans, le 24 février 1704. De cette période datent plusieurs chefs-d'œuvre, dont la messe *Assumpta est Maria* qui termine ce coffret (CD 5).

Pastorale de Noël

"Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ" H.483 (1684), pour quatre voix solistes, chœur mixte, deux flûtes, deux dessus de viole et basse continue

"Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout."

Ce commentaire que fit M. Jourdain lorsque le maître de musique introduisit dans *Le Bourgeois gentilhomme* un groupe de chanteurs était peut-être justifié. Bergers, bergères et tout l'attirail bucolique fleurissaient dans la musique de l'époque de Molière. C'était le cas depuis longtemps déjà en France, depuis le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, la chanson de la Renaissance, des airs fondés sur l'*Aminta* du Tasse et le *Pastor fido* de Guarini, le premier opéra français (*La Pastorale d'Issy* de Perrin et Cambert), jusqu'aux opéras de Lully…

Cette tradition pastorale profane et "païenne" se mélangea à la tradition chrétienne dans la musique inspirée de la Nativité. Les bergers de Judée et la crèche de l'enfant Jésus fournissaient l'humble décor bucolique pour annoncer la venue glorieuse du fils de Dieu. En France, un chant de Nativité particulièrement populaire apparut au XVI[e] siècle : le *noël*, avec un texte et une musique d'une simplicité sans artifice, et qui sonnait souvent de façon tendrement bucolique (comme dans *Où s'en vont ces gais bergers*, ou *Laissez paître vos bêtes*). Beaucoup de noëls étaient des chansons d'inspiration populaire ou des airs à danser, malgré leur utilisation fréquente dans la musique instrumentale d'église et même dans des compositions de messes. Les rimeurs, urbains et ruraux, parisiens et provinciaux, de "Noëls", étaient nombreux à la fin du XVII[e] siècle : Colletet, Françoise Paschal, Pellegrin laissèrent des centaines de "Noëls nouveaux", mi-civils, mi-rustiques sur les timbres "noëliques" les plus connus que glosent les organistes à la Tribune, ou dans la maison des Grands et des Bourgeois. Charpentier semble avoir eu un certain penchant à traiter musicalement cette littérature noëlique depuis de simples arrangements instrumentaux jusqu'à la très justement fameuse "Messe de Minuit".

Cette combinaison du sacré et du profane, d'éléments "païens" et chrétiens, se retrouve tout entière dans la *Pastorale sur la Naissance de N. S. Jésus-Christ*, contemporaine sans doute des premiers grands opéras qui viennent bouleverser

l'horizon musical français. Au tournant des années 1670, Charpentier y apporte un savoir-faire et une expérience puisés à la source italienne, et plus précisément romaine, certainement stimulés par sa courte mais décisive collaboration avec Molière et la ferveur d'une élite parisienne pour la littérature et les musiques d'Outre-Monts. Si l'œuvre ne contient aucune citation de "Noëls" usuels, ce qui est exclu par le genre lui-même, son argument, son texte, l'éventail des thèmes traités, le matériel des rimes, le lexique et le formulaire religieux ne s'écartent guère de ce que l'on peut découvrir en feuilletant les recueils de l'abbé Pellegrin, avec toutefois un ton plus sérieux, presque tragique, l'élimination de toute rusticité, une très grande fidélité à la lettre de l'Écriture Sainte, (on dirait volontiers un "biblisme") qui l'apparente presque à une prédication ; trait certainement recueilli auprès de Carissimi et des musiciens romains.

La pastorale en musique est, en France, après l'Italie, un genre florissant, en particulier dans sa version locale du ballet de cour, dont naîtra l'Opéra. Lully y forge sa manière, la prestance et la prestesse orchestique de ses "symphonies", sa maîtrise du lieu scénique. Mais c'est précisément contre les fadaises des bergeries en musique, auxquelles il veut substituer des situations héroïques et dramatiques, qu'il crée avec Quinault la tragédie lyrique. Une pastorale de la Nativité (genre qui lui aussi survivra longtemps) permet à sa manière d'éviter l'affadissement du genre. Elle peut se permettre de conserver tous les traits formels propres à la narration musicale de la fable, mais avec, si l'on peut dire, l'affabulation en moins. Le ressort dramatique s'y déplace de l'intrigue amoureuse de Cloris et de Lycidas, vers l'histoire du Salut et les grandes figures de la Révélation chrétienne, sans toutefois aller jusqu'à déployer les sombres couleurs des *Leçons de Ténèbres* ou des *Orationes de Christi morte.* Dialogues de Bergers et de Bergères, exhortations mutuelles, interventions célestes, oracles, scènes de la vie champêtre sous forme de danses, de joutes orales et instrumentales, tous ces traits sont présents dans la *Pastorale de Noël.* Mais c'est surtout son caractère, son *ethos* propre que la Pastorale sacrée emprunte à sa rivale, à savoir son déploiement musical dans le registre du "tendre".

Dans la première scène, nous nous trouvons dans l'étable de Bethléem : le couple de bergers Silvie et Tircis regardent la crèche, bavardant d'un ton sérieux sur les

charmes de l'enfant, la noble humilité de la vierge mère, le doux étonnement de Joseph, pour ensuite chanter tous deux avec ravissement les bontés du Seigneur. La seconde nous mène sur les collines de Judée. Silvie et Tircis sont repartis pour rassurer leurs compagnons, pour annoncer que le berger des bergers se trouve dans la crèche, que le Messie est né. Tous prennent leurs cornemuses pour une sarabande et chantent joyeusement : "Plus de tristesse, plus de soupirs !"

In Nativitatem D.N.J.C. Canticum

"In nativitatem D.N.J.C. Canticum", H.414 (1684), pour quatre voix, chœur à six voix, deux dessus instrumentaux et basse continue

Très différent, le *Canticum in Nativitatem Domini* se rattache au genre de l'oratorio : Charpentier se montre ici fidèle au modèle légué par Carissimi, son maître romain. Le terme *canticum* désignait indifféremment au XVIIe siècle le motet et l'oratorio. Les quatre cantiques *In Nativitatem Domini* (tomes II, VI, IX et XII des *Mélanges autographes*) sont très proches de style et comportent divers traits communs. Tous, sauf un, contiennent une *Marche des Bergers*. Tous se terminent par une chanson strophique pour soliste et chœur. Grâce aux noms d'interprètes (mesdemoiselles Brion, Grandmaison et Talon) notés par Charpentier sur sa partition, nous savons que celui du tome VI, présenté ici, fut écrit pour la musique de Marie de Lorraine, duchesse de Guise. La cousine de Louis XIV entretenait en son hôtel du Marais un petit ensemble de chanteurs et d'instrumentistes que Charpentier dirigea jusqu'à la mort de la princesse, en 1688. Trois solistes récitants (deux solistes pour l'historien, et un ange) qui sont des voix de femmes, dialoguent avec un chœur de bergers à six voix. Charpentier apporte volontairement une imprégnation populaire aux motifs mélodiques qu'il imagine : la carrure mélodique semble modelée sur des Noëls français existants et la carrure rythmique, en général très simple, reste apparentée à celle de la danse. Afin de les mettre en valeur, il traite la partie narrative d'une façon proche du récitatif parlando, sans effets dramatiques. Quant au chœur des bergers, il est écrit dans un caractère concertant très affirmé qui oppose les trois voix de dessus aux trois voix de basse.

Antiennes "O" de l'Avent

"Salut pour la veille des O et les 7 O suivant le romain" H.36-43 (c. 1693), pour une ou trois voix, cordes [IV-VI]et basse continue

Les œuvres de Charpentier célébrant la Nativité sont assez nombreuses et différentes pour n'avoir pas eu la même destination.

Le 17 décembre, au Magnificat des Vêpres, commence le chant des antiennes solennelles – dites antiennes "O" en raison de l'invocation qui les ouvre – qui se poursuit chacun des sept jours précédant Noël. Ces grandes antiennes représentent un appel à la venue du Messie, en proclamant ses titres divins et sa mission d'espérance. Le tome V des *Mélanges autographes* de Charpentier, conservés à la Bibliothèque Nationale, contient un cycle complet de ces antiennes, précédé du salut au Saint-Sacrement "O salutaris hostia" que l'on chantait la veille des O :

– Premier O : *O sapientia* ; second O : *O Adonai* ; troisième O : *O radix Jesse*, tous pour trois voix d'hommes et basse continue ;

– Quatrième O : *O clavis David* ; cinquième O : *O Oriens*, pour quatre voix et quatre parties instrumentales ;

– Sixième O : *O rex*, pour haute-contre, deux violons et basse continue ;

– Septième O : *O Emmanuel*, pour trois voix d'hommes et basse continue.

La structure musicale des antiennes O observe des règles constantes assez strictes, commandées par le texte latin. Charpentier met d'abord l'accent sur l'invocation O par de longues tenues de voix suspensives qui créent une impression d'attente contemplative ; il traite la titulature qui suit en un contrepoint discret et objectif ; l'esprit jubilatoire intervient sur le mot "veni", une idée de mobilité où s'exprime toute l'allégresse d'une attente active, souvent sur un rythme ternaire en rupture avec le binaire de la première section. Puis l'antienne se termine de façon solennelle, en forme de profession de foi. En dehors de rares concessions au symbolisme des mots (sur *flammae* dans le second O), l'écriture de Charpentier reste d'une grandeur austère. Seul le sixième O présente une allure plus mondaine, en un style qui doit à l'Italie et au contemporain de Charpentier, sous-maître de la Chapelle Royale, Henri Dumont.

In Nativitatem Domini Canticum

"In Nativitatem Domini Canticum", H.416 (c.1690), pour trois voix, chœur à quatre voix, deux flûtes, cordes et basse continue

Comme on l'a vu, le *Canticum in Nativitatem Domini* a été mis en musique quatre fois – dont trois sur un texte presque identique – pour des effectifs variables de solistes, chœur et instruments.

Parmi ces quatre versions, le H.416 est la plus ample et la plus élaborée. Il date de 1690 environ et fut sans doute écrit pour Saint-Paul-Saint-Louis, la principale église jésuite de Paris où Charpentier était maître de musique et qui était le lieu parisien à la mode pour entendre les meilleurs chanteurs et la musique religieuse la plus accomplie. Le Cerf de la Viéville l'appelait d'ailleurs "l'église de l'opéra".

L'auteur du texte est inconnu ; il pourrait s'agir de l'un des Jésuites qui collaboraient avec Charpentier, peut-être le Père Bretonneau, le librettiste de l'opéra sacré *David et Jonathas* (1688 – contemporain de *In Nativitatem Domini*). C'est une adaptation du psaume 12, 1 (avec quelques références à la Révélation) et de Luc 2, 10-12 dans un latin loin d'une perfection classique.

Sur ce texte, Charpentier érige un imposant édifice musical en deux parties égales qui se complètent. Elles correspondent entre elles comme l'Ancien et le Nouveau Testament : l'imploration de salut du "Chœur des Justes", l'apaisement du Seigneur (solo de basse), et la libération apocalyptique de Dieu déchirant le ciel (chœur et instruments), de la première moitié, sont exactement équilibrés, dans la seconde moitié, par la peur et l'étonnement des bergers ("Chorus pastorum"), l'apaisement de l'ange (solo de haute-contre) et l'ultime exultation transcendante sur la naissance du Sauveur (chœur et instruments). Pour Charpentier, la diversité et le contraste étaient la quintessence de la bonne musique. Ici, non seulement il démontre cette conviction au plus haut niveau structurel, mais il s'en sert également comme base à d'étonnantes juxtapositions telles que celle du centre de l'œuvre, entre "La Nuit" (extraordinairement évoquée dans une symphonie pour cordes assourdies) et "Le Réveil des Bergers" (véritable alarme métallique à la manière d'une fanfare). En témoigne aussi les formes en rondeaux de la plupart des airs et chœurs, les blocs bien distincts qui forment

les mouvements instrumentaux, et enfin la vigoureuse marche symbole naïf du voyage des bergers à Bethléem.

CD 3

Les Arts florissants

"Opera" ["Idyle en musique"] H.487 (1685) pour sept voix, chœur à six voix, deux flûtes, deux dessus de violes et basse continue

Si l'on excepte *Médée*, "tragédie en musique", représentée en 1693 par l'Académie royale de Musique, Charpentier a été tenu à l'écart de la principale scène parisienne grâce à la rivalité active de Jean-Baptiste Lully. Pourtant, comme on l'a déjà constaté, son tempérament dramatique éclate dans toute son œuvre, profane et religieuse, dès que le texte suggère une situation pleine de contraste, ou bien la mise en œuvre possible d'effets tragiques ou comiques.

Les *Arts florissants*, que Charpentier désigne tantôt comme un "opera", tantôt comme une "idyle en musique", furent écrits pour la musique de Marie de Lorraine, duchesse de Guise. Comme on le sait, cette cousine de Louis XIV entretenait en son hôtel du Marais un petit ensemble de chanteurs (huit à dix) et d'instrumentistes : deux dessus de viole, un clavecin, une basse de viole et, à l'occasion, deux flûtistes. Charpentier composa de nombreuses œuvres destinées à cette petite formation, à laquelle il participait également comme chanteur. Le livret des *Arts florissants* met en scène un conflit entre les beaux-arts, représentés par la Musique (M^elle^ Brion en était l'interprète originale), la Peinture (Charpentier lui-même à la voix de haute-contre), la Poésie (M^elle^ Talon) et l'Architecture (M^elle^ Grandmaison), qui s'épanouissent sous l'empire de la Paix (M^elle^ Thorin), grâce à la bénéfique influence du roi Louis XIV. La Paix va devoir affronter les forces négatives de la guerre, personnifiées par un individu, la Discorde (M. Beaupuy) et par les Furies. Une autre entité collective, les Guerriers (MM. Carlié et Bossan), intervient en harmonie avec les Arts.

L'action dramatique se développe en cinq scènes, selon un schéma qui suit un modèle couramment utilisé dans les entrées de grands ballets de la fin du XVII^e^ siècle. Chaque rôle vient d'abord exposer brièvement ses préoccupations : ici,

les considérations esthétiques propres à chaque discipline, s'effacent devant un cortège de louanges à la gloire de Louis XIV, protecteur des arts et fondateur d'Académies, un thème que traitent souvent les prologues d'opéras de l'époque. Charpentier manifeste son originalité en introduisant, dans cette exposition du sujet, un chœur de Guerriers, écrit de façon bien différente, selon qu'il évoque – avec un procédé d'écho – les délices de la musique, ou bien – en un style heurté et violent – les horreurs des combats. Cette violence, on la retrouve à l'entrée de la Discorde et des Furies, préparée par un "Bruit effroyable", d'intention imitative. Toute la deuxième scène trouve son unité organique dans une pulsation rythmique continue et implacable et un martèlement de notes répétées, qui illustre l'idée sous-jacente de la bataille. On y entend tout le parti que Charpentier tire de l'imbrication étroite du soliste et du chœur. Dans la scène suivante, où la Paix est confrontée aux forces de la guerre, se manifeste une construction dramatique tout aussi contrastée, efficace et rigoureuse. La Paix triomphera ensuite sur un mouvement de menuet. C'est aussi sur des rythmes de danse que se construit l'apothéose finale des forces du bien : autour d'une chaconne et d'une sarabande, symbole de l'harmonie retrouvée, Charpentier déploie une architecture savante et complexe, dont l'ampleur de conception dépasse nombre d'exemples semblables laissés par ses contemporains.

CD 4

Nous devons remercier Sébastien de Brossard, contemporain de Charpentier, pour les œuvres qui figurent sur ce CD : elles ne nous sont parvenues ni dans des manuscrits du compositeur ni dans des éditions imprimées, mais seulement sous forme de copies faites par Brossard. Ce dernier était un fervent de la musique de Charpentier, ne serait-ce qu'en raison de son style et que Brossard aimait la musique italienne. Il jugeait "excellentes" *Les Méditations pour le Carême* et les définissait comme des motets "pour le Carême et sur la Passion". Il proposait l'orgue comme instrument d'accompagnement principal (aucun n'est mentionné dans les partitions) pour *Le Reniement* et les *Méditations*, indiquant ainsi que les

deux œuvres étaient destinées à l'église ; en fait, *Le Reniement*, que l'on considère souvent comme un oratorio, servait probablement de motet pour les services de la Semaine Sainte.

Le Reniement de saint Pierre

"Le Reniement de Saint Pierre" H.424 (probablement après 1680) pour cinq voix, chœur à cinq voix et basse continue

N'attendez de cette musique aucune légèreté, aucune gaieté : elle est partie intégrante de la période de pénitence du Carême et de son atmosphère angoissée, de l'Agonie et la Passion de Jésus Christ ; cette musique est donc d'une grande sobriété. *Le Reniement de saint Pierre*, mettant en scène le triple reniement par Pierre du Christ comme son compagnon et son roi (ce que Christ avait prédit, devant lui et sans qu'il le crût), se termine par une description chorale déchirante de l'horreur de Pierre quand il réalise ce qu'il a fait, puis quand il sort et pleure amèrement. (Le modèle de cette conclusion est sûrement la lamentation finale du chœur de *Jefte* de Carissimi que Charpentier, parmi beaucoup d'autres, connaissait bien : une copie qu'il fit de *Jefte* se trouve à la Bibliothèque Nationale.)

Ce *Reniement* ne peut que forcer notre admiration. Le compilateur inconnu du texte combine avec talent les détails du récit du reniement de Pierre contenus dans les quatre sources évangéliques (Matthieu 26, 30ss, Marc 14, 67, Luc 22, 57ss et Jean 18, 11ss) ; il est généralement fidèle à la narration biblique, inventant seulement des passages pour un narrateur *(historicus)* comme c'était la tradition dans les "libretti" d'oratorios sans mise en scène. La réaction de Charpentier à ce texte est caractéristique : il saisit toutes les occasions de la dramatiser et de l'intensifier. Jésus reçoit une musique d'une grande noblesse, opposée aux protestations agacées de Pierre. Charpentier bâtit la "scène du reniement" (qui se développe comme un épisode d'opéra) sur un remarquable quatuor culminant où Pierre insiste hystériquement sur son indépendance vis-à-vis du Christ (*"Non, non, non ; non sum, non eram ; non novi hominem"*) tandis que ses accusateurs l'identifient avec autant d'insistance à un disciple du Christ. Le coq chante. *"Alors Jésus regarda Pierre"* : Charpentier met en musique le premier mot (*"Tunc"*) comme le jugement dernier,

et le regard grave, terrible du Christ est presque palpable durant le silence qui suit la phrase (la longue pause est indiquée dans la partition), avant que Pierre se rappelle les paroles de son Seigneur et sorte pleurer. *"Flevit amare"* : sur ces deux mots, Charpentier construit un chœur final d'une âcreté presque insoutenable.

