

MUSICA GALICA

*Patrimoine*

*Musical de France*

# *M. - A. Charpentier*

---

## MESSSES, VOL. 3

---

*Messe* [H. 1]

*Messe pour le Port Royal* [H. 5]

*Messe des morts à quatre voix* [H. 7]

*Messe pour le samedi de Pâques* [H. 8]

---

monumentales

I. 2. 3



MUSICA GALLICA  
*Patrimoine*  
*Musical de France*

*M.-A. Charpentier*

---

MESSSES, VOL. 3

---

*Messe* [H. 1]

*Messe pour le Port Royal* [H. 5]

*Messe des morts à quatre voix* [H. 7]

*Messe pour le samedi de Pâques* [H. 8]

---

Publié avec le concours  
du MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION  
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

Édition de Catherine Cessac

Les Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
sont soutenues par  
le Ministère de la Culture et de la communication  
(Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles),  
le Conseil Régional d'Ile-de-France,  
le Conseil Général des Yvelines,  
la Fondation de France  
et l'Association Française d'Action Artistique  
(AFAA - Ministère des Affaires Étrangères)

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours  
de la Société Marc-Antoine Charpentier  
et de

  
MUSICA GALLICA

Éditions des œuvres du patrimoine musical de France,  
avec le soutien du Ministère français de la Culture  
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

Centre de Musique Baroque de Versailles  
Hôtel des Menus-Plaisirs  
22, avenue de Paris  
F - 78000 Versailles

© Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles  
CMBV 030

N° ISMN : M 707 034 030  
Dépôt légal : novembre 2001  
Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés

# TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

AVANT-PROPOS / FOREWORD .....	V
INTRODUCTION .....	VII
<i>Description et datation des sources</i> .....	VII
<i>Destination et usage</i> .....	XI
<i>Notes sur la liturgie</i> .....	XIII
<i>Observations sur la notation</i> .....	XVI
<i>Notes pour l'interprétation</i> .....	XVIII
<i>Principes d'édition</i> .....	XXIV
INTRODUCTION TO THIS VOLUME .....	XXV
<i>Description and dates of the sources</i> .....	XXV
<i>Destination and use</i> .....	XXIX
<i>Notes on the liturgy</i> .....	XXXI
<i>Remarks on the notation</i> .....	XXXIV
<i>Notes on performance</i> .....	XXXVI
<i>Editorial Procedure</i> .....	XLII
TEXTES / TEXTS .....	XLV
FAC-SIMILÉS / FACSIMILES .....	XLIX
<i>Messe</i> [H.1] .....	1
Kyrie .....	3
Gloria .....	6
Credo .....	14
Sanctus.....	28
Agnus Dei .....	33
Domine salvum [H.281] .....	36
<i>Messe pour le Port Royal</i> [H.5] .....	41
Introït pour S <sup>te</sup> Marguerite .....	43
Introït pour S <sup>t</sup> François .....	44
Kyrie .....	46
Gloria .....	47
Graduel pour S <sup>te</sup> Marguerite .....	50
Graduel pour S <sup>t</sup> François.....	51
Credo .....	53
Offertoire pour S <sup>te</sup> Marguerite.....	60
Offerte pour S <sup>t</sup> François .....	62

Sanctus.....	64
Agnus Dei.....	66
Communion pour S <sup>te</sup> Marguerite.....	67
Communion pour S <sup>t</sup> François.....	68
<i>Messe des morts à 4 voix [H.7]</i> .....	69
Kyrie.....	71
Sanctus.....	81
Élévation [H.263].....	85
Agnus Dei.....	88
De profundis [H.213].....	92
<i>Messe pour le samedi de Pâques à 4 voix [H.8]</i> .....	105
Kyrie.....	107
Gloria.....	110
Sanctus.....	115
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY (in French).....	119

Les extraits musicaux de la préface sont extraits des *Meslanges* (tome XIV) de Marc-Antoine Charpentier, © Éditions Minkoff, Paris 1999. Ils sont reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions Minkoff.  
*The music examples in the preface have been taken from the Meslanges (vol. XIV) by Marc-Antoine Charpentier, © Éditions Minkoff, Paris 1999, and are reproduced here with the kind permission of Éditions Minkoff.*

# Introduction

## DESCRIPTION ET DATATION DES SOURCES

[messe sans titre]

dans

Marc-Antoine Charpentier

*Mélanges*, tome XIV, cahiers IV-V

partition, manuscrit autographe, 415 x 270 mm, f. 34-47<sup>1</sup>

F-Pn / Rés Vm<sup>1</sup> 259 (14)

Comme l'indique son numéro de catalogue (H.1), cette messe est très certainement la première messe composée par Charpentier, ou l'une des premières avec la *Messe pour les trépassés a 8 H.2* qui appartient au premier tome de la série française des *Mélanges*, alors que la H.1 est contenue dans le premier tome de la série romaine<sup>2</sup>. On remarque d'ailleurs quelques similitudes de présentation entre les deux œuvres, en particulier la même manière de désigner les voix par les chiffres "1" (voix du premier chœur) et "2" (voix du second chœur)<sup>3</sup>.

La messe H.1 est copiée sur un papier<sup>4</sup> que l'on trouve dans les tomes I à V de la série romaine et 1 à 4 de la série française. Charpentier utilisa encore ce papier pour copier le grand prologue du *Malade imaginaire* contenu dans le cahier problématique "I" classé dans le tome XIII. Cette pièce était prévue pour être représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 10 février 1673. La copie de la messe H.1 daterait du début des années 1670<sup>5</sup>, peu après le retour de Charpentier de Rome.

Cette source présente un nombre important de ratures, de grattages et de surcharges<sup>6</sup>, phénomène assez usuel dans les œuvres de jeunesse et qui pose la question du statut des copies constituant les *Mélanges*. En effet, s'y mêlent des erreurs manifestes mais aussi, c'est le cas le plus fréquent, des aménagements après coup de certaines lignes mélodiques ou d'équilibrage harmonique entre les différentes voix<sup>7</sup>.

1. Le feuillet 35 (dernier du cahier IV) est paginé 35-36.

2. Rappelons que Charpentier copia ses œuvres simultanément dans deux séries de cahiers, l'une numérotée en chiffres arabes (série française), l'autres en chiffres romains (série romaine).