Méditations pour le Carême

"Méditations pour le Carême" H.380-89 (probablement après 1680) pour trois voix et basse continue

Les *Méditations* pour le Carême ne sont pas tant des méditations que des sujets sur lesquels méditer – une sorte de Via Dolorosa musicale, de Stations de la Croix – où presque chacun des dix petits motets illustre tel une vignette une partie du tragique chemin vers la Crucifixion et l'Ensevelissement. Considérons un instant ce "via crucis" musical : la scène, une scène de désolation, est décrite (1e Méditation : *"Desolatione desolata est terra"*), et le fragile croyant y est placé (2e : *"Sicut pullus hirundinis sic clamabo"*) ; dans le jardin de Gethsémané, le Christ annonce sa mort imminente à ses disciples (3e : *"Tristis est anima mea"*) ; Judas trahit le Christ (4e : *"Ecce Judas"*). La progression est brisée par la 5e Méditation (*"Cum caenasset Jesus"*) qui nous ramène au mont des Oliviers. En fait, c'est un autre récit du reniement du Christ par Pierre, aux détails et au développement musical moins riches que *Le Reniement*. Puis la séquence reprend : Pilate est persuadé de condamner le Christ (6e Méditation : *"Quaerebat Pilatus dimittere Jesum"*) ; celui-ci meurt sur la Croix (7e : *"Tenebrae factae sunt"*) ; Marie se lamente au pied de la Croix (8e : *"Stabat Mater"*) ; Marie Madeleine trouve le Christ au Tombeau (9e : *"Sola vivebat in antris Magdalena lugens"*). Finalement (et de façon quelque peu gênante), les *Méditations* se terminent par un détour rétrospectif dans le livre de la Genèse et l'histoire d'Abraham et Isaac. Comme dans *Le Reniement de saint Pierre*, on trouve de merveilleux détails musicaux dans chacune de ces miniatures. Mais ces détails n'apparaissent que si l'on prête la plus grande attention au texte. Le langage harmonique peut être audacieusement à l'italienne, comme nous l'avons dit ; mais la base esthétique est française : le texte est de première importance. La composition de Charpentier, assez rigoureusement

déclamatoire, respecte sa primauté ; ce n'est que dans quelques moments suprêmes (comme la fin "amère" des n°2 et 5, respectivement sur les mots "*amarissima*" et "*flevit amare*" ; ou dans le refrain doux-amer du n°9) qu'il permet à une longue ligne musicale de se développer et de s'épanouir… mais alors, avec quel effet éblouissant et souvent saisissant !

CD 5

Pour finir ce parcours dédié à Charpentier, trois nouveaux chefs-d'œuvre de sa musique sacrée. Destinées à la chapelle privée de Mademoiselle de Guise, les *Litanies à 6 voix et 2 dessus de violes* datent de 1683-84, le *Te Deum* en Ré majeur vers 1692, vraisemblablement pour la grande église jésuite de la rue Saint-Antoine, l'église Saint-Paul dont il occupait le poste de *maître de musique*. La messe *Assumpta est Maria* (H.11), enfin, se situe à l'apogée de sa maturité (1702).

Te Deum

"Te Deum" H.146 (c. 1692) pour cinq voix, chœur à quatre voix, deux flûtes, deux hautbois, trompette, basse de trompette, trombone et basse continue

Parmi toutes les compositions de Charpentier, le *Te Deum* en Ré majeur est devenu un "tube" des années 1960-80, dans une version enregistrée en 1953 par la Chorale des Jeunesses Musicales de France et l'Orchestre de Chambre des Concerts Pasdeloup, sous la direction de Louis Martini… Le début du prélude orchestral (une *marche en rondeau* éclatante) a en effet marqué des générations de téléspectateurs en tant qu'indicatif des émissions en Eurovision. Cette œuvre a pu être composée pour célébrer la victoire des Français à Steinkerque (3 août 1692). Elle est écrite pour un orchestre brillant et dans la tonalité vigoureuse de Ré majeur (ton "joyeux et très guerrier" selon les critères de Charpentier). Faisant appel à huit voix solistes et à un chœur à quatre voix, Charpentier compose le poème en prose en huit mouvements, à la manière d'un grand motet de cour cérémonieux. Les contrastes, les effets théâtraux et la diversité sont les caractéristiques les plus frappantes de cette œuvre glorieuse, et restent à l'image de l'idéal

esthétique de Charpentier : la "grande diversité dans la musique… la seule diversité en fait toute la perfection".

Messe "Assumpta est Maria"

"Assumpta est Maria, Missa sex vocibus cum simphonia" H.11 (1702) pour six voix, chœur à six voix, flûtes, cordes et basse continue

Charpentier composa manifestement cette messe pour un événement particulier. Non seulement il mit en musique les cinq parties ordinaires de la messe – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei – mais il ajouta également le verset 10 du Psaume 19 ("*Domine salvum fac regem*"), prière pour la santé du roi que l'on chantait traditionnellement à la fin des messes à la chapelle royale. Il avait même l'intention d'achever sa composition par un "Motet de sortie" (mais la page du manuscrit contenant ce titre est restée vierge). Le titre de cette messe laisse entendre qu'elle fut peut-être composée pour l'Assomption (15 août). Pourtant le "motet de sortie" prévu initialement prouve qu'il s'agissait d'un grand hymne de sortie ; peut-être Charpentier était-il en train d'écrire pour la "Messe Rouge", cette messe qui servait d'ouverture à la réunion annuelle du Parlement. Quelle qu'en soit la destination, la messe *Assumpta est Maria* est une œuvre d'une noblesse imposante, d'une gravité solennelle, et qui reflète surtout une souveraine maîtrise musicale.

Litanies de la Vierge

"Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes" H.83 (1683-84) pour six voix, chœur à six voix, deux dessus de viole et basse continue

C'est la version la plus impressionnante, la plus évocatrice et la plus élaborée des neuf versions de Charpentier des Litanies de Notre-Dame de Lorette. Il s'agit d'une longue énumération des qualités mystiques de la Vierge ; chaque strophe est suivie d'une imploration, le tout étant introduit par un Kyrie et se terminant sur un Agnus Dei. L'œuvre fut composée pour douze musiciens de l'hôtel de Mademoiselle de Guise : huit chanteurs (dont Charpentier lui-même, haute-contre), deux dessus de violes et, pour la basse continue, un clavecin et une basse de viole.

Les chanteurs interviennent ensemble en un pseudo-chœur à six voix, dont les deux voix extrêmes sont doublées de façon caractéristique ; souvent ces six voix sont réparties en deux groupes de trois – les voix aiguës s'opposant aux voix graves – produisant ainsi un merveilleux effet de clair-obscur. Alternent avec ce "chœur" des passages hauts en couleurs pour divers groupes de solistes, en particulier des trios (trois sopranos ; deux sopranos et basse ; haute-contre, ténor et basse) et duos (différentes combinaisons de sopranos). L'œuvre offre donc une merveilleuse palette musicale ; ses couleurs font ressortir intensément les nuances du texte et l'expression des émotions les plus vives et les plus profondes.

D'après des textes originaux de
H. Wiley HITCHCOCK, Catherine MASSIP et Jean-Yves HAMELINE
Edition révisée et mise à jour © harmonia mundi, 2004

A little history . . .

Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier: that was the unflattering title of the first general study devoted to the composer whom we now acknowledge, three centuries after his death, as one of the greatest geniuses of French music, no longer 'forgotten'.

That book was published in . . . 1945. Nearly sixty years later we still have cause to thank its author, the late Claude Crussard: for until then all that was known of Charpentier was his work in collaboration with Molière – in point of fact, the role that Lully had left him for posterity (and even that reluctantly). In 1892, Camille Saint-Saëns had exhumed the music for *Le malade imaginaire*, then musicologists as Michel Brenet, Henri Quittard, Eugène Borrel, and Jules Écorcheville had gradually begun a long process of exploration of the composer's works. They were followed after the Second World War by the detailed research of a number of American scholars – first and foremost Hugh Wiley Hitchcock, the author of most of the texts reprinted here and, above all, of the *Catalogue raisonné* des *Œuvres de Marc-Antoine Charpentier* published in 1982. Since this date Charpentier's works have been numbered 'H' for Hitchcock; this numbering system does not, however, attempt a chronological classification, as will be seen throughout this set.

For there is still much to be learnt about the music and historical background of Marc-Antoine Charpentier, despite the comprehensive work published in 1988 (Paris: Arthème Fayard) by Catherine Cessac, who now directs a research seminar on the composer at the Centre National de la Recherche Scientifique.

. . . and biography

For example, although we now know the date of birth of Marc-Antoine Charpentier (1643, near Paris, to a father described as 'maître écrivain'), we still do not know who introduced him to music. None of his five brothers and sisters embarked on a musical career. In 1665 he began a three-year period of study in Rome with Giacomo Carissimi, the celebrated master of the oratorio, that was to prove of decisive importance. Charpentier's output long bore the mark of his

lessons in Rome: indeed, he is the only composer to have devoted himself so assiduously to the genre of the *histoire sacrée*, and many works of his maturity (such as the *Pastorale de Noël* and *Le reniement de saint Pierre*, both presented here) bear witness to his keen feeling for musical drama. How sad that he was unable to develop his talents more fully in the operatic world! (His only *tragédie lyrique*, *Médée*, met with no more than a *succès d'estime* in 1693.)

The problem was that, in order to write for the opera in Louis XIV's time, it was necessary to be in favour at court. Now, on his return from Italy in 1670, Charpentier had joined the household of Mademoiselle de Guise, grand-daughter of Henri de Guise, known as 'le Balafré' (Scarface), the organiser of the ultra-Catholic Sainte Ligue who had been assassinated on the orders of Henri III. In these circumstances there was little hope of being on friendly terms with the omnipotent Surintendant de la Musique Lully. But that need not matter too much – Mademoiselle de Guise set about organising her own operatic evenings, with Charpentier as composer and performer of the *haute-contre* part (he was in the habit of marking the names of his musicians on his manuscripts, the twenty-eight volumes entitled *Mélanges* now held by the Bibliothèque Nationale de France). A considerable number of works date from this period, both sacred (*Litanies de la Vierge*, CD 5) and secular (*Les Arts florissants*, CD 3). In 1673, he began a collaboration with Molière that was fated not to last, despite the triumph of *Le malade imaginaire*: the dramatist died in the middle of the fourth performance, and Molière's recent quarrel with Lully was once again to do Charpentier a disservice. Only in 1683 did he enter the competitive examination to recruit four *sous-maîtres de musique* for the royal chapel. Alas, he fell ill and was unable to attend the tests. Nevertheless, he often received commissions from Louis XIV, who greatly admired him: he wrote pieces on the queen's death and the king's recovery from illness, but also for the Comédie-Française (plays by Thomas and Pierre Corneille, Brécourt, and Donneau de Visé). On the death of Mademoiselle de Guise in 1688 he was engaged by the Jesuits at the Collège Louis-le-Grand in rue Saint Jacques, then at the church of Saint-Louis in rue Saint Antoine. The *Antiennes O* (CD 2) date from this period.

In June 1698 Charpentier was appointed *maître de musique des enfants* at the Sainte-Chapelle du Palais, the most important institution in the French capital after Notre Dame. It is there that he died on 24 February 1704, at the age of sixty. Several masterpieces were written in this period, including the Mass *Assumpta est Maria* which concludes this set (CD 5).

CD 1

Nativity pastorale

'Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ' *(Pastorale on the Birth of Our Lord Jesus Christ), H.483 (1684), for four solo voices, mixed chorus, two flutes, two treble viols and continuo*

'Pourquoi toujours des bergers? On ne voit que cela partout' (Why are there always shepherds? That's all one ever sees).

M. Jourdain's querulous comment, as the music-master in *Le bourgeois gentilhomme* introduces a group of singers, was perhaps justified. Shepherds, shepherdesses, and pastoral paraphernalia flourished in the music of Molière's day. They long had, in France, from Adam de la Halle's *Jeu de Robin et Marion*, Renaissance chansons, airs drawing on Tasso's *Aminta* and Guarini's *Il pastor fido*, and the first French opera (Perrin and Cambert's *Pastorale d'Issy*), to operas early and late by Lully.

This secular 'pagan' pastoral tradition met and mingled with the Christian tradition in music related to the Nativity – the shepherds of Judaea and the Christ Child's manger bed provided a humble bucolic background against which to play out the glorious Coming of the Son of God. In France, an especially popular type of Christmas song emerged in the sixteenth century – the *noël*, with text and tune of artless simplicity, often sweetly sounding a pastoral note (as in *Où s'en vont ces gais bergers?* or *Laissez paître vos bêtes*). Many noël melodies were folk-like song or dance tunes, despite which they were often used in instrumental works for church use or even for Mass settings. 1082 Many were the rhymesters, urban and rural, Parisian and provincial, who turned out noëls in the late seventeenth century: Colletet, Françoise Paschal, Pellegrin left hundreds of 'noëls nouveaux', half-polished, half-rustic, to the best-known of the tunes that served as improvisatory

material for organists in church or in aristocratic and bourgeois households. Charpentier seems to have had a certain penchant for musical settings of this repertory, from simple instrumental arrangements to the justly famous *Messe de Minuit*.
Such a combination of sacred and profane, of 'pagan' and Christian elements, appears at its most typical in the *Pastorale sur la Naissance de N. S. Jésus-Christ*, which is probably contemporary with the first of the large-scale operatic works that wrought profound changes on the French musical horizon. In the late 1670s, Charpentier brought to this piece a skill and experience drawn from Italian, and more precisely Roman sources, certainly stimulated by his short but decisive collaboration with Molière and the fervent admiration of a Parisian elite for the literature and music of Italy. Although it does not contain any quotations from the customary noëls, which is excluded by the genre itself, its subject, its text, the range of themes it handles, the material of the rhymes, the religious vocabulary and formulas are scarcely different from what one is likely to see on glancing through the collections of the Abbé Pellegrin. Charpentier's work nevertheless possesses a more serious, almost tragic tone, with all traces of rusticity eliminated, and a striking fidelity to the letter of Scripture (one is even tempted to say 'biblism') that brings it close to a sermon – a characteristic undoubtedly picked up from Carissimi and other Roman composers.
In France, somewhat later than Italy, musical pastoral had become a flourishing genre, particularly in its local version, the *ballet de cour*, which was to give birth to French opera. It was here that Lully forged his style, the presence and the orchestic nimbleness of his *symphonies*, and his mastery of the stage. Yet it was precisely as a reaction against the insipidities of musical pastoral, which he wished to replace by heroic, dramatic situations, that he created the *tragédie lyrique* with Quinault.
The Nativity pastorale (another genre with a long future in front of it) was one way of avoiding the creeping blandness of the genre. Here it was possible to retain all the formal features appropriate to the musical narration of a fable, yet without the customary fabricated plot. The mainspring of the drama shifts from the amorous intrigues of Chloris and Lycidas to the story of man's redemption and

the great themes of Christian revelation, though without going so far as to deploy the sombre hues of the *Leçons de Ténèbres* or the *Orationes de Christi morte*. Dialogues of shepherds and shepherdesses, mutual exhortations, heavenly interventions, oracles, scenes of country life in the form of dances and oral and instrumental sparring sessions, all these features are present in the Christmas pastorale. But it was above all its specific character, its ethos that sacred pastoral borrowed from its secular counterpart, that is to say its setting in the register of *le tendre*.
In Scene 1, we are in the stable at Bethlehem: the pastoral couple Silvie and Tircis gaze at the crèche, at first chattering earnestly about the charm of the child, the noble humility of the Virgin Mother, and the benign bemusement of Joseph, then duetting rapturously on the Lord's bounty. In Scene 2, we are in the hills of Judaea: Silvie and Tircis have returned to reassure their companions that all is well, the Shepherd of Shepherds is in the crib, Messiah is born. All take up their musettes for a sarabande and sing joyously 'No more sadness, no more sighs!'

In nativitatem D.N.J.C. canticum
(Hymn on the Nativity of Our Lord Jesus Christ) H.414 (1684), for four solo voices, six-part chorus, two treble instruments and continuo
A very different kind of work is the *Canticum in Nativitatem Domini*, which belongs to the oratorio genre: here Charpentier remains faithful to the model inherited from Carissimi, his master in Rome. In the seventeenth century the term *canticum* was used interchangeably for the motet and the oratorio. The four *cantica 'in Nativitatem Domini'* (volumes II, VI, IX and XII of the autograph *Mélanges*) are very close in style and share several common features. All except one contain a *marche des bergers* (shepherds' march). All end with a strophic song for soloist and chorus. Thanks to the performers' names (Mesdemoiselles Brion, Grandmaison and Talon) marked on his score by Charpentier, we know that the piece in volume VI, recorded here, was written for the musical establishment of Marie de Lorraine, duchesse de Guise. This cousin of Louis XIV maintained in her town house in the Marais district a small ensemble of singers and instrumentalists that was directed by Charpentier until the princess's death in 1688. Three solo singers (two for the role of narrator,

and an angel), all female voices, appear in dialogue with a six-part chorus of shepherds. Charpentier gives a popular cast to the melodic motifs he invents: the melody shapes appear to be modelled on existing French noëls and the rhythmic patterns, generally extremely simple, are related to those of dance. In order to highlight these qualities, he handles the narrative in a style close to that of *parlando* recitative, without dramatic effects. The chorus of shepherds is given a very pronounced concertante character contrasting the three treble voices with the three lower ones.

CD 2

Antiennes 'O' de l'Avent

'Salut pour la veille des O et les 7 O suivant le romain' *(Salutation for the eve of the 'O' antiphons, and the seven 'O' antiphons according to the Roman Calendar) H.36-43 (c.1693), for one or three voices, strings [IV-VI] and continuo*

Charpentier's works in celebration of the Nativity are considerable in number and quite varied, since they were not all intended for the same usage.

On 17 December, at the *Magnificat* of Vespers, the first of these solemn antiphons, called the 'O' antiphons after their opening invocation, was sung; it was followed by another on each of the seven days before Christmas. These Great Antiphons are an appeal for the coming of the Messiah, proclaiming his divine attributes and his mission of hope. Volume V of Charpentier's autograph *Mélanges*, conserved at the Bibliothèque Nationale de France, contains a complete cycle of these antiphons, preceded by the salutation to the Blessed Sacrament *O salutaris hostia* that was sung on the eve of the first 'O' antiphon:

- First O: *O sapientia*; second O: *O Adonaï*; third O: *O radix Jesse*, all for three male voices and continuo;
- Fourth O: *O clavis David*; fifth O: *O Oriens*, for four voices with four instrumental parts;
- Sixth O: *O rex*, for *haute-contre*, two violins and continuo;
- Seventh O: *O Emmanuel*, for three male voices and continuo.

The musical structure of the 'O' antiphons observes constant, fairly strict rules imposed by the Latin text. First, Charpentier highlights the invocation 'O' by

long tied notes in the vocal lines that create an impression of contemplative expectation; he treats the titles that follow in discreet and objective counterpoint. The spirit of jubilation appears with the word 'veni', a more mobile theme expressing all the joy of active expectation, often in triple time that marks a contrast with the duple time of the first section. Then the antiphon concludes in solemn fashion in the form of a profession of faith. With the exception of a few concessions to symbolic word-painting (as in *fiammae* in the second antiphon), Charpentier's settings retain an austere grandeur. Only the sixth antiphon assumes a more worldly air, in a style that owes something to Italy and to Charpentier's contemporary Henri Du Mont, *sous-maître* at the royal chapel.

In nativitatem Domini canticum
(Hymn on the Birth of the Lord), H.416 (c.1690), for three solo voices, four-part chorus, two flutes, strings and continuo
As we have already seen, there are no fewer than four settings entitled *Canticum in Nativitatem Domini* – three of them to an almost identical text – for differing combinations of soloists, chorus and instruments. The most elaborate and lengthy of these is *In nativitatem Domini* H.416. This piece dates from around 1690, and was probably written for St Paul-St Louis, the principal Jesuit church in Paris, where Charpentier was *maître de musique* and where it was fashionable to go and hear the best singers and the most accomplished sacred music in the city (Le Cerf de la Viéville called it 'l'église de l'opéra').
The author of the text is unknown; perhaps it was by one of Charpentier's Jesuit collaborators, possibly the Père Bretonneau who was librettist of the sacred opera of 1688 *David et Jonathas* (close in date to *In nativitatem Domini canticum*). It is an elaboration, in a Latin far from classical perfection, on Psalm 12:1 (plus hints of Revelation), then on Luke 2:10-12.
Charpentier erects on this text a massive musical edifice in two complementary halves. They are related as Old and New Testaments: in the first half, the pleas of the 'Chorus of the Just' for salvation, the reassurance by the Lord (a bass soloist), and the apocalyptic, heaven-splitting release of the Deity (chorus and instru-

ments), are precisely counterbalanced, in the second half, by the fear and wonderment of the Judaean shepherds ('Chorus pastorum'), the reassurance by the Angel (a *haute-contre* soloist) and the ultimate transcendent exultation over the Saviour's birth (chorus and instruments). Charpentier's belief in diversity and contrast as the quintessence of good music is not only apparent here at the highest structural level, it also underlies such startling juxtapositions as the central one between 'Night' (extraordinarily evoked in a lullaby-like *symphonie* for muted strings) and 'The Shepherds' Awakening' (a brassy, fanfare-like alarum indeed) – and also the sectional, rondo-like forms of most of the airs and choruses, as of the discrete blocks of music with which the instrumental movements are fashioned, including the sturdy march which naively symbolises the shepherds' journey to Bethlehem.

CD 3

Les Arts florissants

'Opera' ['Idyle en musique'] H.487 (1685) for seven solo voices, six-part chorus, two flutes, two treble viols and continuo

With the sole exception of *Médée*, his *tragédie en musique* performed in 1693, six years after the death of Lully, by the Académie Royale de Musique, Charpentier was excluded from the principal stage venue in Paris by the active rivalry of Jean-Baptiste Lully. Yet, as we have already remarked, his dramatic temperament shines out all through his oeuvre, secular or sacred, as soon as the text suggests a situation ripe for contrasts, or the possibility of bringing tragic or comic effects into play.

Les *arts florissants*, which Charpentier describes sometimes as an 'opera', sometimes as 'idyle en musique', was written for the musical establishment of Marie de Lorraine, duchesse de Guise. As has already been seen, this cousin of Louis XIV maintained a small ensemble of singers (between eight and ten) and instrumentalists: two treble viols, a harpsichord, a bass viol and, from time to time, a pair of flutes. Charpentier composed numerous works for this modest formation, in which he also participated as a singer (we know this because of his habit of writing the performers' names on his autographs).

The libretto of *Les arts florissants* depicts a conflict between the arts, represented by Music (Mlle. Brion was the original singer), Painting (Charpentier himself, singing *haute-contre*), Poetry (Mlle. Talon) and Architecture (Mlle. Grandmaison), which are flourishing under the reign of Peace (Mlle. Thorin), thanks to the beneficial influence of King Louis XIV. Peace has to confront the negative forces of war, personified by an individual, Discord (M. Beaupuy), and by the Furies. A second collective entity, the Warriors (MM. Carlié and Bossan), intervened in harmony with the Arts.

The action is developed over five scenes, following a design based on the model commonly used in the *entrées* of the large-scale ballets of the late seventeenth century. First of all each protagonist appears and briefly states his concerns: here, the aesthetic considerations specific to each discipline yield to a succession of paeans of praise to Louis XIV, protector of the arts and founder of academies, a theme frequently treated in operatic prologues of the time. Charpentier shows his originality by introducing into this exposition of the subject a chorus of Warriors, written in two quite distinct manners so as to evoke, on the one hand – by an echo effect – the delights of music, or on the other – in a jerky, violent style – the horrors of battle. This violence reappears in the *entrée* for Discord and the Furies, heralded by a 'Bruit effroyable' (dreadful noise), imitative in intent. The entire second scene derives organic unity from a continuous, implacable rhythmic pulsation with pounding repeated notes, depicting the underlying notion of combat. This passage demonstrates how artfully Charpentier takes advantage of the close interplay between soloist and chorus. The following scene, in which Peace is confronted with the forces of war, displays a sense of dramatic architecture that is similarly effective and rigorous, offering strong contrasts. After this, Peace triumphs to the strains of a minuet. The final apotheosis of the forces of good, too, is built on dance rhythms: over a chaconne and a sarabande, symbolising harmony regained, Charpentier deploys a skilful, complex structure, whose breadth of conception surpasses many similar examples produced by his contemporaries.

We have Charpentier's contemporary Sébastien de Brossard to thank for the works on this CD: they survive neither in manuscripts of the composer nor published prints, only in copies made by Brossard. He was an admirer of Charpentier's music, partly because much of it was Italianate, and Brossard liked Italian music. The *Méditations pour le Carême* he judged as 'excellentes', and he defined them as motets, 'pour le Carême et sur la Passion'. He proposed for both *Le reniement* and the *Méditations* an organ as the principal accompanying instrument (none is named in the scores), thus implying the destination of both works as the church; *Le reniement*, in fact, though referred to as an oratorio, probably functioned in Passion Week services as a motet.

Le Reniement de Saint Pierre

(St Peter's denial) H.424 (probably after 1680), for five solo voices, five-part chorus and continuo

Do not expect in this music any levity, let alone gaiety: all of it belongs to the penitential season of Lent and the anguished climax of Lent, the Agony and Passion of Jesus Christ; it is thus music of great sobriety. *Le Reniement de saint Pierre*, dramatising Peter's threefold denial of Christ as his companion and king (which of course Christ had predicted, to his face and to his disbelief), closes with a lacerating choral description of Peter's horrified self-realisation, and of his going out and weeping bitterly. (Surely the model for this conclusion was the final lamenting chorus of Carissimi's *Jefte*, which Charpentier, among many others, knew well: a manuscript copy of *Jefte* in his hand is in the Bibliothèque Nationale.)

This *Reniement* can only command our admiration. The unknown compiler of the text skilfully conflates details of the accounts of Peter's denial of Christ in all four evangelistic sources (Matthew 26:30 *ff.*, Mark 14:67 *ff.*, Luke 22:57 *ff.*, and John 18:11 *ff.*); he remains generally faithful to the biblical narrative, inventing only passages for a narrator *(historicus)* as was the tradition in the 'librettos' of such

unstaged oratorios. Charpentier's response to this text is characteristic: he seizes every opportunity to dramatise and intensify it. To Jesus he gives music of noble dignity, as opposed to that of Peter's petulant protests. He builds the 'denial scene' (it does develop like an operatic episode) to a remarkable, climactic quartet in which Peter hysterically insists on his independence of Christ ('Non, non, non; non sum, non eram; non novi hominem') while his accusers just as insistently repeat their identification of him as Christ's disciple. The cock crows. 'Then Jesus looked upon Peter': Charpentier sets the first word ('Tunc') like the crack of doom, and Christ's awful, grave gaze is almost palpable during the silence that follows the sentence (the long pause is written into the music), before Peter remembers the word of his Lord, and goes out and weeps. 'Flevit amare': on these two words Charpentier builds a final chorus of almost unbearable pungency.

Méditations pour le Carême
(Meditations for Lent) H.380-89 (probably after 1680), for three voices and continuo
The Lenten *Méditations* are not so much meditations as matters upon which to meditate – a sort of musical *Via Dolorosa*, Stations of the Cross – in which almost every one of the ten tiny motets is a vignette limning a moment on the tragic path to the Crucifixion and Entombment. Consider for a moment this musical *Via Crucis*. The scene, one of desolation, is set (1e Méditation: 'Desolatione desolata est terra'), and in it is placed the frail believer (2e: 'Sicut pullus hirundinis sic clamabo'); in the garden of Gethsemane, Christ announces to his disciples his imminent death (3e: 'Tristis est anima mea'); Judas betrays Christ (4e: 'Ecce Judas'). The progression is broken by the 5e Méditation ('Cum caenasset Jesus'), which takes us back to the Mount of Olives and is, in fact, another account, less rich in detail and musical development than *Le reniement*, of St Peter's denial of Christ. Then the sequence resumes: Pilate is persuaded to condemn Christ (6e Méditation: 'Quaerebat Pilatus dimittere Jesum'); Christ dies on the Cross (7e: 'Tenebrae factae sunt'); Mary grieves at the foot of the Cross (8e: 'Stabat mater'); Mary Magdalene meets Christ at the tomb (9e: 'Sola vivebat in antris Magdalena lugens'). Finally (and somewhat puzzlingly), the *Méditations* end with a retrospective turn to the book of

Genesis and the tale of Abraham and Isaac – but only up to the moment when Abraham is about to slay his son; certainly we are to understand Isaac as a *typus Christi*, the innocent lamb, to be sacrificed.

As in *Le reniement de St Pierre*, there are delicious musical details in each of these cameo-like miniatures (which are *petits motets* for a trio of male voices much favoured by Charpentier – *haute-contre*, tenor and bass – and a simple *basse continue*). But these details are apparent only if one pays the closest attention to the text. The harmonic language may be audaciously Italianate, as we have said; but the basic aesthetic is French: the text is of prime importance. Charpentier's setting, quite rigorously declamatory, respects the primacy of the words: only at a few climactic moments (such as the 'bitter' endings of Nos.2 and 5, at the words 'amarissima' and 'flevit amare' respectively; or in the bittersweet refrain of No.9) does he allow a long musical line to grow and flower . . . but then, with what stunning and often startling effect!

CD 5

To conclude this survey of Charpentier's works, here are three further masterpieces of sacred music. The *Litanies à 6 voix et 2 dessus de violes*, intended for the private chapel of Mademoiselle de Guise, date from 1683-4; the *Te Deum* in D major was written in 1692, probably for the great Jesuit church of St Paul in rue St Antoine, when Charpentier was *maître de musique* there. Finally, the Mass *Assumpta est Maria* (H.11), is a work of his ripest maturity (1702).

Te Deum *H.146 (c.1692)*

for five solo voices, four-part chorus, two flutes, two oboes, trumpet, basse de trompette, *trombone and continuo*

The D major *Te Deum* became the first modern 'hit' among the compositions of Charpentier, in the years between 1960 and 1980 (in a version performed and recorded in 1953 by the Chorale des Jeunesses Musicales de France and the Orchestre de Chambre des Concerts Pasdeloup, directed by Louis Martini). The

beginning of its orchestral prelude (a stirring *marche en rondeau*) became universally known to generations of television viewers during that period as the signature tune of Eurovision. The work may have been a jubilant response to the French victory at Steinkerque (August 3, 1692). Its orchestra is scored brilliantly in the blazing key of D major (a key characterised by Charpentier as '*joyeux et très guerrier*', joyous and extremely warlike). Charpentier calls for eight solo singers and a four-part chorus, and composes the prose poem in eight movements, in the manner of a ceremonial courtly *grand motet*. Contrast, drama, and diversity are the qualities that strike one most in this glorious work, reminding one of Charpentier's aesthetic ideal, one aiming for '*grande diversité dans la musique . . . la seule diversité en fait toute la perfection*' (great diversity in music . . . the very diversity is what creates the perfection).

Mass 'Assumpta est Maria'

'Assumpta est Maria, Missa sex vocibus cum simphonia' *('Mass for six voices with instruments') H.11 (1702), for six solo voices, six-part chorus, flutes, strings and continuo*

Clearly, Charpentier composed this Mass for a special occasion. Not only does he set the five normal Ordinary items – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei – but he adds a setting of Psalm 19, verse 10 ('Domine salvum fac regem'), a prayer for the health of the king which was the usual musical conclusion of Masses in the royal chapel. He even intended to complete the composition with a 'motet de sortie' (but he left blank the manuscript page on which we find that heading). Given the title of the Mass, it was perhaps composed for the feast of the Assumption (August 15). However, the planned 'motet de sortie' implies a grand recessional, and Charpentier may have been writing for the 'Messe rouge' that opened the annual meeting of the Parlement. In any case, *Assumpta est Maria* is a work of stately nobility and solemn gravity – and above all, of serene musical mastery.

Litanies de la Vierge

'Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes' *H.83 (1683–4), for six solo voices, six-part chorus, two treble viols and continuo*

This is the most impressive, evocative, and carefully worked of Charpentier's nine settings of the Litanies of Our Lady of Loreto, that lengthy enumeration of the mystical attributes of the Virgin, each followed by a prayer for her intercession and all flanked by an opening Kyrie and a closing Agnus Dei. The work was composed for twelve musicians of Mademoiselle de Guise's establishment: eight singers (among them Charpentier himself as *haute-contre*) plus two treble viols and, for the continuo, a harpsichord and a bass viol. The singers appear together as a pseudo-chorus in six parts, with a characteristic doubling of the two outermost parts; often the six voices are divided into two three-part groups, high voices versus low ones, with an enchanting chiaroscuro-like result. Alternating with this 'chorus' is a multi-coloured variety of solo ensembles, especially trios (three sopranos; two sopranos and bass; *haute-contre*, tenor, and bass) and duos (different pairs of sopranos). Thus the work has an extraordinary range of musical colours – all in the service of the most intense projection of textual nuances and the most sensitive and intimate emotional expression.

After original texts by
H. Wiley HITCHCOCK, Catherine MASSIP and Jean-Yves HAMELINE
Revised and updated edition © harmonia mundi, 2004

Einige Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte...

Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier (Marc-Antoine Charpentier, ein vergessener französischer Komponist): unter diesem wenig schmeichelhaften Titel erschien die erste umfassende Abhandlung über den Komponisten, der heute, dreihundert Jahre nach seinem Tod, allgemein anerkannt ist als eines der größten Genies der französischen Musik.

Das war... 1945. Annähernd sechzig Jahre später gebührt dem inzwischen verstorbenen Claude Crussard, dem Verfasser der oben genannten Schrift, immer noch Dank, denn von Charpentier kannte man bis dahin nur die Ergebnisse seiner Zusammenarbeit mit Molière... das war letztlich alles, was Lully ihm (und das auch noch unfreiwillig) für seinen Nachruhm zugestanden hatte. Im Jahr 1892 hatte Camille Saint-Saëns die Musik des *Malade imaginaire* neu herausgebracht, und nach und nach hatten sich Musikwissenschaftler wie Michel Brenet, Henri Quittard, Eugène Borrel, Jules Écorcheville an die langwierige Arbeit der Erschließung seines Werkes gemacht. Nach dem Zweiten Weltkrieg führten mit weitergehenden Untersuchungen mehrere amerikanische Wissenschaftler diese Arbeit fort – allen voran Hugh Wiley Hitchcock, der die meisten der hier wiedergegebenen Originaltexte verfaßt hat, vor allem aber den 1982 erschienenen *Systematischen Katalog der Werke von Marc-Antoine Charpentier*. Seitdem ist in der Opuszählung der Werke Charpentiers den Ziffern das H (wie Hitchcock) vorangestellt, wobei diese Bezifferung nichts über die zeitliche Abfolge aussagt, wie man im folgenden noch sehen wird. Es sind nämlich bezüglich der Musik Marc-Antoine Charpentiers und seiner Lebensgeschichte immer noch viele Fragen offen, auch nach Erscheinen des Kompendiums von Catherine Cessac, heute Leiterin eines Forschungsseminars über den Komponisten am CNRS, im Jahr 1988 (Arthème Fayard).

... und zur Biographie

So kennen wir heute zwar das Geburtsjahr Marc-Antoine Charpentiers (1643 bei Paris, der Vater war ein "Meister der Schreibkunst"), wir wissen aber nicht, wer ihn an die Musik herangeführt hat. Keines seiner fünf Geschwister hat die Laufbahn eines Musikers eingeschlagen. 1665 reiste er nach Rom, und dieser Aufenthalt war

entscheidend für sein weiteres Leben: drei Jahre lang war er Schüler von Giacomo Carissimi, dem berühmten Meister des Oratoriums. Diese Lehrzeit in Rom sollte im Schaffen Charpentiers noch lange nachwirken: so war er der einzige, der sich mit solcher Beharrlichkeit der "Historia sacra" gewidmet hat, und zahlreiche Werke der Reifezeit – sei es die *Pastorale de Noël* oder das *Reniement de saint Pierre* – zeugen von seinem feinen Gespür für die musikalische Dramaturgie. Hätte er doch mehr aus seiner Begabung für die Opernkomposition gemacht! (Eine einzige Tragédie lyrique, *Médée*, war 1693 lediglich ein Achtungserfolg.)
Nur: um für die Oper Ludwigs XIV. zu schreiben, mußte man bei Hofe eingeführt sein. Nach seiner Rückkehr aus Italien (1670) trat Charpentier in die Dienste der Herzogin von Guise, einer Enkelin Heinrichs von Guise, genannt "Le Balafré"... Dieser, der Gründer der Heiligen Liga, war aber auf Anordnung Heinrichs III. ermordet worden. Unter diesen Umständen konnte Charpentier kaum darauf hoffen, an Lully, den allmächtigen *surintendant*, heranzukommen. Kurzerhand veranstaltete Mademoiselle de Guise eigene Opernsoireen: Charpentier übernahm die Aufgabe des Komponisten und des Sängers der Stimmlage *haute-contre* (männlicher Alt) (er hatte die Angewohnheit, in seinen Manuskripten, achtundzwanzig Bänden der *Mélanges*, die heute in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt werden, die Namen seiner Interpreten zu notieren). In dieser Zeit entstand eine beträchtliche Anzahl geistlicher (*Litanies de la Vierge*, CD 5) und weltlicher Werke (*Les Arts florissants*, CD 3). Die Zusammenarbeit mit Molière, die 1673 begann, war trotz des glänzenden Erfolgs des *Malade imaginaire* nicht von Dauer: der Dichter starb während der vierten Aufführung – wieder einmal hatte Charpentier kein Glück, und das Zerwürfnis Molières mit Lully nützte ihm nichts. Erst 1683 bot sich erneut eine Gelegenheit: er entschloß sich, am Wettbewerb um die Besetzung der Posten der *sous-maîtres de musique* der königlichen Kapelle teilzunehmen. Aber, ach! Er wurde krank und konnte zu den Prüfungen nicht erscheinen. Dennoch hat Ludwig XIV., der ihn sehr schätzte, mehrfach seine Dienste in Anspruch genommen: anläßlich des Todes der Königin, der Genesung Ludwigs XIV., aber auch für Aufgaben an der Comédie-Française (Stücke von Thomas und Pierre Corneille, Brécourt, Donneau de Visé). Nach

dem Tod der Herzogin von Guise (1688) trat er in die Dienste der Jesuiten und hatte Posten am Collège Louis-le-Grand in der Rue Saint-Jacques und an der Kirche Saint-Louis in der Rue Saint-Antoine inne. Die *Antiennes O* entstanden in dieser Schaffensperiode (CD 2).
Im Juni 1698 wurde Charpentier zum *maître de musique des enfants* (Knabenkapellmeister) der Sainte-Chapelle ernannt, der wichtigsten kirchlichen Einrichtung der Hauptstadt nach Notre-Dame. Diese Stellung hatte er inne, bis er am 24.Februar 1704 im Alter von sechzig Jahren starb. In dieser Schaffensperiode entstanden mehrere Meisterwerke, u.a. die Messe *Assumpta est Maria*, das letzte Werk dieser Kassette (CD 5).

CD 1

Pastorale de Noël

"Pastorale sur la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ" H.483 (1684), für vier Soli, gemischten Chor, zwei Flöten, zwei Diskantgamben und Basso continuo
"Warum immer Schäfer? Es ist überall dasselbe."
Das schrieb M. Jourdains, als der *maître de musique* in *Le Bourgeois gentilhomme* eine Gruppe von Schäfern auf die Bühne brachte, eine Kritik, die durchaus berechtigt gewesen sein könnte. Schäfer, Schäferinnen und das ganze bukolische Drum und Dran waren in der Musik der Zeit Molières groß in Mode. In Frankreich hatte das eine lange Tradition, angefangen bei dem *Jeu de Robin et Marion* von Adam de la Halle, der Chanson der Renaissance, den Arien aus *Aminta* von Tasso und *Il pastor fido* von Guarini, der ersten französischen Oper (*La Pastorale d'Issy* von Perrin und Cambert) bis hin zu den Opern Lullys... Diese weltliche und «heidnische» Tradition des Schäferspiels vermischte sich in der Musik zum Weihnachtsfest mit der christlichen Tradition. Die Hirten Judäas und die Krippe des Jesuskindes waren der ärmliche, ländlich-idyllische Rahmen der Verkündigung der glorreichen Geburt des Gottessohns. In Frankreich entstand im 16. Jahrhundert eine Form des Weihnachtsliedes, die besonders populär werden sollte; das *noël* mit einem Text und einer Musik, die schlicht und kunstlos waren, und einem häufig lieblich-idyllischen Klangcharakter (wie in *Où s'en vont ces gais*

bergers oder *Laissez paître vos bêtes*). Vielen Noëls lagen Volksliedmelodien oder Tanzweisen zugrunde, dennoch wurde in der kirchlichen Instrumentalmusik und sogar in der Meßkomposition häufig von ihnen Gebrauch gemacht. Ende des 17. Jahrhunderts gab es in den Städten und auf dem Land, in Paris und in der Provinz zahlreiche Gelegenheitsdichter, die sich an "Noëls" versuchten: von Colletet, Françoise Paschal, Pellegrin sind hunderte "Neuer Noëls" überliefert, teils gesittet, teils bäuerlich derb, die, auf die bekanntesten weihnachtlichen Melodien gesungen, von den Organisten auf der Orgelempore oder in den Häusern der Aristokratie und der gutsituierten Bürger paraphrasiert und ausgeschmückt wurden. Charpentier scheint eine gewisse Vorliebe für diese Weihnachtsliteratur gehabt zu haben, und er hat sie auf die unterschiedlichste Weise musikalisch bearbeitet, von einfachen Instrumentalsätzen bis hin zu der mit Recht so berühmt gewordenen *Messe de Minuit*.