3. Cf. plus loin, p. XVIII-XX, pour la discussion sur les effectifs.

4. Appelé papier "A" par Patricia M. Ranum et ainsi décrit : "écu à trois ronds ; cartouche rectangulaire, 1,4 cm de haut x 3,7 cm de large avec B-♥-C", *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, USA, auteur, 1994, p. 57.

5. "c1670" selon Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982, p. 85 ; "1670-71" selon Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 496, et P. Ranum, *Vers une chronologie*, *op. cit.*, p. 30.

6. Cf. plus loin, p. XVII-XVIII, l'utilisation de la solmisation pour la correction de certains passages.

7. Au folio 41, la comparaison du système de deux mesures, abandonné puis biffé, et de la mise au propre de ces mesures montre une redistribution de la plupart des parties.

*Messe pour le Port Royal*  
 dans  
 Marc-Antoine Charpentier  
*Mélanges*, tome XXII, cahier LI  
 partition, manuscrit autographe, 415 x 270 mm, f. 78-83<sup>v</sup>  
 F-Pn / Rés Vm<sup>1</sup> 259 (22)

La *Messe pour le Port Royal* est copiée sur un papier <sup>8</sup> présent dans six cahiers des *Mélanges*, deux dans la série française (46-47), trois dans la série romaine (XLIX-LI), le sixième étant le cahier problématique “ II ”. Dans les deux séries, ces cahiers sont dans un ordre immédiatement successif et correspondent entre eux sur le plan des dates, à savoir les années 1685-87 <sup>9</sup>.

*Messe des morts a 4 voix*  
 dans  
 Marc-Antoine Charpentier  
*Mélanges*, tome XXIV, cahier LXIII <sup>10</sup>  
 partition, manuscrit autographe, 415 x 270 mm, f. 26-32  
 F-Pn / Rés Vm<sup>1</sup> 259 (24)

La *Messe des morts a 4 voix* est suivie dans la source du psaume 129 *De profundis*, faisant partie de l’office des défunts, et destiné, dans le cas présent, à être chanté avec la messe puisque Charpentier note “Fin de la messe des morts” après le psaume.

Il existe une autre version, incomplète, de la *Messe des morts a 4 voix* (H.7a) et du *De profundis* (H.213a), qui se trouve également dans les *Mélanges* (tome XXVII, cahier [b], f. 41-44). Il n’est pas rare de rencontrer dans les *Mélanges* deux versions d’une même œuvre. Outre les nombreuses pièces dans lesquelles le compositeur porte des indications concernant les changements de tessiture vocale, la transcription (les deux allant souvent ensemble) ou, le plus fréquemment, l’ajout d’un accompagnement instrumental, on trouve des exemples où Charpentier a recopié une œuvre avec des aménagements divers. La nouvelle version est parfois signalée par les mentions “reformatum” (*In honorem Sancti Xaverii canticum* H.355 et *Canticum de S<sup>o</sup> Xavero* H.355a) ou “reformé” (“Inviolata, integra et casta” H.26 et *Antienne a la Vierge pour toutes les saisons de l’année/ Inviolata reformé* H.48) <sup>11</sup>. En ce qui concerne la *Messe des morts a 4 voix* et le *De profundis*, nous nous trouvons face

8. Appelé papier “L” par P. Ranum qui en donne la description suivante : “grand *raisin* ; cartouche avec L-♥-B, 1,3 cm de haut x 5,3 de large”, *Vers une chronologie*, *op. cit.*, p. 57.

9. Pour la *Messe pour le Port Royal*, H. W. Hitchcock (*op. cit.*, p. 88) donne “? late 1680s”, C. Cessac (*op. cit.*, p. 506) et P. Ranum (*op. cit.*, p. 32 et 38) précisent le 20 juillet 1687.

10. Le numéro du cahier qui commence avec la *Messe des morts* est écrit sur une collette. Si l’on regarde l’original, on distingue sous la collette le chiffre LIII. Le cahier correspondant à ce numéro est considéré comme manquant, mais daterait des années 1687-89, cf. C. Cessac, *op. cit.*, p. 506. Des investigations futures sur la chronologie des *Mélanges* apporteront peut-être quelques lumières sur ce point, à moins qu’il ne s’agisse d’une simple erreur corrigée par la collette.

11. Citons aussi l’exemple de l’*Elevation a 5 sans dessus de violon* “Transfige dulcissime Jesu” H.251 (cahier XXXIX, tome XX, f. 63<sup>v</sup>-67<sup>v</sup>) dont on trouve la copie des onze dernières mesures au premier folio du tome VIII, cahier [49]. Le début de l’œuvre est aujourd’hui perdu. La pièce a été remaniée puisque le nombre de mesures noté à la fin du motet par Charpentier dans cette source est “341” alors que la pièce présente dans le tome XX compte “312” mesures. Toutefois, la fin du motet qui a été conservée est rigoureusement identique à la version complète, excepté un ornement et la façon de noter certains chiffrages, notamment la tierce majeure (#3 dans le tome XX, # ou 3 dans le tome VIII). Je remercie Dominique Montel qui a identifié ce fragment de m’avoir communiqué cette information.

à un cas de figure unique, à savoir la copie non d'une pièce mais d'une série de pièces :

Tome XXIV, cahier LXIII

- f. 26-29<sup>v</sup> *Messe des morts* H.7
- f. 29<sup>v</sup>-32<sup>v</sup> *De profundis* H.213
- f. 32<sup>v</sup>-33 *Pour le S<sup>t</sup> Esprit* H.364
- f. 33-34 *Elevation au S<sup>t</sup> Sacrement* H.264
- f. 34<sup>v</sup>-41<sup>v</sup> *In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae Canticum* H.365

Tome XXVII, cahier [b]

- f. 41-41<sup>v</sup> [Messe des morts] H.7a [incomplet, subsistent les 45 dernières mesures de l'*Agnus Dei*]
- f. 41<sup>v</sup>-44 *De profundis* H.213a
- f. 44<sup>v</sup>-45 *Pour le S<sup>t</sup> Esprit* H.364a
- f. 45-47 *Elevation a 3 voix par.* H.264a
- f. 47-51 *In honorem S<sup>ti</sup> Ludovici Regis Galliae Canticum* H.365a [incomplet, manque la fin de l'œuvre]

Les états incomplets de la première et de la dernière œuvre du cahier [b] montrent que celui-ci se présente comme une épave d'un ensemble plus conséquent dont il est impossible de mesurer la dimension exacte.