Diese Vermischung von Geistlichem und Weltlichem, von "heidnischen" und christlichen Elementen kennzeichnet ohne Einschränkung auch die *Pastorale sur la Naissance de N.S. Jésus-Christ*, die zur gleichen Zeit wie die ersten großen Opern entstanden sein dürfte, die das Musikschaffen in Frankreich von Grund auf verändern sollten. Ende der 1670er Jahre war der Beitrag Charpentiers ein handwerkliches Können und eine künstlerische Erfahrung, die aus italienischen, genauer gesagt römischen Quellen schöpften, denen aber sicherlich auch seine kurze, aber prägende Zusammenarbeit mit Molière und die Begeisterung einer Pariser Elite für die Literatur und die Musik von jenseits der Alpen zugute kam. In dem Werk wird zwar nirgendwo auch nur eines der üblichen "Noëls" zitiert, das läßt die Gattung nicht zu, aber der Handlung, dem Text, dem Spektrum der verarbeiteten Themen, dem Versmaterial, dem religiösen Wortschatz und Formular nach unterscheidet es sich kaum von dem, was beim Durchblättern der Sammlungen des Abbé Pellegrin begegnet, der Ton allerdings ist ernster, beinahe tragisch, jede Derbheit wird vermieden, und der biblische Text wird nahezu wortgetreu wiedergegeben (man ist geneigt, von "Biblizismus" zu sprechen), was dem Werk beinahe den Charakter einer Predigt verleiht – eine Eigenart, die Charpentier sicherlich von Carissimi und den römischen Komponisten übernommen hat.

Die Pastorale wurde nach Italien auch in Frankreich eine überaus geschätzte Gattung der Musik, vor allem in ihrer lokalen Ausprägung des Ballet de cour, aus dem sich die Oper entwickeln sollte. Für Lully war sie die Gattung, in der er seinen persönlichen Stil ausbildete, den repräsentativen Prunk und die tänzerische Leichtigkeit seiner *"symphonies"* (Instrumentalsätze) und seine Meisterschaft der szenischen Typisierung. Aber es war gerade die Oberflächlichkeit der musikalischen Bergeretten, die ihn veranlaßte, mit Guinault die Tragédie lyrique zu schaffen und die seichten Motive durch heroische und dramatische Stoffe zu ersetzen. Die Weihnachtspastorale (eine Gattung, die ihn lange überdauerte) bot eigene Möglichkeiten, der Verflachung der Gattung zu entgehen. Sie konnte es sich erlauben, die Formalien des musikalischen Erzählens beizubehalten, aber unter Verzicht auf die Handlung, wenn man so sagen darf. Die dramatische Spannung verlagert sich von den Liebeshändeln der Cloris und des Lycidas auf die Heilsgeschichte und die großen Gestalten der christlichen Offenbarung, aber ohne daß die Musik die düsteren Farben der *Leçons de Ténèbres* oder der *Orationes de Christi morte* annimmt. Zwiegespräche von Hirten und Hirtinnen, gegenseitige Ermahnungen, das Wirken himmlischer Mächte, Weissagungen, Szenen ländlichen Lebens in Form von Tänzen, gesungene und instrumentale Streitgespräche, all das findet sich in der Weihnachtspastorale. Es ist aber vor allem die Haltung, das *ethos*, das die geistliche Pastorale von ihrem weltlichen Gegenstück übernimmt, nämlich das Musizieren im "lieblichen" Klangregister.

In der ersten Szene befinden wir uns im Stall von Bethlehem: das Hirtenpaar Silvie und Tircis ist in den Anblick der Krippe versunken und plaudert in ernstem Ton über den Liebreiz des Kindes, die vornehme Demut der jungfräulichen Mutter, das liebevolle Staunen Josephs, um dann tief bewegt gemeinsam die Güte des Herrn zu besingen. Die zweite Szene führt uns ins Hügelland Judäas. Silvie und Tircis sind zu ihren Gefährten zurückgekehrt, um ihnen die tröstliche Nachricht zu überbringen, daß der Hirte der Hirten in der Krippe liegt, daß der Heiland geboren ist. Alle greifen zu ihren Sackpfeifen, spielen eine Sarabande und singen voll Freude: "Keine Traurigkeit mehr, keine Seufzer!"

In nativitatem D.N.J.C. canticum

"In nativitatem D.N.J.C. Canticum", H.414 (1684), für vier Singstimmen, sechstimmigen Chor, zwei Melodieinstrumente und Basso continuo

Das völlig anders geartete *Canticum in Nativitatem Domini* gehört der Gattung des Oratoriums an: Charpentier hält sich hier eng an das ihm von Carissimi, seinem römischen Lehrmeister, vermittelte Vorbild. Der Begriff *canticum* bezeichnete im 17. Jahrhundert die Motette wie auch das Oratorium. Die vier Cantica *In Nativitatem Domini* (Band II, VI, IX und XII der *Mélanges autographes*) haben große stilistische Ähnlichkeit und weisen eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Alle bis auf eines enthalten sie eine *Marche des Bergers*. Alle enden mit einem Strophenlied für einen Solisten und Chor. Die Interpretennamen (die Damen Brion, Grandmaison und Talon), die Charpentier in seiner Partitur am Rand notiert hat, lassen erkennen, daß das hier eingespielte Canticum aus Band VI für die Musik der Prinzessin Maria von Lothringen, Herzogin von Guise, komponiert worden ist. Sie war eine Cousine Ludwigs XIV. und unterhielt in ihrer Residenz im Marais ein kleines Vokal- und Instrumentalensemble, das Charpentier bis zum Tod der Prinzessin im Jahr 1688 leitete. Drei Testo-Solisten (zwei Solisten in der Rolle des Erzählers und ein Engel), Frauenstimmen, dialogisieren mit einem sechsstimmigen Chor der Hirten. Charpentier hat den von ihm ersonnenen melodischen Motiven bewußt ein volkstümliches Gepräge gegeben: der Bau der melodischen Phrase scheint existierenden französischen Noëls nachgebildet, und die zumeist sehr einfache rhythmische Gestalt ist tanzartig. Um dies noch zu unterstreichen, behandelt er den Erzählpart in einer dem Parlando-Rezitativ ähnelnden Weise ohne dramatische Effekte. Der Chor der Hirten hingegen ist in einem sehr prägnanten konzertanten Stil geschrieben, in dem die drei Sopranstimmen den drei Baßstimmen gegenübergestellt sind.

CD 2

Antiennes "O" de l'Avent»

"Salut pour la veille des O et les 7 O suivant le romain" H.36-43 (um 1693) für eine oder drei Solostimmen, Streicher [IV - VI] und Basso continuo

Die Werke Charpentiers zum Weihnachtsfest sind zahlreich und von unterschiedlicher Machart, denn sie waren nicht für die gleichen Zwecke bestimmt.
Wie Charpentier selbst in seiner Handschrift vermerkt hat, war es Brauch, die Noëls zwischen den großen Antiphonen vorzutragen. Am 17. Dezember beginnt mit dem Magnificat der Vesper der feierliche Antiphonengesang – der Gesang der sogenannten "O-Antiphonen" wegen des O-Anrufs, mit dem sie beginnen –, der an jedem der folgenden sieben Adventstage bis zum Weihnachtstag fortgesetzt wird. Diese großen Antiphonen sind der Ruf nach der Ankunft des Messias durch Ausrufen seiner göttlichen Namen und der Umschreibungen seines göttlichen Auftrags der Hoffnung. Band V der *Mélanges autographes* von Charpentier, die in der Bibliothèque Nationale archiviert sind, enthält einen vollständigen Zyklus dieser Antiphonen mit einem vorangestellten "O salutaris hostia" an das Heilige Sakrament, das am Vorabend der O-Antiphonen gesungen wurde:
- Erste O-Antiphon: *O sapientia*; zweite O-Antiphon: *O Adonaï*; dritte O-Antiphon: *O radix Jesse*, alle für drei Männerstimmen und Basso continuo;
- Vierte O-Antiphon: *O clavis David*; fünfte O-Antiphon: *O Oriens*, für vier Singstimmen und vier Instrumentalstimmen;
- Sechste O-Antiphon: *O rex*, für männlichen Alt, zwei Violinen und Basso continuo;
- Siebente O-Antiphon: *O Emmanuel*, für drei Männerstimmen und Basso continuo.
Die musikalische Struktur der O-Antiphonen ist gleichbleibend strengen Regeln unterworfen, die sich aus dem lateinischen Text ergeben. Charpentier betont zunächst den O-Anruf durch gedehnte Haltetöne, die eine Stimmung andachtsvoller Erwartung hervorrufen; die dann folgende Anrede behandelt er in einer zurückhaltenden und sachlichen kontrapunktischen Schreibweise; eine Atmosphäre jubelnder Freude stellt sich ein bei dem Wort "veni", das den Gedanken des Aufbruchs enthält und in dem die ganze Freude tätiger Erwartung zum Ausdruck kommt, häufig in einem dreizeitigen Rhythmus, abweichend von dem Zweiertakt des ersten Abschnitts. Die Antiphon endet feierlich mit dem Glaubensbekenntnis.
Mit Ausnahme einiger weniger Zugeständnisse an den Symbolgehalt einzelner

Wörter (*fiammae* in der zweiten O-Antiphon) ist die Schreibweise Charpentiers durchgehend von würdevoller, asketischer Strenge. Lediglich die siebente O-Antiphon zeigt einen etwas weltlicheren Gestus: sie ist in einem Stil geschrieben, der Italien und einem Zeitgenossen Charpentiers verpflichtet ist, dem *sous-maître* der königlichen Kapelle Henri Du Mont.

In nativitatem Domini canticum

"In nativitatem Domini Canticum", H.416 (um 1690), für drei Singstimmen, vierstimmigen Chor, zwei Flöten, Streicher und Basso continuo

Wie weiter oben ausgeführt, hat Charpentier das *Canticum in Nativitatem Domini* viermal vertont – dreimal auf einen nahezu gleichlautenden Text – für wechselnde Besetzungen mit Soli, Chor und Instrumenten. Das *In nativitatem Domini* H.416 ist die umfangreichste und musikalisch anspruchsvollste dieser Vertonungen. Sie ist um 1690 entstanden und war wohl für Saint-Paul-Saint-Louis bestimmt, die Hauptkirche der Jesuiten in Paris, an der Charpentier als Kapellmeister wirkte: diese Kirche war damals in Paris vielbesucht und berühmt als der Ort, an dem man die besten Sänger und die anspruchsvollste Kirchenmusik zu hören bekam (Le Cerf de la Viéville nannte sie "die Opernkirche").

Der Verfasser des Textes ist unbekannt, es könnte aber einer der Jesuiten gewesen sein, die mit Charpentier zusammenarbeiteten, etwa der Pater Bretonneau, der Librettist der geistlichen Oper *David et Jonathas* (1688 – zeitgleich mit *In nativitatem Domini* entstanden). Es handelt sich bei dem Text um eine Paraphrase von Psalm 12, 1 (mit Verweisen auf die Offenbarung) und Lukas 2, 10-12 in einem Latein, das stilistisch sehr zu wünschen übrigläßt.

Auf diesem Text hat Charpentier ein eindrucksvolles musikalisches Gebäude in zwei Teilen errichtet, die einander ergänzen. Sie stehen zueinander in einem Verhältnis wie das Alte zum Neuen Testament: das Flehen um Errettung des "Chorus justorum", der Trost des Herrn (Baßsolo) und die apokalyptische Rettung – Gott reißt den Himmel auf – (Chor und Instrumente) des ersten Teils finden im zweiten Teil ihr Gegengewicht in der Furcht und im Staunen der Hirten ("Chorus pastorum"), der Verkündigung des Engels (Solo des Altisten)

und der jubelnden Freude über die Geburt des Heilandes des Schlußchors (Chor und Instrumente). Für Charpentier waren Vielgestaltigkeit und Kontrastwirkungen Grundeigenschaften guter Musik. (*"In der Vielgestaltigkeit liegt das Wesen der Musik"*, hat er einmal geschrieben). Hier zeigt sich diese Überzeugung nicht nur in der satztechnischen Behandlung auf höchstem Niveau, sie ist auch in ungewöhnlichen Kontrastwirkungen zu erkennen, so etwa im Mittelteil des Werkes mit der Gegenüberstellung von "La Nuit" (die Nacht, aufs Schönste charakterisiert in einem Instrumentalsatz für Streicher, die mit Dämpfer spielen) und "Le Réveil des Bergers" (einem wirklichen Weckruf, durchdringend wie eine Fanfare) – aber auch in den Rondoformen der meisten Arien und Chöre, in der klaren Blockbildung der Instrumentalsätze und in der schwungvollen Marschweise als dem getreuen Abbild des Aufbruchs der Hirten nach Bethlehem.

CD 3

Les Arts florissants
"Opera" ["Idyle en musique"] H.487 (1685) für sieben Singstimmen, sechsstimmigen Chor, zwei Flöten, zwei Diskantgamben und Basso continuo
Wenn man von *Médée* absieht, seiner 1693, sechs Jahre nach Lullys Tod, von der Académie royale de Musique aufgeführten *"tragédie en musique"*, ist Charpentier auf Betreiben Jean-Baptiste Lullys, der auf die Ausschaltung des Konkurrenten bedacht war, systematisch von dieser wichtigsten Bühne des Pariser Musiklebens ferngehalten worden. Dennoch ist, wie bereits ausgeführt, in seinem gesamten Schaffen, dem weltlichen wie dem geistlichen, seine dramatische Veranlagung zu spüren, die sich Bahn bricht, sobald der Text eine Gestaltung in starken Kontrasten nahelegt oder die Möglichkeit eröffnet, von tragischen oder komischen Effekten Gebrauch zu machen.
Charpentier hat *Les Arts florissants* für die Musik der Prinzessin Maria von Lothringen, Herzogin von Guise, komponiert. Die Prinzessin unterhielt in ihrer Residenz, dem Hôtel du Marais, ein kleines Vokal- und Instrumentalensemble: acht bis zehn Sänger, zwei Diskantgamben, ein Cembalo, eine Baßgambe und nach Bedarf zwei Flöten. Bis zu ihrem Tod im Jahr 1688 hat Charpentier für seine

Gönnerin, die für ihren Musikverstand bekannt und bei ihren Zeitgenossen hochgeachtet war, eine Vielzahl von Werken für diese kleine Besetzung komponiert und als Sänger bei den Aufführungen mitgewirkt. Es handelte sich bei diesen Stücken zumeist um kleine Kammeropern allegorischen oder pastoralen Charakters wie etwa *La Couronne en fleurs* und *Le Misanthrope: dispute de bergers*. Sie alle sind, um es noch einmal zu sagen, der Gönnerschaft der Herzogin von Guise zu verdanken. Das Textbuch von *Les Arts florissants* schildert einen Streit der schönen Künste, die in Gestalt der Musik (Mademoiselle Brion war die erste Interpretin), der Malerei (Charpentier selbst als Altist), der Dichtkunst (Mademoiselle Talon) und der Baukunst (Mademoiselle Grandmaison) auftreten und die dank dem segensreichen Wirken von König Ludwig XIV. unter der Herrschaft des Friedens (Mademoiselle Thorin) blühen und gedeihen. Schon bald muß sich der Frieden gegen die zerstörerischen Kräfte des Krieges in Gestalt einer Person, der Zwietracht (M. Beauphy), und der Furien behaupten. Eine andere Gruppe, die Gruppe der Krieger (M. Carlié und Bossan), agiert im Einklang mit den Künsten.

Die dramatische Handlung ist in fünf Szenen gegliedert nach einem Schema, wie es für die Entrées der Ballets de cour des ausgehenden 17.Jahrhunderts gebräuchlich war. Jede der Gestalten legt zunächst kurz ihre Intentionen dar: hier treten die ästhetischen Betrachtungen der einzelnen Kunstrichtungen hinter einer schier endlosen Aneinanderreihung von Lobeshymnen auf Ludwig XIV. zurück, den Förderer der Künste und Gründer von Akademien, wie sie häufig Gegenstand von Prologen zeitgenössischer Opern waren. Charpentier gibt dieser Exposition des Themas ein persönliches Gepräge durch Einführung eines Chors der Krieger, den er satztechnisch kontrastierend behandelt in den Passagen, die – im Echosatz – die Wonnen der Musik preisen, und denen, die – in einem abgehackten und grellen Stil – die Schrecken des Krieges schildern. Dieser grelle Stil begegnet auch beim Auftritt der Zwietracht und der Furien, der durch einen *"Bruit effroyable"*, einen entsetzlichen Lärm in einer tonmalenden Darstellungsform vorbereitet wird. Einheitlichkeit stiftende Merkmale der zweiten Szene sind ein stetiger, beharrlicher rhythmischer Puls und hämmernde Tonrepetitionen, klangmalerischer Ausdruck

der zugrundeliegenden Idee der Schlacht. Charpentier versteht es, die enge Verschachtelung der Einsätze des Solisten und des Chors für höchst eindrucksvolle Klangwirkungen zu nutzen. In der darauffolgenden Szene, in der der Frieden den kriegerischen Mächten entgegentritt, ist die dramatische Gestaltung ebenso kontrastreich, konsequent und wirkungsvoll. In einem Menuettsatz trägt der Frieden schließlich den Sieg davon. Auch die Schlußapotheose der Kräfte des Guten ist in Tanzrhythmen gekleidet: auf der Grundlage einer Chaconne und einer Sarabande als Sinnbild der wiederhergestellten Harmonie errichtet Charpentier eine wohldurchdachte und gestaltreiche Klangarchitektur, die in ihrer ausgreifenden Konzeption viele ähnliche Beispiele seiner Zeitgenossen übertrifft.

CD 4

Die auf dieser CD eingespielten Werke haben wir Sébastien de Brossard, einem Zeitgenossen Charpentiers zu verdanken: sie sind nicht in autographen Handschriften des Komponisten und nicht in Druckausgaben, sondern einzig und allein in Abschriften überliefert, die Brossard angefertigt hat. Brossard war ein glühender Anhänger der Musik Charpentiers, nicht zuletzt deshalb, weil sie größtenteils im italienischen Stil geschrieben ist, denn er liebte die italienische Musik. Die *Méditations pour le Carême* nannte er "hervorragend" und bezeichnete sie als Motetten "für die Fastenzeit und über die Passion". Er hat für *Le Reniement* und die *Méditations* die Orgel als Hauptbegleitinstrument vorgeschlagen (in den Partituren ist keines angegeben), was darauf schließen läßt, daß sie für die Kirche bestimmt waren; *Le Reniement*, das vielfach als Oratorium angesehen wird, scheint tatsächlich als Motette in den Gottesdiensten der Karwoche in Gebrauch gewesen zu sein.

Le Reniement de saint Pierre

"Le Reniement de saint Pierre" H.424 (wahrscheinlich nach 1680) für fünf Singstimmen, fünfstimmigen Chor und Basso continuo

Man erwarte bei dieser Musik keine heitere Leichtigkeit: sie ist ein fester Bestandteil der Bußtage der Fastenzeit mit ihrer beklommenen Atmosphäre im Gedenken

an das Leiden und Sterben Jesu Christi; diese Musik ist deshalb von großer Schlichtheit. *Le Reniement de saint Pierre*, die Geschichte der dreimaligen Verleugnung Christi als seinem Gefährten und König durch Petrus (was Christus ihm vorausgesagt und er nicht geglaubt hatte), endet mit einem herzergreifenden Chor, der das Entsetzen schildert, das Petrus ergreift, als ihm klar wird, was er getan hat, und wie er hinausgeht und bitterlich weint. Vorbild dieses Schlußchors ist zweifellos das Schlußlamento des Chors in Carissimis Oratorium *Jephte*, das Charpentier neben vielen anderen Werken gründlich studiert hatte: eine von ihm angefertigte Abschrift von *Jephte* wird in der Bibliothèque Nationale verwahrt.

Dieses *Reniement* nötigt einem größte Bewunderung ab. Der unbekannte Textverfasser hat die Einzelheiten der in den vier Evangelien überlieferten Berichte über die Verleugnung des Petrus geschickt zu einer Handlung zusammengefaßt; er hat sich dabei insgesamt an den Bibeltext gehalten und lediglich Passagen für einen Erzähler (*historicus*) hinzuerfunden, wie es in den "Libretti" nichtszenisch aufgeführter Oratorien üblich war. Die Art, wie Charpentier diesen Text musikalisch behandelt, ist typisch für ihn: er nutzt jede sich bietende Gelegenheit zur Dramatisierung und Intensivierung der Aussage. Die Jesus beigelegte Musik ist überaus würdevoll im Gestus und steht in krassem Gegensatz zu den wütenden Protesten des Petrus. Die "Szene der Verleugnung" (die wie eine Opernepisode angelegt ist) hat die Form eines höchst ungewöhnlichen Vokalquartetts, das seinen Höhepunkt an der Stelle erreicht, an der Petrus, hysterisch sich selbst verfluchend, zum dritten Mal behauptet, er habe nichts mit Jesus zu schaffen (*"Non, non, non; non sum, non eram; non novi hominem"*), während ihn die anderen ebenso nachdrücklich beschuldigen, ein Jünger Jesu zu sein. Der Hahn kräht. *"Da wandte sich Jesus um und blickte Petrus an"*: Charpentier hat das erste Wort (*"Tunc"*) vertont wie das Jüngste Gericht, und der ernste, schmerzliche Blick Christi ist in der Pause, die auf diese Phrase folgt (die lange Pause ist in der Partitur notiert), beinahe mit Händen zu greifen, bevor Petrus sich an die Worte seines Herrn erinnert und hinausgeht und bitterlich weint. *"Flevit amare"*: auf diese zwei Worte hat Charpentier einen Schlußchor von beinahe unerträglicher Eindringlichkeit komponiert.

Méditations pour le Carême

"Méditations pour le Carême" H.380-89 (wahrscheinlich nach 1680) für drei Singstimmen und Basso continuo

Die *Méditations* zur Fastenzeit sind nicht so sehr Meditationen als vielmehr Motive zur Meditation – eine Art musikalische Via Dolorosa, ein musikalischer Kreuzweg: nahezu jede der zehn kurzen Motetten schildert wie eine Vignette eine Station auf dem leidvollen Weg zur Kreuzigung und zum Begräbnis Christi. Hier kurz die Abfolge dieser musikalischen "via crucis": die Szene, eine Szene der Trostlosigkeit, wird beschrieben (1. Meditation: *"Desolatione desolata est terra"*) und der Gläubige in seiner Vergänglichkeit wird hineingestellt (2. Meditation: *"Sicut pullus hirundinis sic clamabo"*); im Garten Gethsemane kündigt Jesus seinen Jüngern seinen unmittelbar bevorstehenden Tod an (3. Meditation: *"Tristis est anima mea"*); Judas verrät Jesus (4. Meditation: *"Ecce Judas"*). Der Fortgang der Handlung wird unterbrochen durch die 5. Meditation (*"Cum caenasset Jesus"*), die uns zurück auf den Ölberg führt. Es ist noch einmal die Geschichte von der Verleugnung Jesu durch Petrus, aber weniger ausführlich und musikalisch weniger gehaltvoll als *Le Reniement*. Dann geht die Handlung weiter: Pilatus läßt sich dazu drängen, Jesus zu verurteilen (6. Meditation: *"Querabat Pilatus dimittere Jesum"*); Jesus wird ans Kreuz geschlagen (7. Meditation: *"Tenebrae factae sunt"*); Maria wehklagt am Fuße des Kreuzes (8. Meditation: *"Stabat Mater"*); Maria Magdalena begegnet Jesus am Grab (9. Meditation: *"Sola vivebat in antris Magdalena lugens"*). Die *Méditations* enden schließlich (etwas unglücklich) mit einer Rückblende zum Buch Genesis und der Geschichte von Abraham und Isaak. Wie in *Le Reniement de saint Pierre* stößt man in jeder der Miniaturen auf wundervolle musikalische Details. Diese satztechnischen Feinheiten sind aber nur zu erkennen, wenn man den Text mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Die harmonischen Gestaltungsmittel sind, wie wir gesehen haben, häufig auf unkonventionelle Weise italienisch, die ästhetische Basis aber ist französisch: das Wichtigste ist der Text. Die einigermaßen streng deklamatorische Kompositionsweise Charpentiers räumt ihm den Vorrang ein; allenfalls an Stellen extremer Zuspitzung (wie dem "bitteren" Schluß der Nr.2 und 5 auf die Worte *"amarissima"* bzw. *"flevit*

amare" oder im bittersüßen Refrain der Nr.9) läßt er es zu, daß eine langgezogene Melodielinie sich selbständig macht und sich schwelgerisch entfalter... dann aber ist die Wirkung betörend und oft genug herzzerreißend!

CD 5

Zum Abschluß dieser Würdigung Charpentiers drei weitere Meisterwerke seines Kirchenmusikschaffens. Die für die Privatkapelle der Herzogin von Guise bestimmten *Litanies* für sechs Singstimmen und zwei Diskantgamben entstanden 1683-84, das *Te Deum* in D-dur um 1692; es war wahrscheinlich für die berühmte Jesuitenkirche in der Rue Saint-Antoine, die Kirche Saint-Paul bestimmt, an der Charpentier als Kapellmeister wirkte. Die Messe *Assumpta est Maria* (H.11) schließlich ist ein Werk, das er auf dem Höhepunkt seiner Reifezeit komponiert hat (1702).

Te Deum

"Te Deum" H.146 (um 1692) für fünf Singstimmen, vierstimmigen Chor, zwei Flöten, zwei Oboen, Trompete, Baßtrompete, Posaune und Basso continuo

Das *Te Deum* in D-dur ist diejenige Komposition Charpentiers, die in einer 1953 von der Chorale des Jeunesses Musicales de France und dem Orchestre de Chambre des Concerts Pasdeloup unter der Leitung von Louis Martini eingespielten Fassung zu einem "Hit" der Jahre 1960-80 geworden ist... Die Anfangstakte des Orchestervorspiels (eine strahlende *marche en rondeau*) haben sich als Erkennungsmelodie der Eurovisions-Sendungen Generationen von Fernsehzuschauern eingeprägt. Dieses Werk könnte aus Anlaß des Sieges der Franzosen bei Steinkerque (3.August 1692) komponiert worden sein. Es ist für ein Orchester mit brillantem Bläserklang geschrieben und in der energischen Tonart D-dur (nach den Bewertungsmaßstäben Charpentiers eine "fröhliche und sehr kriegerische" Tonart). Charpentier hat die Prosadichtung in acht Teilen im Stil eines *Grand motet*, einer repräsentativen Festmotette, für eine Besetzung mit acht Soli und vierstimmigem Chor vertont. Kontrastwirkungen, dramatische Effekte und große

Vielgestaltigkeit sind die ins Auge springenden Merkmale dieses glanzvollen Werkes, ganz im Sinne seines ästhetischen Ideals: die «große Vielgestaltigkeit in der Musik... erst die Vielgestaltigkeit macht sie vollkommen».

Messe *"Assumpta est Maria"*

"Assumpta est Maria, Missa sex vocibus cum simphonia" H.11 (1702) für sechs Singstimmen, sechsstimmigen Chor, Flöten, Streicher und Basso continuo

Charpentier hat diese Messe ganz offensichtlich für eine bestimmte Gelegenheit komponiert. Er hat nicht nur die fünf Teile des Ordinariums vertont – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei –, sondern auch Vers 10 des Psalms 19 (*"Domine salvum fac regem"*), das Bittgebet für das Wohlergehen des Königs, das in der königlichen Kapelle traditionell am Ende jeder Messe gesungen wurde. Darüber hinaus hatte er die Absicht, seine Komposition mit einer "Motette zum Ausgang" zu beschließen (die Manuskriptseite, die diese Überschrift trägt, ist aber leer geblieben). Der Titel dieser Messe deutet darauf hin, daß sie zum Fest Mariä Himmelfahrt (15. August) komponiert worden sein könnte. Bei der ursprünglich geplanten "Motette zum Ausgang" handelte es sich aber eher um eine große Hymne zum Ausgang; vielleicht war Charpentier damit beschäftigt, Teile der "Messe Rouge" zu schreiben, die zu Beginn der neuen Sitzungsperiode des Parlaments gefeiert wurde. Für welche Gelegenheit sie auch immer bestimmt war, die Messe *Assumpta est Maria* ist ein imposantes Werk von großer Erhabenheit und feierlichem Ernst, das vor allem einen souveränen Umgang mit den musikalischen Gestaltungsmitteln erkennen läßt.

Litanies de la Vierge

"Litanies de la Vierge à six voix et deux dessus de violes" H.83 (1683-84) für sechs Singstimmen, sechsstimmigen Chor, zwei Diskantgamben und Basso continuo

Es ist dies die eindrucksvollste der neun Fassungen der Lauretanischen Litanei, die Charpentier geschrieben hat, gefühlsstark und durchgeformt wie keine andere. Es handelt sich um eine weitschweifige Aufzählung der mystischen Vorzüge der Jungfrau Maria; auf jeden Vers folgt ein Bittruf, eingeleitet wird das

Ganze von einem Kyrie und es endet mit einem Agnus Dei. Charpentier hat das Werk für zwölf Musiker der Residenz der Herzogin von Guise geschrieben: acht Sänger (unter ihnen Charpentier selbst als Altist), zwei Diskantgamben und für den Generalbaß ein Cembalo und eine Baßgambe. Die Sänger treten zusammen auch vorübergehend als Chor auf, sechsstimmig mit prägnant verdoppelten Außenstimmen; häufig sind diese sechs Stimmen auf zwei Dreiergruppen verteilt – die hohen Stimmen sind den tiefen Stimmen gegenübergestellt –, was wundervolle Hell-Dunkel-Effekte bewirkt. Im Wechsel mit diesem "Chor" erklingen farbige Passagen für vielfältig zusammengesetzte Solistengruppen, in erster Linie Terzette (drei Soprane; zwei Soprane und Baß; männlicher Alt, Tenor und Baß) und Duette (Soprane in wechselnder Zusammensetzung). Das Werk hält also ein sehr abwechslungsreiches musikalisches Spektrum bereit; die vielfältige Farbgebung bringt feinste Schattierungen des Textes und starke, tiefempfundene Gefühle aufs Schönste zur Geltung.

Nach Originaltexten
von H. Wiley HITCHCOCK, Catherine MASSIP und Jean-Yves HAMELINE
Überarbeitete und aktualisierte Auflage © harmonia mundi, 2004

Pastorale sur la Naissance de N.S. Jésus-Christ, H.483

CD 1

Scène première

BERGÈRE

2 Que nos soupirs, Seigneur, réveille tes bontés.
Ce ne sont point les meaux de cette triste vie
que ton peuple affligé de finir te supplie
mais le péché qui les a mérité.
Que nos soupirs, Seigneur, réveille tes bontés.

LA MESME BERGÈRE / UN BERGER

Il est temps Seigneur que tu paroisse,
de tes divines lois on n'observe plus rien,
pas un seul qui fasse le bien
pas un seul qui te reconnaisse.

TOUS

3 Le règne du péché va croissant à tes yeux,
plus l'homme vit plus il s'égare.
Fais donc pleuvoir du haut des cieux
ta justice qui le répare.

SEULE

Du démon triomphant, viens confondre l'effort,
affranchir la nature en ses fers prisonnière
et ramener à la lumière
tes peuples languissant dans l'ombre de la mort.

L'ANCIEN

4 Écoutez moy, écoutez moy peuple fidèle
si j'entends bien nos saints écrits,
les temps de l'heureuse nouvelle
sont sur le point d'estre accomplis.
La semaine mistérieuse
Que vit de si loin Daniel
s'avance pour ouvrir le ciel
à la nature malheureuse.

TOUS

Après tout le bruit et l'éclat
du changement des monarchies,
tout est dans le tranquille état
que demandent les prophéties.
Demandons en l'effet, demandons le toujours,
heureux, heureux si c'était en nos jours.
Cieux répandez votre rosée,
fondez vous divine nuée
versez le juste en ces bas lieux.
Ouvre ton sein terre féconde
et conçoit le sauveur du monde
pour le faire éclore à nos yeux.

Scène seconde

UN ANGE ET LES SUS DITS

6 Régnez, calme profond, sur la terre et les mers,
régnez, régnez jusqu'au plus haut des airs.
Cieux ! redoublez votre silence.
Du trone souverain qui régit l'univers
Le verbe auteur de tout vient prendre icy naissance,
Que tout se taise à sa présence.

(icy faire un grand silence)

Dans ces lieux écartés d'où peut venir ce bruit,
quelle charmante voix a frappé mon oreille,
quelle lumière au milieu de la nuit,
que nous promet cette merveille.

SEUL

Pasteurs, que nous promet cette merveille.

TOUS

7 Qu'entendons nous ? Qu'est-ce que nous voyons ?
Tout est en feu, fuyons, amis, fuyons !

(Passez à la suite sans interruption)

L'Ange
Pasteurs ne craignez rien,
messager du très haut
je viens pour vous apprendre
la nouvelle du plus grand bien
que vous puissiez jamais attendre.
Reprenez vos esprits,
Pasteurs ne craignez rien.

L'Ancien
Messager du très haut
qu'avez vous à nous dire,
pouvons nous croire qu'aujourd'hui
notre Dieu veut que son peuple respire
trouvons nous grâce devant Lui,
messager du très haut
qu'avez vous à nous dire ?

L'Ange
De l'univers entier apprenez le bonheur.
La ville de David en ce moment
voit naitre un enfant,
nostre maitre, un Dieu votre sauveur.

Tous
Ministre ailé du Dieu de gloire
daignez encor le répéter
nous n'en pouvons douter
et nous n'osons le croire.

L'Ange
[8] De l'univers entier apprenez le bonheur.
La ville de David voit naitre le sauveur,
vous le connaitrez à ces marques :
Un enfant nouveau né, de langes revêtu
et dans une crêche étendu
est ce monarque des monarques.
Allez luy rendre vos honneurs,
Allez lui faire votre offrande,
et sachez que celle des cœurs
est tout ce qu'il demande.

Tous
Nous partons, nous allons
divin esprit, nous y allons, nous y vollons.

Scène trois

L'Ange
Célestes compagnons venez, venez Archanges
venez et du Seigneur célébrons la louange.

Scène quatre

Tous
Gloire dans les hauts lieux,
Gloire sans fin, gloire éternelle,
Louange à jamais dans les cieux,
Louange à l'essence immortelle.

(suivez sans interruption)

Second Ange
Paix en terre, paix à jamais ;
repos, douceur, paix, assurance.
Paix sans fin, éternelle paix
aux objets de la complaisance.

(on reprend icy "gloire, gloire" comme cy devant après quoy l'on joue le petit air de viole après le chœur des anges)

Scène cinquième

L'ANCIEN

9 Heureux bergers voici le lieu
ou vient de naitre l'homme Dieu
revêtu de notre misère,
ainsi nous l'a marqué
l'ange du tout puissant.
Entrons sans différer
voyons ce Dieu naissant
et que chacun de nous par un amour sincère
montre de ses bontés de père
un cœur reconnaissant.

Scène six

Bergers et bergères dans la crèche

SEULE

10 Qu'il a de majesté,

TOUS

Que d'éclat l'environne.
Mais ! qui ne serait pas touché
de voir celui qui donne
au Roi septre et couronne
logé si pauvrement, si durement couché.
Neige, glaçons, frimats, inhumaine froidure
modérez vos rigueurs.
Osez vous attaquer l'auteur de la nature.
Et n'est-ce pas pour lui d'assez grandes douleurs
que de ce voir chargé du crime des pêcheurs.

SEULE

Non, non ! L'haleine secourable
de ces animaux innocents
deffendra son corps adorable
contre les injures du temps.
Non, non ! pour le garantir des cruelles tempestes
à qui ses murs ouverts
laissent un libre cours,
l'haleine de ses pauvres bestes
n'est pas un suffisant secours.
Ah ! l'amour qui le fait descendre
jusqu'à se revêtir de notre être mortel
est un feu tout divin qui le saura deffendre
contre le froid le plus cruel.

TOUS

Ardent amour, céleste flamme
lorsque vous combattez pour le sauveur souffrant
contre le froid le plus piquant
fondez les glaces de notre âme
pour nous faire trouver des pleurs
que nous donnions à ses douleurs.

(suyvez sans interruption)

Scène sept

UN ANGE ET LES SUS DITS

11 Votre tendresse est équitable
bergers, le ciel en est content.
Ne craignez pour cet enfant
que vous voyez réduit en cette pauvre étable ;
il commande aux frimats, il règle les saisons.
Si la fureur des aquilons ne cesse d'estre moins traitable,
d'un souffle seulement de sa bouche adorable
il les fera rentrer dans leurs sombres prisons.
Chantez donc à l'envy, chantez à la naissance
de ce Roy glorieux.
Un si rare présent, un don si précieux
ne veut estre reçut qu'avec réjouissance.
Faisons de nos joyeux cantiques

retentir le vague des airs.
Répétez nos concerts.
Nos voix et nos flutes rustiques
auront peut-être le bonheur
de plaire au Dieu naissant qui connait notre cœur.

(passez sans interruption au menuet cy après)

12 Menuet

(après la reprise du menuet des instruments on passe)

BERGÈRE
O nuit en merveilles féconde,
O nuit en qui Jésus nous luit.
Non ! non ! le plus beau jour du monde,
Non ! nuit en merveille féconde.
Non ! non ! le plus beau jour du monde
n'a jamais à nos yeux tant de pompe produit.

(Les violes recommencent icy leur menuet)

Flambeau qui nait du sein de l'onde,
Flambeau dont l'onde est le tombeau.
Non ! non ! l'or de ta tresse blonde
n'eut jamais tant d'éclat que Jésus au berceau.

Bourée en rondeau

DEUX BERGERS
Ne laissons point sans louanges
celle qui nous a donné
le céleste pain des anges
en cet enfant nouveau né.

TOUS
Ne laissons point sans louanges
celle qui nous a donné
le céleste pain des anges
en cet enfant nouveau né.

(icy l'on reprend la bourée sans la première reprise et on continue)

Chantons cette vierge pure,
chantons son humilité
qui du ciel a mérité
que l'auteur de la nature
prit dans sa chaste cloture
nostre faible humanité,
sans que son intégrité
en reçut aucune injure.
Chantez cette vierge pure,
chantons son humilité.