Dans le *Mémoire des ouvrages de Musique française et latine de défunt M<sup>r</sup> Charpentier*<sup>12</sup> dressé par Jacques Édouard, le neveu du compositeur, les pièces du cahier [b] sont décrites, après les deux séries française et romaine, dans une partie consacrée aux "autres cahyers de musique du même auteur" :

"n<sup>o</sup> I.<sup>r</sup>/ in fol./ autres cahyers de musique du même auteur  
[...]  
parti.<sup>13</sup>/ séparée  
une messe des morts  
un de profundis  
veni sancte spiritus Motet du s.<sup>t</sup> Esprit  
Elevation a 3. parties, O amantissime &c<sup>14</sup>  
motet de S.<sup>t</sup> Louïs"<sup>15</sup>.

La première question qui se pose au sujet de ces deux séries de pièces porte sur la communauté qu'il peut y avoir entre elles pour avoir été reprises et

12. F-Pn/ Rés Vmb ms 71, f. 13. Cf. aussi H. W. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier, Mémoire et Index", *Recherches sur la musique française classique*, XXIII (1985), p. 32.

13. Il faut tirer de cette abréviation le mot "partition" et non "partie".

14. Pour la source du cahier LVIII, le *Mémoire* (f. 11<sup>v</sup>) fait état de : "Elevation au Saint Sacrement O clementissime redemptor". Cet incipit est celui chanté par la haute-contre après que la taille a énoncé le début du texte : "O amantissime salvator noster Jesu dulcis". Relevons aussi l'intitulé du "Veni sancte spiritus prose du s.<sup>t</sup> Esprit avec symphonie" alors que la source ne comporte que la basse continue !

15. À la suite de ces œuvres, on trouve les mentions suivantes : "Nisi Dominus Psal. / Confitebor a 4 voix et 2 violons / plusieurs morceaux de musique, et de symphonie &c". Les deux psaumes cités correspondent à ceux contenus dans le cahier I (tome XIV) et non répertoriés à cette place dans le *Mémoire*. Cependant, il ne peut s'agir des pièces appartenant au cahier I qui auraient pu être déplacées lors de la reliure des cahiers, en raison d'une part de la graphie très différente entre les cahiers I et [b], et surtout du fait que les copies que nous possédons ne sont pas indépendantes des autres pièces de ce cahier I (le début du "Nisi Dominus" est copié au verso du feuillet 4 dont le recto est occupé par la fin du "Laudate pueri" et la fin du *Confitebor* se trouve sur la même page que le début du "Magnificat"). La description des premiers cahiers de la série romaine par Édouard se révèle donc extrêmement curieuse.



recopiées dans le même ordre. Appartenaient-elles toutes à une même cérémonie de funérailles d'un haut personnage proche du roi ou de la Sainte-Chapelle dont saint Louis était le protecteur <sup>16</sup> ?

La seconde question est celle de savoir dans quel ordre chronologique les copies ont-elles été effectuées. Les avis de datation divergent pour les pièces du cahier LXIII, mais aussi, nous le verrons, pour celles du cahier [b]. Selon certains, les premières dateraient du début des années 1690 <sup>17</sup>. P. Ranum donne une date plus tardive en s'appuyant sur le papier <sup>18</sup> qui est celui employé par Charpentier lorsqu'il se trouve à la Sainte-Chapelle, c'est-à-dire à partir de 1698. Ce cahier se trouve d'ailleurs isolé au milieu d'autres chronologiquement antérieurs <sup>19</sup>, ayant été probablement déclassé au moment de la reliure des tomes XXIV et XXV <sup>20</sup>.

Le cahier [b] fait partie des cahiers qualifiés par Wiley Hitchcock de "problématiques", car ils échappent à la logique chronologique des autres. Il est relié dans le tome XXVII avec les derniers cahiers de la série romaine (LXXIV-LXXV) qui contiennent la messe *Assumpta est Maria* H.11 et *Judicium Salomonis* H.422. Ces œuvres occupent les folios 1-36, suivis de deux folios blancs paginés 37 à 40 et le cahier [b] est folioté 41-51. Cependant, les papiers différents de chaque groupe d'œuvres (respectivement "O" pour H.11 et H.422 et "M" pour le cahier [b] <sup>21</sup>) indique un assemblage sans logique <sup>22</sup> qui ne peut aider à la datation.

Pour ce cahier [b], les dates avancées s'échelonnent dans le courant des années 1690 <sup>23</sup>. Seule, Patricia Ranum estime la copie de ce cahier antérieure à celle du cahier LXIII <sup>24</sup>. Un examen approfondi de ces sources semble lui donner raison. En effet, des indications verbales dans le cahier [b] demandent certains aménagements qui ont été effectués dans le cahier LXIII. Ainsi, dans la messe, à la fin de l'*Agnus Dei* (f. 41<sup>v</sup>), Charpentier écrit quelques mesures avant la fin : "jusque la de mesme", puis "accomodez icy". Jusqu'à la première annotation, aucune modification notable n'a en effet été faite dans ce qu'il subsiste de la messe. En revanche, à partir de la seconde annotation, on relève des variantes mélodiques aux parties de dessus et de taille, ainsi qu'un changement à l'octave inférieure dans la partie de basse continue que Charpentier a indiquée dans la source B par le mot "bas" au-dessous de cette partie (cf. fac-similés, p. LX-LXI).

Mais c'est surtout dans les *De profundis*, complets dans les deux versions, que la comparaison se révèle la plus pertinente. Dans la version du cahier LXIII, Charpentier a augmenté la pièce de trente mesures (214 au lieu de 184). Ces

16. Cf. les hypothèses de P. Ranum concernant l'élévation et le motet pour saint Louis, *op. cit.*, p. 50-51.

17. "early 1690s" d'après H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 90 ; "1692-1693 ?" d'après C. Cessac, *op. cit.*, p. 513.

18. Ce papier "O" est ainsi décrit : "raisin ; cartouche avec J crochu-fleur de lis-C", P. Ranum, *op. cit.*, p. 57 et p. 33.