Récitatif de l'Évangéliste

L'ombre de la nuit froide couvrait toute la terre et plongeait tous les hommes dans un profond sommeil. Les bergers de Judée veillaient sur leurs troupeaux. Et soudain un ange du Seigneur se tint près d'eux, et la gloire du Seigneur rayonnait autour d'eux. Ils furent saisis d'une grande crainte ; et l'ange leur dit :

14 Frigidae noctis umbra totum orbem tegebat, et immersi iacebant omnes in somno profundo. Pastores autem Iudeae vigilabant super gregem suum. Et ecce angelus Domini stetit iuxta eos, et claritas Dei circumfulsit eos. Timuerunt autem pastores timore magno; et dixit illis angelus:

Air de l'Ange

Ne craignez pas, ô bergers, car voici que je vous annonce la bonne nouvelle d'une grande joie qu'aura tout le peuple : aujourd'hui un Sauveur vous est né dans la ville de David ; et ceci sera un signe pour vous : vous trouverez un petit enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. Allez, bergers, et adorez-le.

15 Nolite timore, pastores. Ecce enim annuntio vobis gaudium magnum quod erit omni populo: quia natus est hodie Salvator vester in civitate David; et hoc erit vobis signum: invenietis pannis involutum et reclinatum in praesepio. Ite, pastores, et adorate illum.

Chœur des Bergers

Levons-nous, hâtons-nous, allons jusqu'à Bethléhem. Là nous verrons l'enfant qui est né pour nous. Là nous louerons et adorerons Dieu, même vêtu comme un pécheur. Pourquoi traîner, pourquoi tarder, ô indolents bergers ?

Surgamus, festinemus, eamus usque Bethlehem. Properemus, eamus usque Bethlehem. Ibi videbimus puerum qui natus est nobis. Ibi laudabimus et adorabimus Deum sub forma peccatoris velatum. Quid moramur, quid cunctamur, O pastores inertes?

Récitatif de l'Évangéliste

Ils se rendirent en hâte à l'endroit où l'enfant était né, et en entrant dans la maison, ils trouvèrent Marie et Joseph et l'enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. Et, s'agenouillant, ils l'adorèrent avec un chant naïf mais sincère, disant :

17 Euntes autem pastores pervenerunt ad locum ubi puer natus erat, et intrantes domum invenerunt Mariam et Ioseph et puerum involutum pannis et reclinatum in praesepio. Et procidentes adoraverunt eum, inculto sed devoto carmine dicentes:

Salut, petit enfant,
Salut, tout petit tendre,
O enfant nouveau-né,
Que tu es bon !

18 Salve, puerule,
Salve, tenellule,
O nate parvule,
Quam bonus es!

Tu quittes le ciel
Tu nais dans le monde
Afin d'assimiler à toi
Nous autres les malheureux.

Tu coelum deseris,
Tu mundo nasceris,
Nobis te ut miseris
Assimiles.

Ô bonté immense :
La divinité suprême
Se fait en ce jour
Humanité infime.

L'éternel prend naissance,
L'immensité est cernée
Et se laisse toucher
Sous des espèces matérielles.

La Vierge mère,
Ses bienheureuses entrailles
Nous donnent un fils
Par l'œuvre de Dieu.

Réjouis-toi, fleur virginale,
Réjouis-toi, espoir des hommes,
Toi, la source qui lave
De la boue du mal.

O summa bonitas,
Excelsa deitas,
Vilis humanitas,
Fit hodie.

Aeternus nascitur,
Immensus capitur,
Et rei tegitur,
Sub specie.

Virgo puerpera,
Beata viscera,
Dei cum opera,
Dant filium.

Gaude flos virginum,
Gaude spes hominum,
Fons lavans criminum
Proluvium.

CD 2

Antiennes "O" de l'Avent, H.36-43

O salutaire hostie, qui ouvrez les portes du ciel, l'ennemi nous livre de rudes combats, accordez-nous force et secours.

1 **Salut de la veille des O**
O salutaris hostia, quae caeli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium.

O Sagesse, qui sortie de la bouche du Très-Haut atteignez d'une extrémité à l'autre, et disposez toutes choses avec force et douceur : venez, et enseignez-nous la voie de la prudence.

2 **Premier O**
O sapientia, quae ex ore altissimi prodisti, attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviter disponensque omnia: veni ad docendum nos viam prudentiae.

O Adonaï, conducteur de la maison d'Israël, qui avez apparu à Moïse dans la flamme du buisson ardent, et qui lui avez donné votre Loi sur le Sinaï : venez nous racheter par la force de votre bras.

3 **Second O**
O Adonai, et Dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento.

O rejeton de Jessé, devenu l'étendard des peuples, devant qui les rois garderont le silence, et que les nations implo-reront : venez nous racheter, désormais ne tardez plus.

O clef de David, et sceptre de la maison d'Israël, qui ouvrez et personne ne peut fermer, qui fermez et personne ne peut ouvrir : venez, et brisez les liens des captifs plon-gés dans les ténèbres, à l'ombre de la mort.

O Orient, splendeur de l'éternelle lumière et soleil de justice : venez, et éclairez ceux qui sont plongés dans les ténèbres, à l'ombre de la mort.

O Roi des nations, et leur suprême attente, pierre angu-laire qui reliez le présent au passé : venez, et sauvez l'homme que vous avez formé du limon de la terre.

O Emmanuel, notre Roi et notre législateur, attente des nations, et Sauveur du monde : venez, et sauvez-nous, Seigneur notre Dieu.

Prélude

Jusques à quand, Seigneur, détourneras-tu ton visage, oubliant notre détresse ?

Chœur des Justes
Souviens-toi de l'alliance que tu as conclue.
Viens d'en-haut nous délivrer.

4 **Troisième O**
O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, jam noli tardare.

6 **Quatrième O**
O clavis David, et sceptrum domum Israel, qui aperis et nemo claudit, claudis et nemo aperit: veni, et educ vinctum de domo carceris, seden-tem in tenebris et umbra mortis.

8 **Cinquième O**
O Oriens, splendor lucis aeternae, et sol justitiae: veni, et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.

10 **Sixième O**
O Rex gentium, et desideratus earum, lapisque angularis, qui facis utraque unum: veni, et salva hominem, quem de limo formasti.

12 **Septième O**
O Emmanuel, Rex et legifer noster, exspectatio gentium, et Salvator earum: veni ad salvandum nos Domine Deus noster.

In Nativitatem Domini Canticum, H.416

13 **Prélude**

Usque quo avertis faciem tuam Domine,
et oblivisceris tribulationis nostrae.

Chœur des Justes
Memorare testamenti quod locutus es,
veni de excelso et libera nos.

Console-toi, fille de Sion, toi qui te consumes de chagrin.
voici que vient vers toi un Roi plein de bonté.
Tu ne pleureras plus, désormais,
et la pupille de ton œil va se calmer.
En ce jour-là les montagnes distilleront de la douceur,
et les collines dégorgeront de lait et de miel.
Console-toi, reprends des forces, fille de Sion,
mets ton espoir en Dieu, ton Sauveur.
Qu'il te plaise de déchirer,
ô notre Rédempteur, et de descendre !
Le temps est proche où le Seigneur va venir !
Il vient sans nous tromper.
Proche est le salut de notre Dieu.
Celui qui doit venir vient bientôt ;
celui qu'on doit envoyer arrive tout de suite ;
il vient et ne tarde plus.
Cieux, ruisselez d'en-haut ;
que les nuages fassent pleuvoir le Juste ;
que la terre s'entrouvre et fasse germer le Sauveur.

Petit silence

Nuit

Réveil des Bergers

Chœur des Bergers
Les cieux se sont ouverts. Une grande lumière en est sortie,
immense, impressionnante.

L'Ange
Bergers, n'ayez pas peur.
Car voici que je vous annonce
une grande joie pour tout le peuple :
il vous est né aujourd'hui un Sauveur,
le Christ Seigneur, dans la ville de David.
Voici le signe qui vous en sera donné :
vous trouverez un enfant emmailloté de langes
et couché dans une crèche.

Consolare, filia Sion, quae moerore consumeris.
Veniet ecce Rex tibi mansuetus,
plorans nequaquam plorabis,
et tacebit pupilla oculi tui.
In illa die stillabunt montes dulcedinem,
et colles fluent lac et mel.
Consolare, confortare, filia Sion,
et sustine Deum salvatorem tuum.
Utinam dirumperes coelos,
Redemptor noster, et descenderes.
Prope est ut veniat Dominus,
veniet et non mentietur,
juxta est salus Domini.
Qui venturus est modo veniet,
qui mittendus est veniet modo,
veniet et non tardabit:
Rorate coeli de super,
et nubes pluant justum.
Aperiatur terra et germinet Salvatorem.

Petit silence

14 **Nuit**

15 **Réveil des Bergers**

Chœur des Bergers
Coeli aperti sunt, lux magna orta est,
lux magna, lux terribilis.

L'Ange
Nolite timere pastores.
Ecce enim annuntio vobis
gaudium magnum quod erit omni populo,
quia natus est vobis hodie Salvator Christus
Dominus, in civitate David;
et hoc erit vobis signum:
Invenietis infantem pannis involutum,
et positum in praesepio.

Debout, allez, partez vite
adorer le Seigneur.
Et vous, les Anges, chantez avec moi pour le Seigneur
un chant nouveau, car il a fait des merveilles sur la terre.

Chœur des Anges
Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
et sur la terre, paix aux hommes de bonne volonté.

Un Berger
Allons jusqu'à Bethléhem
voir ce Verbe fait chair
que le Seigneur nous désigne.

Marche des Bergers

Petite pause

Tous
O petit enfant, ô Dieu, notre Sauveur !
Comme tu es démuni ! Comme tu appelles !
Comme tu as froid ! Comme tu aimes !
Les Bergers, de toutes parts, rivalisent en concerts.
Aujourd'hui est né le Seigneur des Pasteurs.
Ils rivalisent en présents ; ils rivalisent en témoignages
d'affection, cueillant des palmes pour le vainqueur.
Agneaux, avec vos mères, sortez de vos enclos :
Eaux des sources, inondez les champs.
Que les oiseaux, dans les vallons, s'unissent en chansons.
Forêts, produisez le lait et le miel.

Dernier Chœur
Faisons fête, réjouissons-nous en Dieu notre salut.
La justice va régner sur notre terre,
et la paix n'aura pas de fin.

Surgite, ergo ite, ite, properate,
et adorate Dominum.
Vos autem Angeli, cantate mecum Domino
canticum novum, quia mirabilia fecit super terram.

Chœur des Anges
Gloria in altissimis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Un Berger
Transeamus usque Bethleem,
et videamus hoc verbum quod factum est,
quod Dominus ostendit nobis.

Marche des Bergers

Petite pause

Tous
O infans, o Deus, o Salvator noster,
Sic eges, sic clamas, sic friges, sic amas.
Pastores undique certent concentibus,
Pastorum hodie natus est Dominus.
Certent muneribus, certent amoribus,
Palmas victori legere.
Agni cum matribus caulis prorumpite,
Aquae de fontibus agros perfundite,
Aves in vallibus concordent cantibus,
Silvae, lac et mel facite.

Dernier Chœur
Exultemus, jubilemus Deo salutari nostro.
Justitia regnabit in terra nostra
et pacis non erit finis.

Sur la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, H.482

Acteurs :
Silvie, Doris, Climène : bergères
Tircis, Philène, Damon : bergers
Chœur de bergers

Ouverture

16 Scène première

SILVIE
Qu'il est charmant, qu'il a d'appas.
Est-il un cœur assez sauvage
pour lui refuser son hommage ?
Qu'il est charmant, qu'il a d'appas.
Est-il un cœur assez sauvage
pour ne l'aimer pas ?

TIRCIS
Je te l'avouerai, sage bergère,
je n'ai pu retenir mes pleurs
de voir ce Seigneur des Seigneurs
loger sous cette humble chaumière.
Je te l'avouerai, sage bergère,
je n'ai pu retenir mes pleurs
de le voir souffrir tant de misère.

SILVIE
Il n'a pas de quoi se couvrir,
cependant d'un œil sec sa mère le contemple.

DUO
Ah, son humilité nous donne cet exemple
pour nous enseigner à souffrir.

TIRCIS
Mais que peux-tu penser de sa mère divine ?

SILVIE
On juge à son air gracieux et par le noble éclat
qui brille dans ses yeux
qu'elle est de royale origine.
Mais toi, que penses-tu du vieillard, son époux ?

TIRCIS
Il est ce qu'il nous dit,
mais cette vierge mère,
par un mystère
nouveau pour nous, lui donne cet enfant
sans qu'il en soit le père.

SILVIE
Et Joseph n'en est point jaloux ?

TIRCIS
Il est vrai que Marie enceinte,
quand moins il s'en devait douter,
lui fit méditer comment il quitterait
une épouse si sainte.
Mais un ange envoyé des cieux
lui tint en songe ce langage :
Garde-toi bien, Joseph,
qu'un divorce odieux
ne rompe les liens de ton saint mariage.
Marie est mère et vierge
et son fruit précieux
est le parfait ouvrage
du dieu qui détruit les faux dieux.
C'est le salut enfin de tout l'humain lignage.

DUO
Que ne devons-nous pas, Seigneur, à tes bontés ?
Tu quittes les voûtes célestes
pour venir en ces lieux funestes
te charger avec nous de nos infirmités.
Que ne devons-nous pas, Seigneur, à tes bontés ?

Menuet

17 **Scène seconde**

CHŒUR
D'où venez-vous, bergers,
tous deux de compagnie ?
D'où venez-vous au point du jour ?
A peine le soleil a commencé son tour
que vous et vos moutons quittez la bergerie.
Ah, si vous ne craignez pour vous
ni la faim, ni les dents des loups,
craignez pour vos troupeaux leur cruelle furie.

DUO
Pour nous, pour nos troupeaux, cesse toute frayeur.
Nous n'appréhendons plus de fâcheuse aventure.
Et vous-mêmes, je vous assure,
quand vous saurez notre bonheur,
vous serez comme nous, sans peur.

TRIO
Est-ce donc que des loups
qui nous mettaient en crainte ?
Le ciel favorable a permis
que la race cruelle aujourd'hui soit éteinte.
Ou ces fiers animaux n'auraient-ils point
appris a redouter nos craintives brebis ?

SILVIE
Nous sommes les brebis fidèles
du pasteur que nous attendons.
Depuis longtemps nous demandons
qu'il daigne nous montrer ses bontés paternelles.
O miracle étonnant
autant qu'il est nouveau bonheur
qui de bien loin surpasse notre espérance.
Ce pasteur est venu.
Jésus est au berceau.
(Duo) Ce pasteur est venu,
Jésus est au berceau.
(Silvie) Poussez, heureux bergers,
(Duo) poussez à sa naissance
mille chants de réjouissance.

CHŒUR
Le Messie est donc né !
O nouvelle agréable !
O jour mille fois fortuné !
Quoi, le Verbe s'est incarné !
Pour sauver les humains
du malheur déplorable
où le crime d'Adam,
cet illustre coupable,
avait tout le monde entraîné !
O nouvelle agréable !
O jour mille fois fortuné !
O nouvelle agréable !
Le Messie est donc né !
O jour mille fois fortuné !

SOLO / CHŒUR

Sarabande

Heureux bergers, reprenez vos musettes
que la douleur avait rendu muettes
et répandez dans le vague des airs
le bruit charmant de vos joyeux concerts.
Plus de tristesse, plus de soupirs,
un dieu naissant dans ce jour d'allégresse
ne doit-il pas suffire à vos désirs ?

Sarabande

Du Tout-Puissant célébrez les louanges,
et de concert avec les chœurs des anges
poussez vos chants en l'honneur de son fils
jusqu'au séjour des bienheureux esprits.
Plus de tristesse...

Sarabande

Les Arts Florissants, H.487

CD 3

Idyle en Musique

1 *Ouverture*
(Pour les Symphonistes de la Suite de la Musique)

Scène première

La Musique (dessus)
Suite de la Musique (instruments)
La Peinture (haute-contre)
La Poesie (dessus)
L'Architecture (bas-dessus)
Troupe de Guerriers (chœur)

2 La Musique seule
Que mes divins concerts, que ma douce harmonie
heureux guerriers comblent vos cœurs
de mille innocentes douceurs.
Fleurissez doctes arts, la discorde est bannie,
et la guerre, votre ennemie
dont Louis a chassé les funestes horreurs,
bien loin de ces climats exerce ses fureurs.
Et vous, qui jouissez d'une tranquille vie
a l'ombre des lauriers du plus grand des vainqueurs,
venez, venez je veux malgré la noire envie
que mes divins concerts, que ma douce harmonie
heureux guerriers comblent vos cœurs
de mille innocentes douceurs.

Chœur des Guerriers
Amour du ciel et de la terre, ame de l'univers,
délices de l'esprit, lieux des Elemens, seuls
plaisirs innocens,
Qu'apres le bruit affreux des foudres de la guerre,
et les coups redoublés de leur bruiant tonnerre,
il est charmant d'ouir tes celestes accens,
de si beaux sentimens.

3 *Air des Guerriers*

La Poesie
Dans la noble ardeur qui m'enflamme
il faut que je me mêle a ses divins accords,
des concerts les plus beaux si la musique est l'âme
la Poesie en est le corps.

Chantons ce grand héros ; mes vers s'il est possible
répondez dignement à ses exploits fameux.
Mais, si je veux chanter ce monarque invincible,
je ne saurais trouver de stile assez pompeux :
taisons nous mes vers et ma lyre,
les exploits de Louis que tout le monde admire
otent aux mots la force et l'ornement,
il vaut mieux manquer de les dire
que de les dire faiblement.

Chœur
Il vaut mieux manquer de les dire
que de les dire faiblement.

La Peinture
Mon pinceau, mes couleurs ne perdent point
courage
pour transmettre ses fais à la postérité.
Et si d'y réussir je n'ai pas l'avantage
le glorieux projet d'un si penible ouvrage
pourra servir d'excuse à la témérité.

L'Architecture
Joignons nous savante peinture
faisons que ses explois vivent malgré les temps.
Dans un désert stérile ou l'ingrate Nature
rend autant qu'elle peut aux efforts impuissans,
je lui dresse un palais dont la noble structure
etale ce qu'elle a de plus riches presens,
la forceant d'invincibles barrières,

je conduis en montant des rivières
qui dans de beaux jardins pour le charme des yeux
poussent mille jets d'eau jusqu'aux voutes des cieux.

L'Architecture et la Peinture
Ce n'est que par ces grands spectacles,
ce n'est qu'en faisant des miracles
qu'on peut plaire à Louis,
comme il n'arrive à la victoire que par des
moyens inouis.

Chœurs des Guerriers
Amour du ciel et de la terre, ame de l'univers,
délices de l'esprit, lieu des Elemens, seuls plaisirs
innocens.
Qu'apres le bruit affreux des foudres de la guerre,
et les coups redoublés de leur bruiant tonnerre,
il est charmant d'ouir tes celestes accens,
de si beaux sentimens.

Scène deuxième

Bruit effroyable

4 La Musique
Quel bruit épouvantable
trouble ce paisible sejour ?
Quelle nuit effroyable
nous cache le flambeau du jour ?
La terre tremble
et s'ouvre sous nos pas
l'empire du trépas
vomit tous ses monstres ensemble

Chœur des Arts et des Guerriers
Mes sens se glacent de frayeur,
fuyons, éloignons nous de ces lieux pleins
d'horreurs.

La Discorde
Renversons le ciel, la terre et l'onde
que tout se confonde,
rallumons de la guerre les feux
que le Roi si cheri de Bellone
tremble sur son throne
du desastre affreux
dont je vais inonder ses états trop heureux.

Chœur de Furies
Renversons le ciel, la terre et l'onde
que tout se confonde,
rallumons de la guerre les feux
que le Roi si cheri de Bellone
tremble sur son throne
du desastre affreux
qui s'apreste a troubler les états trop heureux.

5 *Entrées de Furies*

La Discorde
Sa gloire est un supplice a ma jalouse haine,
assez et trop longtemps sa clemence m'enchaine
dans l'abysme profond du sejour tenebreux,
renversons le ciel, la terre et l'onde
que tout se confonde,
rallumons de la terre les feux.
Des vaincus qu'il retient par menace,
relevons l'esperance et l'audace,
et faisons en tournant nos viperes contre eux,
que le joug de Louis leur paroisse outrageux.