19. Cf. P. Ranum, *op. cit.*, p. 33.

20. Cf. l'organisation particulière de ces deux tomes dans C. Cessac, *op. cit.*, p. 509-511.

21. Ce papier "M" est ainsi décrit : "écu encerclé d'une chaîne et au milieu duquel se trouve une croix de Malte ; la contremarque commence D. cœur..., mais seulement la moitié de chaque filigrane est visible à cause de la reliure", P. Ranum, *op. cit.*, p. 57.

22. En outre, les cahiers LXXI-LXXIII qui devraient normalement précéder ceux contenant *Assumpta est Maria* et *Judicium Salomonis* sont manquants.

23. "1690s" d'après H. W. Hitchcock, *op. cit.*, p. 90 ; "après 1693" d'après C. Cessac, *op. cit.*, p. 510 ; "environ 1697" d'après P. Ranum, *op. cit.*, p. 56.

24. Cf. P. Ranum, *op. cit.*, p. 19.

augmentations ont été effectuées en divers endroits de l'œuvre, par des ajouts d'une ou deux mesures, ou la recomposition de certains passages <sup>25</sup>. Contrairement au fragment de l'*Agnus Dei*, ces variantes ne sont pas signalées par Charpentier dans le cahier [b]. Cependant, on remarque un signe tout à fait spécial <sup>26</sup> (cf. fac-similé, p. LXII-LXIII, mais visible aussi dans les f. 42<sup>v</sup> et 43 du manuscrit) qui, à une exception près (dans la dernière partie très réécrite de la pièce), correspond à un début de système de la version du cahier LXIII.

Bien que postérieure à la version du cahier [b], la version du cahier LXIII a été choisie pour notre édition en raison de son état complet.

*Messe pour le samedi de Pasques a 4 voix H.8*

dans

Marc-Antoine Charpentier

*Mélanges*, tome V, cahier 63

partition, manuscrit autographe, 415 x 270 mm, f. 6<sup>v</sup>-8<sup>v</sup>

F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 259 (5)

La *Messe pour le samedi de Pasques* est la seule messe de cette édition qui se trouve dans la série française <sup>27</sup>. La date de copie se situe au début des années 1690 <sup>28</sup>, alors que Charpentier est maître de musique du collège Louis-le-Grand des Jésuites et probablement déjà de l'église de leur maison professe, rue Saint-Antoine. La messe (cf. plus loin, p. XV-XVI) demande un orgue important, peut-être celui de l'église Saint-Louis, construit en 1643, qui possédait trois claviers et vingt jeux <sup>29</sup>.

#### DESTINATION ET USAGE

##### *Messe pour le Port Royal*

Les pièces de Charpentier qui portent dans leur titre la mention "pour le Port Royal" ont été destinées au couvent de Port-Royal de Paris, maison initialement fondée pour accueillir une partie des religieuses de Port-Royal des Champs. En 1669, les maisons sont officiellement séparées en deux couvents distincts, celui de Paris ayant recueilli les signataires du Formulaire et, de ce fait, ne faisant plus partie de l'obédience janséniste. C'est donc pour ce couvent "non rebelle" et où, par ailleurs, une de ses sœurs prénommée Marie était religieuse <sup>30</sup> que Charpentier a composé sa *Messe pour le Port Royal*.

Nommée par le roi, l'abbesse de Port-Royal de Paris est, à partir de 1685, Élisabeth-Marguerite de Harlay de Champvallon, sœur de l'archevêque de Paris. Le 20 juillet 1687, une importante cérémonie se déroule dans la petite église de Paris pour saluer la guérison de François Harlay de Champvallon :

25. Dans l'ensemble de la pièce, on observe également de nombreuses autres variantes affectant les chiffres, les ornements, les rythmes, les notations à l'octave...

26. Ces signes continuent à être utilisés dans les autres pièces du cahier [b].

27. Selon P. Ranum (*op. cit.*, p. 29 et 35), Charpentier conservait les compositions ordinaires des établissements pour lesquels il travaillait dans la série française, alors que ceux de la série romaine renferment les commandes extraordinaires.

28. "early 1690s" d'après H. W. Hitchcock, *op. cit.*, p. 90 et "1693" d'après C. Cessac, *op. cit.*, p. 492. Le papier est celui nommé par P. Ranum "similijésuite", *op. cit.*, p. 57.

29. Cf. C. Cessac, *op. cit.*, p. 194. Cf. aussi Félix Raugel, *Les Grandes orgues des églises de Paris et du Département de la Seine*, Paris, Fischbacher, 1927, p. 215.

30. Cf. Patricia M. Ranum, "1662 : Marc-Antoine Charpentier et les siens", *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 2 (janvier 1990), p. 4.

— “M<sup>r</sup> l’Archevesque de Paris est presentement dans une santé parfaite. Les Peres Cordeliers du grand Convent, qui pendant le cours de sa maladie avoient fait tous les jours des Prieres publiques dans leur Eglise pour demander sa guerison, voyant qu’elle avoit esté accordée aux vœux de toute la France, voulurent en rendre des actions de graces particulieres, & pour en rendre la solemnité plus éclatante, ils prièrent Madame l’Abbesse de Port-Royal, digne Sœur de cet illustre Prelat, de vouloir bien qu’on la fist dans son Eglise le 20. du mois passé, jour de sainte Marguerite, dont elle porte le nom. Le Pere Gardien, avec ses Officiers, & accompagné d’environ trente Religieux, se rendit dans l’Eglise de Port-Royal le matin de cette Feste. On commença par chanter Tierce, & ensuite la grand’Messe fut chantée avec toutes les ceremonies du grand Convent, & plusieurs Motets de Musique au saint Sacrement, à sainte Marguerite, & pour le Roy, après quoy l’on chanta Sexte. Au sortie [sic] de l’Eglise, ils furent traitez magnifiquement avec les Directeurs & les Aumôniers. On chanta Nones & Vespres à l’heure ordinaire, en Plein-Chant & en faux-Bourdon, & cela fait, le Pere le Blanc, Vicaire du Grand Convent, prononça le Panegyrique de la Sainte avec beaucoup de succès. Il dit de Madame l’Abbesse de Port-Royal, qu’elle conduisoit sans commander, qu’elle gouvernoit sans regner, & qu’elle estoit dans son sexe ce que M<sup>r</sup> de Paris est dans le sien. Un Salut en Musique termina la Feste. Il fut chanté par les mesmes Peres, qui firent tout l’Office de ce jour-là d’une maniere qui fit connoistre le zele qu’ils ont pour M<sup>r</sup> l’Archevesque, & pour Madame l’Abbesse de Port-Royal<sup>31</sup>”.

Selon la chronologie des *Mélanges*, la messe de Charpentier correspond à la date de la cérémonie. Pourtant, la nature de son effectif (uniquement des voix féminines) va à l’encontre de ce qu’affirme le *Mercurie galant*, à savoir que tout l’office fut chanté par les Pères Cordeliers. Par ailleurs, la *Messe pour le Port Royal* a comme particularité de renfermer non seulement l’ordinaire, mais le propre de deux saints, François et Marguerite, précisément les prénoms de l’archevêque de Paris et de sa sœur l’abbesse. Cette œuvre eut donc un double usage, destinée à la fois pour la fête de saint François (d’Assise) le 4 octobre et pour la fête de sainte Marguerite le 20 juillet. Et si la messe, telle qu’elle apparaît dans les *Mélanges* est composée pour les voix des religieuses de l’abbaye, il n’est pas exclu qu’elle a pu être aussi chantée par des voix d’hommes pour l’office relaté par le *Mercurie*. Charpentier a pratiqué de tels aménagements d’effectif dans d’autres de ses œuvres pour Port-Royal comme le *Dixit Dominus Pour le P. Royal* H.226 ou le *Magnificat Pour le P. R.* H.81. Dans la messe, ne figure pourtant aucune annotation en ce sens mais on peut imaginer qu’il a existé une autre source, aujourd’hui perdue, pour des effectifs masculins qui fut utilisée pour la cérémonie du 20 juillet.

Le *Mercurie galant* détaille tous les offices chantés ; outre “la grand’Messe”, on entendit “plusieurs Motets de Musique au saint Sacrement, à sainte Marguerite, & pour le Roy”, puis “Nones & Vespres à l’heure ordinaire, en Plein-Chant & en faux-Bourdon”. Certaines pièces de Charpentier, notamment le *Dixit Dominus Pour le P. Royal* H.226 et le *Magnificat Pour le P. R.* H.81 avec couplets en faux-bourdon, destinées aux vêpres, ont pu être chantées ce jour-là.

#### *Messe des morts a 4 voix*

Nous n’avons aucun renseignement direct sur les circonstances dans lesquelles la *Messe des morts* a été exécutée. Les datations des deux versions de l’œuvre permettent de penser qu’elle fut peut-être chantée au moins à deux reprises. Nous émettrons seulement quelques suggestions en rapprochant certains événements contemporains de la date des copies : la mort de Madame

31. *Mercurie galant*, août 1687, p. 96-99.

de Guise, fille de Gaston d'Orléans, le 17 mars 1696<sup>32</sup> au service de laquelle se trouva Charpentier pendant de nombreuses années et celle de Nicolas Dantard, chapelain perpétuel de la Sainte-Chapelle, le 9 juillet 1698, alors que le compositeur était maître de musique du lieu. Les registres de la Sainte-Chapelle mentionnent au jour "Du Jeudy 10 juillet 1698" que Nicolas Dantard "sera enterré ce soir sur les cinq heures au pied de l'autel de la chapelle de S<sup>t</sup> Blaise de la basse Sainte Chapelle ; [...] l'on chantera apres vespres l'office des morts a neuf leçons avec les laudes et demain sur les huit heures une messe haute de requiem pour le repos de son ame, et qu'il y aura une representation dans la nef, et que Monsieur le Chantre y officiera<sup>33</sup>".

À peine deux jours<sup>34</sup> séparent la mort du chapelain de la cérémonie où l'on chanta la "messe haute de requiem". Est-ce à cette occasion que le compositeur remania sa messe ?

#### NOTES SUR LA LITURGIE

##### Les textes

La *Messe pour le Port Royal* H.5 est la seule messe de Charpentier contenant, outre celles de l'ordinaire, les parties du propre, ou plus exactement de deux propres : celui de sainte Marguerite et celui de saint François. Nous avons vu plus haut les raisons du choix de ces deux saints. Cette messe pouvait donc servir pour la fête de chacun d'eux, mais les parties de l'ordinaire pouvaient sans doute être chantées en toutes occasions. La physionomie peu commune de la *Messe pour le Port Royal* montre que les manuscrits de Charpentier (du moins certains d'entre eux) n'étaient pas directement destinés à l'exécution, mais plutôt à la mise au propre et à la conservation.

Les religieuses de Port-Royal de Paris se trouvaient dans la juridiction de l'archevêque de Paris et étaient donc tenues de suivre le bréviaire parisien<sup>35</sup>. Néanmoins, et très curieusement, nous n'avons trouvé que quelques textes du propre de la messe de Charpentier dans les Missel<sup>36</sup> et Graduel<sup>37</sup> parisiens, ainsi que dans les livres manuscrits à l'usage de Port-Royal que nous avons pu consulter et qui suivent le rite parisien<sup>38</sup>. En revanche, un plus grand nombre de textes provient du Missel romain. Certains textes, enfin, n'ont pu être localisés.

32. Élisabeth d'Orléans meurt à Versailles le 17 mars 1696 après une très courte maladie. Son corps est porté au couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques le 22 mars et enterré sans aucune cérémonie. Il paraît donc peu probable que Charpentier ait composé une pièce dans ces circonstances. On peut seulement émettre l'hypothèse que lors des offices commémoratifs (dont on ne connaît malheureusement pas les détails) en l'honneur de la défunte à Alençon, le 11 mai 1696, et à Chartres, le lendemain, l'on entendit une messe des morts en musique et que cette messe ait pu être celle de Charpentier. Je remercie Patricia M. Ranum pour ces renseignements.

33. Archives nationales, LL 609, f. 59<sup>v</sup>.

34. Charpentier avait eu un délai plus long (cinq jours) pour "préparer un motet et quelques autres prières avec un Domine salvum fac Regem en musique" pour la visite du roi d'Angleterre. *Ibidem*, f. 66.

35. Cf. Odette Barenne, "Liturgie et musique à Port-Royal de Paris", *Chroniques de Port-Royal* (1991), p. 119-135.

36. *Missale Parisiense, illustrissimum et reverendissimum in Christo Patris D.D. Francisci de Harlay [...]*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1685.