Chœur de Furies
Renversons le ciel...

Scène troisième

La Paix (dessus)
La Discorde (basse chantante)
Les Furies (chœur)

6 *Prélude*

LA PAIX
Fille de la nuit éternelle
qui sens une peine cruelle
de la paix que Louis a assuré a l'univers
va, retire d'ici ta suite criminelle,
et retombe avec elle
dans les fonds de l'enfer.

LA DISCORDE
Non, non, lasche déesse, injurieuse paix,
non, avant que je rentre en ma demeure sombre,
malgré Louis, malgré ses glorieux projets
je veux accabler ses sujets de travaux
sans relache et de malheurs sans nombre.

LA PAIX
Tant que ce héros généreux
me maintiendra dans son empire
malgré le noir dessein que la rage t'inspire,
nul de tous ces malheurs ne tombera sur eux.

LA DISCORDE
Débats, seditions, fureur, vengeance et rage,
déchainez vous, entrez dans le cœur des humains,
que le fer et le feu dans leurs sanglantes mains
repandent en tous lieux l'horreur et le carnage.

CHŒUR DE FURIES
Que le fer et le feu dans leurs sanglantes mains
repandent en tous lieux l'horreur et le carnage.
Débats, seditions, fureur, vengeance et rage,
déchainez vous, entrez dans le cœur des humains.

LA PAIX
Souffre tu, monarche des Dieux
ces monstres furieux,
sans les réduire en poudre
que fais tu, Jupiter au cieux,
y laisse tu dormir la foudre ?

Ah, je l'entens déjà qui gronde dans les airs ;
Fille de la nuit éternelle,
qui sens une peine cruelle
de la paix que Louis assure à l'univers ;
va , retire d'ici ta suite criminelle,
et retombe avec elle
dans le fond de l'Enfer.

Scène quatrième

LA PAIX SEULE

7 *Prélude*

Menuet

1. Parois dans ta beauté première
Soleil, rassemble tes clartés,
tous les monstres sont escartés,
qui blessoient ta vive lumière,
tout pleure en ce triste sejour,
si tu n'y ramenes le jour.

2. Reviens, agréable harmonie,
reviens avec tes douces sœurs,
viens excercer sur tous les cœurs,
une si douce tyrannie,
que nos plus genereux guerriers
preferent le myrthe aux lauriers.

Menuet pour les violes et flûtes

Scène cinquième

La Musique (dessus)
La Poesie (dessus)
La Peinture (haute-contre)
L'Architecture (bas-dessus)
Troupe de Guerriers (chœur)
La Paix (dessus)

8 *Chaconne*

LA MUSIQUE
Charmante paix du ciel a propos descendue
que ne devons nous pas a tes rares bontés,
de ces monstres cruels contre nous révoltés
par ton divin secours la rage est confondue.

CHŒUR DES ARTS ET DES GUERRIERS
Charmante paix du ciel a propos descendue
que ne devons nous pas a tes rares bontés,
de ces monstres cruels contre nous révoltés
par ton divin secours la rage est confondue.

LA MUSIQUE
Les beaux sons que j'anime
Ne cesseront jamais de chanter tes bienfaits

LA POÉSIE
Ma cadence et ma rhyme
preferont la paix a tous autres sujets

LA PEINTURE ET L'ARCHITECTURE
La scavante peinture,
la belle architecture,
dans leurs emplois unis
te donneront toujours pour compagne fidèle
au Monarche des Lys
qui le foudre levé pour vanger sa querelle
rendant par tes conseils sa victoire plus belle,
aimera mieux donner le repos aux françois
que de trainer en pompe une foule de Rois.

CHŒUR DES ARTS ET DES GUERRIERS
Charmante paix du ciel a propos descendue
que ne devons nous pas a tes rares bontés,
de ces monstres cruels contre nous révoltés
par ton divin secours la rage est confondue.

LA MUSIQUE, LA POÉSIE, UN GUERRIER
O paix si longtemps désirée,
que tes fruits à gouter sont doux,
tu ramenes les temps de Saturne et de Rhée,
demeure toujours avec nous.

9 *Sarabande en rondeau*

LA PAIX *en levant*
Loin du bruit des armes guerriers genereux
vivez sans alarmes et suivez les jeux ;
la Paix vous convie à passer la vie dans un plein repos
et les plaisirs que ma main vous présente
après l'horreur d'une guerre sanglante
sont dignes des plus grands héros.

CHŒURS DES ARTS ET DES GUERRIERS
O paix si longtemps désirée
que tes fruits à gouter sont doux ;
tu ramenes les temps de Saturne et de Rhée,
demeure toujours avec nous.

Le Reniement de saint Pierre

CD 4

1. Chœur
HISTORICUS
Au dîner Jésus donna à ses disciples son corps à manger et son sang à boire. Puis ensemble ils s'en allèrent au mont des Oliviers. Alors Jésus leur dit :

2. Récitatif
JÉSUS
Tous vous serez jetés dans le trouble à cause de moi, cette nuit. Car il est écrit : "Je frapperai le berger, les brebis du troupeau seront dispersées".

3. Chœur
HISTORICUS
Mais Pierre prit la parole et lui dit :

4. Récitatif
PIERRE
Même si tous étaient troublés à cause de toi, moi jamais je ne le serai.

JÉSUS
En vérité je te le dis, Pierre, cette nuit, avant que chante le coq tu m'auras renié.

PIERRE
Ah Seigneur ! Même s'il me faut mourir avec toi, je ne te renierai pas.

5. Chœur
HISTORICUS
Tous les disciples dirent aussi de même : "Nous ne te renierons pas. Même s'il nous faut mourir avec toi, nous ne te renierons pas."

Le Reniement de saint Pierre, H.424

1

1. Chœur
HISTORICUS
Cum caenasset Jesus et dedisset discipulis suis corpus suum ad manducadum et sanguinem suum ad bibendum, exierunt simul in montem Oliveti. Tunc dixit illis Jesus:

2. Récitatif
JESUS
Omnes vos scandalum patiemini in me, in ista nocte. Scriptum est enim: Percutiam pastorem, et dispergentur oves gregis.

3. Chœur
HISTORICUS
Respondens autem Petrus, ait illi:

4. Récitatif
PETRUS
Et si omnes scandalizati fuerint in te, nunquam ego scandalizabor.

JESUS
Amen dico tibi, Petre, quia in hac nocte antequam gallus cantet, tu me negabis.

PETRUS
Ah Domine! Etiam si oportuerit me mori tecum, non te negabo.

5. Chœur
HISTORICUS
Similiter et omnes discipuli dixerunt: Non te negabimus. Etiam si oportuerit nos mori tecum, non te negabimus.

6. Récitatif
HISTORICUS
Voici venir Judas, l'un des Douze, et avec lui une troupe nombreuse armée d'épés et de bâtons. Ils se jetèrent sur Jésus et l'arrêtèrent, ce que voyant les disciples s'enfuirent. Pierre, lui, d'un geste dégaina son épée ; d'un coup sur un domestique du Grand Pontife il lui trancha l'oreille. Et Jésus lui dit :

7. Récitatif
JÉSUS
Remets, Pierre, remets ton épée à sa place. Cette coupe que m'a donnée mon Père, ne veux-tu pas que je la boive ?

8. Récitatif
HISTORICUS
Les soldats des Juifs se saisirent donc de Jésus et le ligotèrent. Puis on le conduisit chez le Grand Prêtre. Pierre cependant le suivait de loin, jusqu'à la cour du Pontife. Une gardienne à l'entrée le remarqua et lui dit :

GARDIENNE
N'es-tu pas, toi aussi, des disciples de cet homme ?

PIERRE
Non, femme, je ne connais pas cet homme.

9. Chœur
HISTORICUS
On fit entrer Pierre dans la maison. Et il s'assit près du feu avec les domestiques et les soldats, pour se chauffer. Voici qu'une deuxième domestique intervint :

10. Récitatif
SERVANTE
Toi aussi, tu étais avec Jésus le Nazaréen ?

6. Récitatif
HISTORICUS
Ecce Judas unus de duodecim venit, et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus. Irruerunt in Jesum et tenuerunt, quod videntes discipuli ejus fugerunt. Et Petrus extendens manum, exemit gladium suum, et percutiens servum Pontificis auriculam ejus amputavit. Cui dixit Jesus:

7. Arioso
JESUS
Converte, Petre, converte gladium tuum in locum suum. Calicem, quem dedit mihi Pater, non vis ut bibam illum?

8. Récitatif
HISTORICUS
Ministri ergo Judaeorum comprehenderunt et ligaverunt Jesum, et cum duceretur ad principem, sacerdotum, sequebatur eum Petrus a longe, usque in atrium Pontificis. Quem cum vidisset ostiaria dixit ei:

OSTIARIA
Numquid et tu ex discipulis hominis istius es?

PETRUS
O mulier, non sum, non novi hominem.

9. Chœur
HISTORICUS
Et introductus est Petrus in domum, cumque sederet ad ignem cum servis et ministris, ut calefaceret se, alia serva sic ait illi:

10. Récitatif
ANCILLA
Et tu cum Jesu Nazareno eras?

Pierre
Non, femme, je ne connais pas cet homme.

Historicus
Alors un parent de celui dont il avait coupé l'oreille prit la parole et lui demanda :

11. Quatuor
Gardienne & Servante
N'es-tu pas un Galiléen ? Ne t'ai-je pas vu au jardin avec lui ? Si, tu l'es, et tu y étais. D'ailleurs ton accent te démasque. Si, tu es un des disciples de cet homme.

Parent de Malchus
Ne t'ai-je pas vu au jardin avec lui ? N'est-ce pas toi qui a frappé Malchus ? D'ailleurs ton accent te démasque. Si, tu es un des disciples de cet homme.

Pierre
Non, je ne le suis pas, et je n'y étais pas. Je ne comprends pas ce que vous dites, je ne connais pas cet homme.

12. Récitatif
Historicus
Et sur-le-champ un coq chanta.

13. Chœur
Historicus
Alors Jésus regarda Pierre. Et Pierre se remémora la parole de Jésus. Alors il sortit au dehors, et pleura amèrement.

Petrus
O mulier, non eram, non novi hominem.

Historicus
Tunc interrogavit eum cognatus ejes cujus abscidit auriculam, dicens:

11. Quatuor
Ostiaria & Ancilla
Nonne tu Galileus es? Nonne te vidi in horto cum eo? Vere tu es, tu eras. Nam et loquela tua manifestum te facit. Tu ex discipulis hominis istius es.

Cognatus, Malchi
Nonne te vidi in horto cum eo? Nonne tu percussisti Malchum? Vere tu eras, tu eras; nonne tu Galileus es? Nam et loquela tua manifestum te facit. Tu ex discipulis hominis istius es.

Petrus
Non, non sum, vere non eram. Nescio quid dicitis; non novi hominem.

12. Récitatif
Historicus
Et continuo gallus cantavit.

13. Chœur
Historicus
Tunc respexit Jesus Petrum. Et recordatus est Petrus verbi Jesu, et egressus foras, flevit amare.

Méditations pour le Carême

I.

De désolation la terre est désolée, car personne ne la tient à cœur. Sur toutes les pistes du désert ont accouru les pillards, car le glaive du Seigneur dévorera tout d'un bout à l'autre de la terre. Point de paix pour tout être. On a semé le blé, on a moissonné des ronces. Que vos fruits vous confondent : voilà en effet la fureur et la colère du Seigneur.

II.

Comme le petit de l'hirondelle j'implorerai. Je marmotterai comme la colombe. Mes yeux sont fatigués à force de scruter le ciel. Pour toi je ferai défiler tous mes vieux ans, l'âme tout en amertume. Ah Seigneur, si la vie qui est en moi ne tient qu'à cela, restaure-moi, fais-moi revivre !

III.

Triste est mon âme jusqu'à la mort. Restez ici et veillez avec moi. Vous allez voir la troupe m'encercler. Vous, prenez fuite, et moi j'irai m'immoler pour vous.

IV.

Voici venir Judas, l'un des Douze, et avec lui une troupe nombreuse. Il a donné un signe, ces mots "Celui à qui je ferai un baiser, c'est lui, attrapez-le." Et il fit le baiser à Jésus. Jésus lui dit : "Mon ami, qu'es-tu venu faire ? Judas, c'est le Fils de l'Homme que tu trahis par ton baiser !" Et ils s'emparèrent de Jésus et l'arrêtèrent. Malheur à cet homme qui livra un sang juste, le Fils de l'Homme, aux mains des pécheurs, malheur à lui ! Il aurait mieux valu pour lui qu'il ne fût pas né !

V.

Au dîner Jésus donna à ses disciples son corps à manger et son sang à boire. Puis ensemble ils s'en allèrent au mont

Méditations pour le Carême, H.380-389

I.

[2] Desolatione desolata est terra quia nullus est qui recogitet corde. Super omnes vias deserti venerunt vastatores quia gladius Domini devorabit ab extremum terrae usque ad extremum ejus. Non est pax universae carni, seminaverunt triticum et messuerunt spinas. Confundemini a fructibus vestris propter iram furoris Domini.

II.

[3] Sicut pullus hirundinis sic clamabo. Meditabor ut columba. Attenuati sunt oculi mei suscipientes in excellum. Recogitabo tibi omnes annos meos in amaritudine animae meae. Domine si sic vivitur et in talibus vita spiritus mei, corripies me et vivificabis me. Ecce in pace amaritudo mea amarissima.

III.

[4] Tristis est anima mea usque ad mortem. Sustinete hic et vigilate mecum. Nunc videbitis turbam quae circumdabit me. Vos fugam capietis et ego vadam immolari pro vobis.

IV.

[5] Ecce Judas, unus de duodecim, et cum eo turba multa venit deditque illis signum dicens: "Quem cumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum." Et osculatus est Jesum et dixit illi Jesus: "Amice, ad quid venisti, o Juda, filium hominis osculo tradis?" Et manus injecerunt in Jesum et tenuerunt eum. Vae homini illi qui sanguinem justum qui filium hominis tradidit in manus peccatorum, vae homini illi. Bonum erat ei si natus non fuisset.

V.

[6] Cum caenasset Jesus et dedisset discipulis suis corpus suum ad manducandum et sanguinem

des Oliviers. Et Jésus leur dit : "Tous vous serez jetés dans le trouble à cause de moi, cette nuit. Car il est écrit "Je frapperai le berger et les brebis du troupeau seront dispersées". Alors Pierre lui dit : "Même si tous étaient troublés à cause de toi, moi jamais je ne le serai". – "En vérité je te le dis, Pierre, cette nuit, avant que chante le coq tu m'auras trois fois renié." – "Ah Seigneur ! même s'il me faut mourir avec toi, je ne te renierai pas." Là dessus on conduisit Jésus chez le Grand Prêtre. Pierre cependant le suivait de loin, jusqu'à la cour du Pontife. Et voici qu'on le remarqua : "N'es-tu pas, toi aussi, des disciples de cet homme ?" – "Non, je ne connais pas cet homme." – "Si, tu es bien l'un d'eux, et ton accent te démasque." – "Non, je n'en suis pas et je ne comprends pas ce que vous dites." – "Si, tu étais avec Jésus le Nazaréen !" – "Non, et je ne sais pas ce que vous dites, je ne connais pas cet homme." Il parlait encore que le coq chanta. Et Pierre se remémora ce que Jésus lui avait dit. Il sortit au dehors et pleura amèrement.

VI.

Pilate cherchait à relâcher Jésus ; il ne trouvait en effet chez lui rien qui méritât la peine de mort. Mais les juifs criaient, ils disaient : "Si tu le relâches, tu n'es pas un ami de César. Quiconque se fait roi se déclare contre César." – "Que voulez-vous donc que je fasse au roi des Juifs ?" – "A mort ! Crucifie-le !" – "C'est votre roi, et je le crucifierais ?" – "Nous n'avons d'autre roi que César !" – "Mais qu'a-t-il fait de mal ?" – "A mort ! Crucifie-le !" Pilate comprit que rien n'y faisait ; il prit de l'eau et se lava les mains devant le peuple. "Je suis innocent, dit-il, du sang de ce juste, vous en voici témoins." – "Que son sang retombe sur nous et sur nos fils !" Alors Pilate fit flageller Jésus et le leur livra pour qu'ils le crucifient. Et tel l'agneau innocent il se laissa conduire au sacrifice.

suum ad bibendum, exierunt simul in montem Oliveti et ait illis: "Omnes vos scandalum patiemini in me in ista nocte. Scriptum est enim: Percutiam pastorem et dispergentur oves gregis." Tunc Petrus ait illi: "Et si omnes scandalizati fuerint in te, nunquam ego scandalizabor." "Amen, dico tibi Petre quia in hac nocte, antequam gallus cantet, ter me negabis." "Ah! Domine etiam si oportuerit me mori tecum, non te negabo." Cum autem duceretur Jesus ad principem sacerdotum sequebatur eum Petrus a longe usque in atrium pontificis, tunc pervidixerunt ei: "Numquid est tu ex discipulis hominis istius es." "O mulier, non sum, non novi hominem." "Vere et tu de illis et loquela tua manifestum te facit." "O homo non sum neque novi quid dicis." "Vere tu eras cum Jesu nazareno." "Non eram neque scio quid dicitis, non novi hominem." Adhuc eo loquente gallus cantavit. Et recordatus est Petrus verbi quod dixit ei Jesus, et egressus foras flevit amare.

VI.

7 Quaerebat Pilatus dimittere Jesum, nullam enim mortis causam invenerat in eo. Judaei autem clamabant dicentes: "Si hunc dimittis non es amicus Caesaris, enim qui se regem facit contradicit Caesari." "Quid ergo vultis faciam regi Judeorum." "Tolle crucifige eum." "Regem vestrum crucifigam?" "Non habemus regem nisi Caesarem." "Quid enim mali fecit?" "Tolle crucifige eum." Videns autem Pilatus quia nihil proficeret, accepta aqua, lavit manus coram populo dicens: "Innocens ego sum a sanguine justi ejus, vos videritis." "Sanguis ejus super nos et super filios nostros." Tunc Pilatus tradidit eis Jesum flagellatum ut crucifigeretur. Et quasi agnus innocens ductus est ad immolandum.

VII.

Les juifs crucifièrent Jésus, et voici qu'il se fit des ténèbres. Il y eut une éclipse du soleil, et le voile du Temple se déchira en deux du haut en bas. Vers trois heures, Jésus cria d'une voix forte : "Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" Un des spectateurs courut, trempa une éponge dans du vinaigre et la fixa à un roseau, puis il la présenta à boire à Jésus, ajoutant : "Attendez, qu'on voie si Elie va venir le descendre de là !" Et Jésus à nouveau cria d'une voix forte : "Père, entre tes mains je remets mon esprit." Et sur ces mots il expira.

VIII.

Debout, la mère douloureuse serrait la croix, la malheureuse, où son pauvre enfant pendait. Et dans son âme gémissante, inconsolable, défaillante, un glaive aigu s'enfonçait. Ah ! qu'elle est triste et désolée la mère entre toutes comblée. Il était le premier-né. Elle pleure, pleure, la mère, pieusement qui considère son enfant assassiné. Qui pourrait retenir ses pleurs à voir la mère du Seigneur endurer un tel calvaire ? Qui peut, sans se sentir contrit, regarder près de Jésus-Christ pleurer tristement sa mère ?

IX.

Madeleine passait sa vie dans la solitude des grottes, en deuil, et soupirant nuit et jour. Voici ce que, d'une voix gémissante, elle disait au Christ : "O mon amour, mon cœur et ma joie, que donnerai-je en retour pour cet amour venant de toi qui te fait te livrer pour le salut du monde ? Hélas ! Jésus, toute douceur mienne ! Hélas ! Jésus, toute patience ! Me voici pécheresse, et tu es sans péché, me voici libre et dans l'impunité, et toi, comme un coupable, tu marches au supplice. Las ! Il est transpercé par les clous et la lance, il est dressé sur l'autel de la croix, on lui ôte la vie pour le salut de tous les vivants."