37. *Graduale Parisiense, illustrissimum et reverendissimum in Christo Patris D.D. Francisci de Harlay [...]*, Paris, L. Sevestre, 1689.

38. F Psg, Ms 2655, 2659, 2668. Je remercie Cécile Davy-Rigaux d'avoir attiré mon attention sur ces ouvrages.

	Missel parisien	Missel romain
<b>sainte Marguerite</b>		
<i>Introït</i>	Commun des Vierges et Martyrs	Commun des Vierges et Martyrs
<i>Graduel</i>	Commun des Vierges et Martyrs seulement "Adjuvabit... commovebitur"	Commun des Vierges et Martyrs <sup>39</sup>
<i>Offertoire</i>		Commun des Vierges et Martyrs <sup>40</sup>
<i>Communion</i>		Commun des Vierges et Martyrs
<b>saint François</b>		
<i>Introït</i>	Commun d'un confesseur non pontife	Commun d'un confesseur non pontife
<i>Graduel</i>	Fête de saint François d'Assise (4 oct.)	Fête de saint François d'Assise (4 oct.)
<i>Offerte</i> <sup>41</sup>		
<i>Communion</i>	Commun d'un confesseur pontife	Fête de saint François d'Assise (4 oct.)

La *Messe des morts* est l'une des trois messes pour les défunts composées par Charpentier. Elle ne comprend que les trois parties de l'ordinaire (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) et l'élévation *Pie Jesu* auxquelles succède un *De profundis*. Si ce psaume n'appartient pas à proprement parler au texte de la messe des morts, il s'intègre en revanche dans le cérémonial funèbre ; c'est pourquoi il nous semble justifié qu'il soit publié (et joué) avec la messe.

Comme le veut l'usage, lorsque le psaume *De profundis* fait partie de l'office des morts, il est complété par "Requiem æternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis". Dans le verset 7, on notera l'insertion, de la volonté du compositeur, de la fin du verset 6 "speret Israel".

La *Messe pour le samedi de Pâques* ne contient que trois pièces de l'ordinaire (*Kyrie, Gloria et Sanctus*), ainsi que le demande la liturgie du samedi avant le jour de Pâques, c'est-à-dire le samedi saint.

Seule la messe H.1 se termine par la prière au roi *Domine salvum*.

39. Avec variante : au lieu de "quam Dominus vigilantem invenit" (Charpentier) issu d'une antienne des Vêpres du commun des Vierges, "et una de numero prudentem".

40. Avec ajout de "Margareta" dans Charpentier.

41. Le motet pour *S' francois* H.310 (*Mélanges*, tome I, f. 15-16), composé antérieurement à la messe, recourt au même texte que celui de l'*Offerte* avec seulement une augmentation ("Ideo cælum dives ingreditur hymnis cælestibus honoratur et ab angelis coronatur") après le verset "Hic pauper et humilis", reprise après "Hic noluit gloriari". Deux menues variantes de latin sont aussi à noter : "Jesu" (messe), "Jesus" (motet) ; "perquam" (messe), "perquem" (motet).

## Les interventions de l'orgue

Dans la messe H.1, la *Messe pour le Port Royal* et la *Messe pour le samedi de Pasques*, l'orgue est mentionné à plusieurs reprises. Ces interventions ne sont pas notées, mais seulement indiquées, à charge pour l'organiste d'improviser à ces endroits-là.

### Messe H.1

avant "Kyrie eleison"	"orgue precede"
après "Kyrie eleison"	"orgue suyt"
après "Christe eleison"	"apres le christe suyt l'orgue / apres l'orgue Kyrie se repette / l'orgue conclut"
avant "Sanctus"	"orgue devant"
avant "Sanctus"	"orgue suyt"

En revanche, aucune annotation pour l'*Agnus Dei* dont seulement une des trois parties (la centrale très probablement) est composée, mais il est évident que les premier et troisième "Agnus Dei" étaient joués à l'orgue ou peut-être exécutés en plain-chant. Il est aussi possible de reprendre la même musique, en remplaçant "Miserere nobis" par "Dona nobis pacem" pour la troisième fois.

### *Messe pour le Port Royal*

Les *Introït*, le *Gloria*, les *Graduels* et le *Credo* sont précédés de "apres un petit prelude". Les autres sections portent les indications suivantes :

avant "Kyrie eleison"	"L'orgue jouë le p <sup>r</sup> couplet"
après "Kyrie eleison"	"L'orgue jouë un couplet"
après "Christe eleison"	"L'orgue joue"
à la fin du <i>Gloria</i>	"Amen P <sup>r</sup> l'orgüe"
<i>Offertoire</i>	"Offertoire pour l'orgue si l'on veut sinon offertoire pour S <sup>te</sup> Marguerite"
avant "Sanctus"	"L'orgue joue devant"
avant "Benedictus"	"Icy l'orgüe jouë ou les voix de recit chantent l'Elevation qu'elles voudront"
avant "Agnus Dei"	"L'orgue joue devant"
après "Agnus Dei"	"L'orgue jouë le Troisieme" "Deo gratias P <sup>r</sup> l'orgüe"

### *Messe pour le samedi de Pasques*

Dans cette messe, Charpentier précise la registration :

avant "Kyrie eleison"	"L'orgue commence sur le plain jeu"
après "Kyrie eleison"	"icy l'orgue joue un couplet sur les jeux aggreables".

après “Christe eleison”	“icy l’orgue joue une petit couplet sur les petits jeux”
avant “Sanctus” après “Sanctus”	“Premier Sanctus pour l’orgue sur le plain jeu” “Troisieme Sanctus pour l’orgue sur les petits jeux”
à la fin du <i>Sanctus</i>	“icy les voix chantent O salutaris ou bien l’orgue joüe un couplet sur les jeux doux”

### Les pièces pour l’élévation

Dans ses messes, il est courant qu’au moment de l’élévation, Charpentier donne seulement des indications verbales en ce qui concerne la musique qui doit être jouée en cet endroit.

Dans la *Messe des morts*, l’*Elevation Pie Jesu* appartenant à la liturgie de l’office pour les défunts est placée entre le *Sanctus* et le *Benedictus*. Dans la *Messe pour le samedi de Pasques a 4 voix*, Charpentier note entre le *Sanctus* et le *Benedictus* : “icy les voix chantent O salutaris ou bien l’orgue joüe un couplet sur les jeux doux”. Le compositeur ne précise pas s’il s’agit d’une pièce en plain-chant ou d’un petit motet comme il en a écrit plusieurs sur ce texte et que l’on peut éventuellement insérer ici <sup>42</sup>.

Dans la *Messe pour le Port Royal*, Charpentier donne des instructions pour un chant d’élévation, d’abord entre le *Sanctus* et le *Benedictus* (“Icy l’orgue joüe ou les voix de recit chantent l’Elevation qu’elles voudront”), puis à la suite du *Benedictus* (“Icy se joue ou se chante l’Elevation”). Ces deux allusions à un motet d’élévation peuvent témoigner de deux possibilités d’exécution de la messe correspondant aux deux propres, ou bien tout simplement de la longueur de la consécration nécessitant le chant de deux motets d’élévation ou de deux interventions de l’orgue.

La messe H.1 ne contient ni *Benedictus* ni motet d’élévation.

### OBSERVATIONS SUR LA NOTATION

#### Les clés

Dans le tome XIV (cahiers I à IV), la messe H.1 est précédée de divers psaumes (“Laudate pueri” H.149, “Nisi Dominus” H.150, *Confitebor a 4 voix et 2 violons* H.151, “Laudate Dominum omnes gentes” H.152, “Dixit Dominus” H.153, “Beatus vir” H.154, “Memento Domine” H.155) et cantique (“H.72) pour les vêpres <sup>43</sup>. Toutes ces pièces sont écrites pour le même effectif : quatre ou cinq solistes (selon si les dessus se dédoublent ou pas), chœur généralement à quatre parties <sup>44</sup> et deux

42. H.36, H.236, H.248, H.249, H.261, H.262.

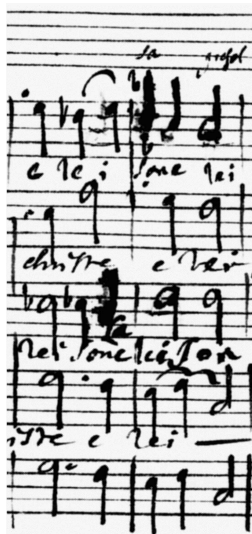
43. Le premier cahier de la série romaine porte le titre suivant : “Messés / Pseaumes et hymnes”. En tête du cahier II, on peut encore lire “Pseaumes” écrit de la même main qui semble bien être celle de Charpentier. Selon Jean Duron (Cf. “Des vêpres de Marc-Antoine Charpentier ?”, *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 1994, 11, p. 2-11), ce tome aurait pu servir de réservoir pour divers offices de vêpres. Dans ce contexte, la messe, sans destination liturgique précise, a pu aussi être exécutée régulièrement.

44. Cf. plus loin, p. XVIII-XXI, la question des effectifs.

dessus instrumentaux précisés uniquement dans le *Confitebor a 4 voix et 2 violons*. Selon les œuvres, les dessus vocaux (solistes et chœurs) sont notés soit en clé d'ut<sup>1</sup> (H.149, H.150, H.72, H.152), soit en clé de sol<sup>2</sup> (H.151, H.153, H.154, H.155), sans qu'on y décèle une raison liée à l'ambitus des voix. Dans la messe, la clé d'ut<sup>1</sup> est employée, excepté dans le *Domine salvum* où Charpentier recourt à la clé de sol<sup>2</sup>, indice que la pièce a pu être ajoutée dans un second temps<sup>45</sup>.

### La solmisation

Dans la messe H.1 qui, nous l'avons dit, comporte de nombreuses ratures, Charpentier pour être sûr d'être bien lu, a parfois marqué le nom des notes en toutes lettres. La plupart du temps, ce sont les notes réelles qui sont écrites ; à quatre reprises cependant (f. 34<sup>v</sup>, 37<sup>v</sup>, 38 et 41<sup>v</sup>), le compositeur recourt à l'ancien procédé de la solmisation.



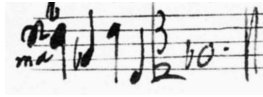
Le “la” écrit à la voix de taille (clé d'ut<sup>4</sup>) est bien la note réelle *la*. En revanche, on peut lire au-dessus de la rature à la voix de dessus (clé d'ut<sup>1</sup>) la syllabe “sa”<sup>46</sup> qui correspond au *sib*, la note réelle<sup>47</sup>. Au troisième temps, Charpentier désigne la note *sol* par “g re sol”, notation qui n'est ici qu'un simple vestige terminologique de solmisation.

45. L'usage de la clé d'ut<sup>1</sup> pour la voix de dessus de chœur ne se trouve que dans les premières œuvres de Charpentier, ainsi que dans les copies qu'il a faites de *Jephthé* de Carissimi (F-Pn/ Vm<sup>1</sup> 1477) et de la messe à quatre chœurs de Beretta accompagnée des *Remarques sur les Messes à 16 parties d'Italie* (F-Pn/ Rés Vm<sup>1</sup> 260). En ce qui concerne l'hypothèse d'un ajout postérieur du *Domine salvum*, on observe, à un autre endroit de la messe (f. 38), que les trois dernières mesures de “Amen” du *Gloria* sont tracées d'une encre plus brune que ce qui précède, laissant penser que cette extension (puisque “Amen” avait été déjà entendu et conclu par un pont d'orgue et une double barre) est aussi postérieure et peut-être même contemporaine de la copie du *Domine salvum*.

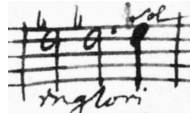
46. Dans le tome XIV des *Mélanges* où se trouve la messe, on trouve le “sa” à trois autres endroits (f. 13<sup>v</sup>, 31 et 32<sup>v</sup>).

47. À l'entrée “Sy” de son *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 2/ 1705, Brossard écrit que “s'il y a un b devant”, “il y en a qui prétendent qu'on la doit nommer *Sa* ou *Za* pour faciliter l'intonation du Semiton”. On trouve l'orthographe “za” dans les *Regles de composition* (non autographes) de Charpentier et dans l'*Oratorio sopra l'immacolata conceptione della B. Vergine* SdB.56 de Brossard (manuscrit autographe).