VII.

8 Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei. Obscuratus est sol et velum templi scissum est medium a summo usque deorsum et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna dicens: "Deus meus ut quid dereliquisti me?" Currens autem unus de circumstantibus implens spongiam aceto circumponensque calamo potum dabat ei dicens: "Sinite videamus si veniat Elias ad deponendum eum." Jesus autem iterum clamans voce magna sic ait: "Pater, in manus tuas commendo spiritum meum." Et haec dicens expiravit.

VIII.

9 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius, cujus anima gementem, contristantem et dolentem pertransivit gladius. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta mater unigeniti. Quae moerebat et dolebat et tremebat dum videbat nati poenas inclyti. Quis est homo qui non fleret Christi matrem si videret in tanto supplicio. Quis posset non contristari piam matrem contemplari dolentem cum filio.

IX.

10 Sola vivebat in antris Magdalena lugens et suspirans die ac nocte voce gementi Christo dicebat: "O amor meus cor et delicium quid retribuam amori tuo, qui te tradidit in mundi pretium. Ah! Jesu mi dulcissime, ah! Jesu mi patientissime. Ego peccatrix tu culpa carens, ego soluta et inpunis tu tanquam reus, duceris ad supplicium. Heu! Clavis et lancea perforatur in ara crucis elevatur et moritur ipsa vita pro salute viventium."

X.

Dieu tenta Abraham. Il l'appela : "Abraham !" – "Me voici, Seigneur !" – "Prend ton fils unique bien-aimé, Isaac, et gravis celle des montagnes que je vais te montrer. Là, tu l'offriras en holocauste." À l'aube donc, Abraham se leva et se rendit au lieu que Dieu avait prescrit. Il chargea le bois de l'holocauste sur le dos d'Isaac, lui portait le feu et une épée. Chemin faisant, Isaac dit à son père : "Père." – "Que veux-tu, mon fils ?" – "Voici du bois, du feu, un glaive, mais où est la victime ?" "Ah mon fils !" – "Qu'as-tu à soupirer, Père ?" – "Mon fils, mon seul fils, Dieu pourvoira bien à la victime de l'holocauste !" Ils arrivèrent au lieu qu'avait désigné Dieu ; Abraham ligota Isaac, il le mit sur l'autel, puis d'un geste saisit son épée pour immoler son fils.

X.

11 Tentavit Deus Abraham et dixit ad eum: "Abraham." "Adsum Domine." "Tolle filium tuum unigenitum quem diligis Isaac et super unum montium quem monstravero tibi offeres eum in holocaustum." Igatur Abraham de nocte consurgens abiit ad locum quem praeceperat ei Deus et imposuit super Isaac holocausti ligna ipse vero portabat in manibus ignem et gladium. Cumque duo simul pergerent dixit Isaac patri suo: "Pater mi." "Quid vis fili?" "Ecce ligna gladius et ignis ubi est victima?" "Fili mi." "Quid suspiras Pater?" "Fili unigenite." "Pater dilecte ecce ligna gladius et ignis ubi est victima?" "Fili mi unigenite providebit sibi Deus holocausti victimam." Et venerunt ad locum quem ostenderat ei Deus cumque alligasset Isaac posuit eum super altare et extendens manum arripuit gladium ut immolaret filius suum.

CD 5

Te Deum

[Prélude]

Nous vous louons, ô Dieu,
nous vous reconnaissons pour le Souverain Seigneur.

Père éternel, la terre entière vous révère.
Tous les Anges des Cieux
et toutes les Puissances célestes.

Les Chérubins et les Séraphins
vous redisent éternellement :
Saint, Saint, Saint, le Seigneur,
Dieu des armées.

Les cieux et la terre sont remplis
de la majesté de votre gloire.
Le chœur glorieux des apôtres,
la troupe vénérable des prophètes,
l'éclatante armée des martyrs
chantent vos louanges.

Dans toute l'étendue de l'univers
l'Église vous adore.
O Père, dont la majesté est infinie.
Et votre vrai et unique Fils
digne de toute adoration.
Et le Saint-Esprit consolateur.
O Christ, vous êtes le Roi de gloire.
Vous êtes le Fils éternel du Père.
Fait homme pour sauver l'homme,
vous n'avez pas dédaigné
de descendre dans le sein d'une Vierge.

Brisant l'aiguille de la mort,
vous avez ouvert à ceux qui croient
le royaume des Cieux.
Vous êtes assis à la droite de Dieu,

1 **Philidor Cadet :** Marche de Timbales

Te Deum, H.146

2 Prélude

3 Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur.

4 Te aeternum Pater, omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi coeli
et universae potestates:

Tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus
Te Prophetarum laudabilis numerus:
Te Martyrum candidatus
laudat exercitus.

5 Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia.
Patrem immensae majestatis.
Venerandum tuum verum et
unicum Filium:
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum susceпturus
hominem, non horruisti
Virginis uterum.

6 Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna
coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes

dans la gloire du Père.
Nous croyons que vous viendrez un jour juger l'univers.

Secourez donc, nous vous en conjurons,
vos serviteurs rachetés
par votre sang précieux.

Faites qu'ils soient comptés parmi vos Saints
dans la gloire éternelle.
Sauvez votre peuple, Seigneur,
et bénissez votre héritage.
Conduisez vos enfants
et élevez-les jusqu'à la gloire de l'éternité.
Chaque jour nous vous bénissons.
Nous louons votre nom
maintenant et pour les siècles des siècles.

Daignez, Seigneur, pendant ce jour
nous préserver de tout péché.
Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous !

Répandez sur nous votre miséricorde, Seigneur,
selon que nous avons espéré en vous.

J'ai espéré en vous, Seigneur,
puissé-je ne pas être perdu à jamais.

Missa "Assumpta est Maria"

Seigneur, ayez pitié.

Christ, ayez pitié.

Seigneur, ayez pitié.

in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.

7 Te ergo quaesumus
famulis tuis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

8 Aeterna fac cum Sanctis tuis
in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum Domine
et benedic haereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos
usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.

9 Dignare Domino die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri Domine.

10 Fiat misericordia tua Domine
super nos, quemadmodum speravimus in te.

11 In te Domine speravi:
non confundar in aeternum.

Missa "Assumpta est Maria", H.11

12 [Simphonie]

13 Kyrie eleison.

14 Christe eleison.

15 Kyrie eleison.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.
Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.
Nous vous rendons grâce
pour votre immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.
Vous qui effacez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui effacez les péchés du monde,
recevez nos prières.
Vous qui êtes assis à la droite du Père,
ayez pitié de nous.
Car vous êtes le seul Saint.
Vous êtes le seul Seigneur.
Vous êtes le seul Très-Haut, Jésus Christ.
Avec le Saint Esprit dans la gloire de Dieu le Père.
Ainsi soit-il.

Je crois en un seul Dieu,
Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre,
de tout ce qui est visible et invisible.
Et [je crois] en un seul Seigneur, Jésus Christ,
Fils unique de Dieu.
Né du Père avant tous les siècles.
Dieu de Dieu, lumière de lumière,
vrai Dieu du vrai Dieu.
Non pas créé, mais engendré, consubstantiel
au Père, par qui tout a été fait.
Qui pour nous autres hommes, et pour
notre salut est descendu du ciel.
Qui s'est incarné par l'opération du Saint-Esprit

16 Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

17 Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
Genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram
salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto

dans le sein de la Vierge Marie
et s'est fait homme.
Qui a été crucifié aussi pour nous, a souffert
sous Ponce Pilate et a été enseveli.
Et a ressuscité le troisième jour, selon les Écritures
Et qui est monté au ciel :
et s'est assis à la droite du Père.
D'où il viendra de nouveau dans sa gloire,
pour juger les vivants et les morts :
et son règne n'aura pas de fin.
[Je crois] au Saint Esprit, Seigneur
et vivificateur :
qui procède du Père et du Fils.
Qui est adoré et glorifié
avec le Père et le Fils :
qui a parlé par les Prophètes.
Et [je crois] en l'Église qui est une, sainte, catholique et
apostolique.
Je confesse un seul baptême pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection des morts.
Et la vie du siècle à venir.
Ainsi soit-il.

ex Maria Virgine:
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato
passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas
et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum,
et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,
et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam
Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem
peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi sæculi.
Amen.

Saint, Saint, Saint est le Seigneur,
Dieu de l'univers.
Le ciel et la terre sont remplis de votre gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

18 Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Agneau de Dieu, Agneau de Dieu, qui effacez
les péchés du monde, ayez pitié de nous.

19 Agnus Dei, Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi, miserere nobis.

Seigneur, sauvez le roi
et exaucez-nous
le jour où nous vous invoquerons.

20 Domine salvum fac regem
et exaudi nos in die
qua invocaverimus te.

Seigneur, ayez pitié
Christ, ayez pitié
Christ, exaucez-nous.
Père céleste qui êtes Dieu, ayez pitié.
Dieu le Fils, Rédempteur du monde,
Ayez pitié de nous.
Esprit Saint qui êtes Dieu,
Ayez pitié de nous.
Sainte Trinité, Dieu unique,
Ayez pitié de nous.

Sainte Marie,
Sainte Mère de Dieu,
Sainte Vierge des vierges,
Priez pour nous.

Mère du Christ,
Mère de la divine grâce,
Mère très pure, toujours vierge,
Aimable, admirable,
Du Créateur,
Du Sauveur,
Priez pour nous.

Vierge très prudente,
Vierge digne de louange,
Vierge clémente,
Vierge puissante,
Vierge fidèle,
Priez pour nous.

Miroir de la justice,
Trône de la sagesse,
Cause de notre joie,
Priez pour nous.

Litanies de la Vierge, H.83

21 Kyrie eleison
Christe eleison
Christe exaudi nos.
Pater de coelis Deus miserere nobis.
Fili redemptor mundi Deus,
Miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus,
Miserere nobis.
Sancta Trinitas unus Deus
Miserere nobis.

22 Sancta Maria,
Sancta Dei genitrix,
Sancta Virgo virginum,
Ora pro nobis.

23 Mater Christi,
Mater divinae gratiae,
Mater purissima, inviolata,
Amabilis, admirabilis,
Mater Creatoris,
Mater Salvatoris,
Ora pro nobis.

24 Virgo prudentissima,
Virgo praedicanda,
Virgo clemens,
Virgo potens,
Virgo fidelis,
Ora pro nobis.

25 Speculum justitiae,
Sedes sapientiae,
Causa nostrae laetitiae,
Ora pro nobis.

Vase spirituel,
Vase d'honneur,
Vase insigne de la dévotion,
Priez pour nous.

Rose mystique,
Tour de David,
Maison d'or,
Tour d'ivoire,
Arche d'Alliance,
Porte du ciel,
Étoile du matin,
Priez pour nous.

Salut des infirmes,
Refuge des pécheurs,
Consolatrice des affligés,
Secours des chrétiens,
Priez pour nous.

Reine des anges,
Reine des patriarches,
Reine des prophètes,
Reine des martyrs,
Reine des apôtres,
Reine des vierges,
Reine des confesseurs,
Reine de tous les saints,
Priez pour nous.

Agneau de Dieu,
qui ôtez les péchés du monde,
Pardonnez-nous, Seigneur.
Agneau de Dieu,
qui ôtez les péchés du monde,
Exaucez-nous, Seigneur.
Agneau de Dieu,
qui ôtez les péchés du monde,
Ayez pitié de nous.

26 Vas spirituale,
Vas honorabile,
Vas insigne devotionis,
Ora pro nobis.

27 Rosa mystica,
Turris davidica,
Domus aurea,
Turris eburnea,
Foederis arca,
Janua caeli,
Stella matutina,
Ora pro nobis.

28 Salus infirmorum,
Refugium peccatorum,
Consolatrix afflictorum,
Auxilium christianorum,
Ora pro nobis.

29 Regina angelorum,
Regina patriarchum,
Regina prophetarum,
Regina martyrum,
Apostolorum,
Regina virginum,
Regina confessorum,
Regina sanctorum omnium,
Ora pro nobis.

30 Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi,
Parce nobis Domine.
Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi,
Exaudi nos Domine.
Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.

Les Arts Florissants
William Christie

FONDÉS EN 1979 PAR WILLIAM CHRISTIE, Les Arts Florissants ont joué un rôle pionnier dans l'ouverture du paysage musical à un répertoire alors méconnu, celui du Grand Siècle français. De Charpentier à Rameau, en passant par Couperin, Mondonville, Campra ou Montéclair, William Christie s'est imposé comme le maître incontesté de la tragédie lyrique, de l'opéra-ballet, du petit et du grand motet ou encore de la musique de cour versaillaise. Son attachement à la musique française ne l'empêche pas, cependant, d'explorer d'autres répertoires, d'autres époques de la musique européenne.

Associés à de grands metteurs en scène (Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Graham Vick…) et chorégraphes (Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li…), Les Arts Florissants sont très actifs dans la vie musicale internationale, comme en témoignent 25 ans de production lyrique, chorale et sacrée. A ce titre, *Actéon, Les Plaisirs de Versailles, La Descente d'Orphée aux Enfers, Médée* (Charpentier), *Atys* (Lully), *Zoroastre, Les Fêtes d'Hébé, Les Indes galantes, Castor et Pollux, Les Paladins* (Rameau), *Idoménée* (Campra), *Jephté* (Montéclair), *L'Orfeo* (Rossi), *Dido & Aeneas, Le Messie, Israël en Egypte, Theodora* ou encore les *Grands Motets* de Rameau, Dumont, Mondonville et Desmarest sont quelques-uns des grands moments de cette longue histoire abondamment illustrée par le disque.

Chef d'orchestre, claveciniste, musicologue, William Christie est aussi un pédagogue hors pair. Il a révélé plusieurs générations de chanteurs, d'instrumentistes, et bien des directeurs musicaux d'ensembles baroques français ont commencé leur carrière aux Arts Florissants. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en charge de la classe de musique ancienne de 1982 à 1995, il est fréquemment invité à diriger des *masterclasses*, et des Académies comme celles d'Aix-en-Provence ou d'Ambronay. Il a fondé à Caen une Académie pour les jeunes chanteurs, *Le Jardin des Voix*.

Présent dans de nombreux festivals d'art lyrique et saisons d'opéra, William Christie a été le premier chef invité par Simon Rattle à diriger l'orchestre Philharmonique de Berlin en 2002.

Officier des Arts et des Lettres, William Christie était promu Officier de la Légion d'Honneur en avril 2003.

FOUNDED BY WILLIAM CHRISTIE IN 1979, the ensemble Les Arts Florissants played a pioneering role in introducing to the musical scene what was then an unknown repertoire, that of the French Grand Siècle. From Charpentier to Rameau, by way of Couperin, Mondonville, Campra and Montéclair, William Christie has achieved recognition as the undisputed master of *tragédie lyrique, opéra-ballet, petits* and *grands motets* and the music of the Versailles court. Nevertheless, his attachment to French music has not prevented him from exploring other repertoires and other periods of European music.

In association with major stage producers (Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Graham Vick) and choreographers (Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li), Les Arts Florissants are extremely active on the international musical scene, with twenty-five years of productions of operatic, choral and sacred music to their credit. Among the highlights of this long history, many of them preserved in distinguished recordings, are *Actéon, Les plaisirs de Versailles, La descente d'Orphée aux Enfers* and *Médée* (Charpentier), *Atys* (Lully), *Zoroastre, Les fêtes d'Hébé, Les Indes galantes, Castor et Pollux* and *Les Paladins* (Rameau), *Idoménée* (Campra), *Jephté* (Montéclair), *L'Orfeo* (Rossi), *Dido & Aeneas* (Purcell), *Messiah, Israel in Egypt* and *Theodora* (Handel), and the *Grands Motets* of Rameau, Dumont, Mondonville and Desmarest.

The conductor, harpsichordist and musicologist William Christie is also an outstanding teacher. He has introduced several generations of singers and instrumentalists to the public – most of the musical directors of today's French Baroque ensembles began their career with Les Arts Florissants. He was a professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and head of its Early Music class from 1982 to 1995, and is often invited to hold masterclasses and direct professional early music courses (*académies*) in such venues as Aix-en-Provence and Ambronay. He has himself founded such an *académie* for young singers in Caen – *Le Jardin des Voix.*

A frequent guest in many opera festivals and major opera houses, William Christie was the first conductor invited to conduct the Berlin Philharmonic Orchestra by Simon Rattle in 2002.

William Christie is an Officier des Arts et des Lettres, and was raised to the rank of Officier de la Légion d'Honneur in April 2003.

Les Arts Florissants
William Christie

Das Orchester Les Arts Florissants, 1979 von William Christie gegründet, hat in der Erschließung der französischen Musik des Grand Siècle eine Vorreiterrolle gespielt und das bis dahin weitgehend unbekannte Repertoire einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Ob Charpentier oder Rameau, Couperin, Mondonville, Campra oder Montéclair – William Christie genießt weltweite Anerkennung als der unbestrittene Meister der Tragédie lyrique, der Opéra-ballet, des Petit und des Grand Motet und der Musik am Hofe von Versailles. Seine Vorliebe für die französische Musik hindert ihn aber nicht daran, sich auch mit anderen Repertoires, anderen Epochen der europäischen Musik zu befassen.

In Zusammenarbeit mit bedeutenden Regisseuren (Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Graham Vick...) und Choreographen (Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Ruffinot, Jiří Kylián, Bianca Li...) sind Les Arts Florissants in vielfältiger Weise im internationalen Musikleben tätig, wie die Vielzahl der im Laufe von 25 Jahren entstandenen Produktionen in den Bereichen Oper, Chormusik und geistliche Musik zeigt. *Acéton, Les Plaisirs de Versailles, La descente d'Orphée aux Enfers, Médée* (Charpentier), *Atys* (Lully), *Zoroastre, Les Fêtes d'Hébé, Les Indes galantes, Castor et Pollux, Les Paladins* (Rameau), *Idoménée* (Campra), *Jephté* (Montéclair), *L'Orfeo* (Rossi), *Dido & Aeneas, Messiah, Israel in Egypt, Theodora* oder auch die *Grands Motets* von Rameau, Du Mont, Mondonville und Desmarest, um nur einige zu nennen, sind Höhepunkte dieser langen Geschichte, die sich auch in einer umfangreichen Diskographie niedergeschlagen hat.

William Christie, Dirigent, Cembalist, Musikwissenschaftler, ist auch als Musikpädagoge unerreicht. Er hat mehrere Generationen von Sängern und Instrumentalisten herangebildet, und die meisten der musikalischen Leiter bekannter Barockensembles haben ihre Laufbahn als Musiker von Les Arts Florissants begonnen. Von 1982 bis 1995 hatte er einen Lehrauftrag für alte Musik am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und er wird häufig als Leiter von *masterclasses* und Akademien verpflichtet, beispielsweise in Aix-en-Provence und Ambronay. In Caen hat er die Akademie *Le Jardin des Voix* für junge Sänger gegründet.

William Christie, der häufig bei Opernfestivals und an Opernhäusern gastiert, war der erste Dirigent, den Simon Rattle 2002 für ein Gastdirigat bei den Berliner Philharmonikern verpflichtet hat.

William Christie ist Offizier des Ordens Arts et Lettres, und im April 2003 wurde er zum Offizier der französischen Ehrenlegion ernannt.

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles ℗ 2004
Enregistrements de 1981 à 1988
Prise de son : Jean-François Pontefract
Direction de l'enregistrement : Michel Bernard (CD 2), Alberto Paulin (CD 4)
Assistance musicale : Robina Young (CD 1 & 3)
Transcriptions : Dominique Visse (CD 1 & 2)
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustration : Antoine Pezey, *Louis XIV recevant le serment du marquis de Dangeau*
Châteaux de Versailles et de Trianon © Photo RMN - Gérard Blot
Photo William Christie : © Michel Szabo
Maquette Atelier harmonia mundi, Arles
Imprimé en Allemagne

www.harmoniamundi.com

2908140.44