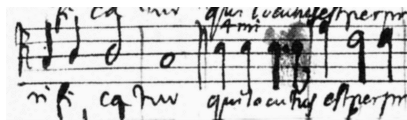




Selon la même logique que le “sa” [= *sib*], le “ma” désigne ici le *mib*.



Afin de rendre lisible la note de la voix de dessus (clé d’ut<sup>1</sup>) prise dans une surcharge qui empêche de voir clairement un *sib* (on remarque que le *b* a été gommé) ou un *ut*, Charpentier a écrit au-dessus “sol” qui symbolise la note réelle *ut* dans l’ancienne gamme “par b mol”.



À la voix de taille sont notés quatre *si*, les deux derniers couvrant une rature. Charpentier écrit au-dessus “4 mi” qui indiquent, ici encore, non pas la hauteur réelle, mais l’intervalle de demi-ton *si-ut* équivalent au *mi-fa* de l’ancienne gamme “par bécarre”.

#### NOTES POUR L’INTERPRÉTATION

##### Les effectifs

Selon toute évidence, la messe H.1, bien que notée dans sa presque totalité à quatre parties vocales réelles (dessus, haute-contre, taille et basse), est destinée à une formation à deux chœurs, auxquelles s’ajoutent deux dessus instrumentaux et la basse continue. Les parties vocales des deux chœurs sont désignées respectivement par les chiffres “1” et “2”, le plus souvent accompagnés de la mention “seul”, sans que la différence de notation apparaisse significative. En effet, dans le “miserere nobis” de l’*Agnus Dei*, la voix de dessus est spécifiée “2 seul” alors que les voix de haute-contre et de taille portent uniquement la mention “2” en raison d’un manque de place dans le manuscrit. Dans le “Christe eleison”, chacune des quatre voix est précédée de “2” qui signifie probablement ici encore des parties solistes, effectif toujours en usage chez Charpentier dans cette section du *Kyrie*. D’une manière générale, le “seul” ne prend son sens qu’en opposition au “tous” de l’ensemble des chanteurs et des instrumentistes. Et on est en droit de présumer que l’effectif vocal général est un double chœur de solistes, à savoir huit chanteurs.

Deux passages du *Credo* demandent toutefois quelques éclaircissements. Le “Crucifixus” est confié à un trio formé des voix de dessus, haute-contre et basse ; mais Charpentier ne précise pas s’il s’agit de solistes ou de l’ensemble des chanteurs. La spécification pour la section qui suit (“Et in Spiritum sanctum”) des quatre solistes (“2 seul” devant chaque voix) inviterait à choisir

la solution de toutes les voix de chaque pupitre. Mais, par ailleurs, on remarque que cette section, fort longue, est subdivisée en plusieurs parties (“Crucifixus”, “Et resurrexit”, “Cujus regni”) qui pourraient faire alterner les différents groupes de solistes. Un peu plus loin, le “et vitam venturi sæculi” est noté pour un trio de dessus (“1 seul”), haute-contre (“1 seul”) et taille. L’absence d’indication pour la partie de taille, puis les deux *ut* à l’octave dans la dernière mesure avant le  $\text{C}$ , ainsi que l’omission pour cette partie du “tous” marqué aux autres voix pour le “Amen” qui suit, font supposer que les deux tailles chantent dans le trio.

La première section du *Sanctus* se présente sous une forme très particulière puisqu’elle est écrite à six voix accompagnées par les deux dessus instrumentaux et la basse continue qui ont leur partie propre (cf. fac-similé, p. LIII). Les six voix sont les suivantes :

- dessus 1
- dessus 2
- haute-contre 1
- haute-contre 2
- “concordant”
- basse

Devant la partie vocale notée en clé d’ut<sup>4</sup>, Charpentier a noté le terme de “concordant” (par ailleurs pour la seule et unique fois dans toute son œuvre) qui correspond à la tessiture de basse-taille. Pourquoi le compositeur a-t-il précisé seulement cette partie ? Dans ses notes préparatoires à l’édition, Jean Lionnet avait émis l’hypothèse selon laquelle on pourrait prendre ce terme dans l’acception de voix qui “concorde” et que l’on aurait alors affaire à une disposition des voix en double chœur où seule la voix de taille (correspondant à l’ancienne “teneur”) serait identique (elle “concorderait”) dans les deux chœurs. Quant à la voix de basse du second chœur, toujours selon Jean Lionnet, elle chanterait les notes (en rondes) de la basse continue, en répétant cinq fois le mot “Sanctus”. Mais on peut aussi imaginer, en l’absence de précision de la part de Charpentier, qu’elle est identique à celle du premier chœur. Cette hypothèse de la disposition en double chœur pour cette section, ainsi que pour l’ensemble de la messe, est confortée dans la suite du *Sanctus* (“Hozanna”) notée effectivement à deux chœurs<sup>48</sup>, chacun des dessus instrumentaux<sup>49</sup> étant

48. Dans le “Gloria et divitiæ” du *Beatus vir* H.154 contenu dans le même tome (f. 24) et pour le même effectif, on constate aussi une écriture à deux chœurs pour seulement quatre mesures. La disposition ici est peu ordinaire (Charpentier a dans un premier temps oublié la partie de basse du premier chœur qu’il a ajoutée en bas du système), aussi peu ordinaire que celle du début du *Sanctus* de la messe.

- dessus instrumental 1
- dessus instrumental 2
- dessus “du p”
- haute-contre “du p”
- taille “du p”
- dessus “du 2 ch.”
- haute-contre “du 2 ch”
- taille “du 2 ch”
- basse “du s<sup>d</sup> ch”
- “orgue”
- basse “du p’ ch”

49. Les dessus instrumentaux ne portent aucune indication concernant les instruments ni leur nombre. Étant donné les liens qui semblent unir les motets des cahiers I à IV, on peut proposer l’utilisation de deux violons comme dans le *Confitebor a 4 voix et 2 violons*.

affecté à chaque chœur. Il n'y a, en revanche, qu'une seule basse continue ("orgue"), notée sur la même portée que la basse vocale du second chœur, pour des raisons de place dans la page.

La répartition des parties du début du *Sanctus* pourrait donc être ainsi reconstituée :

Premier chœur

- dessus instrumental 1
- dessus 1
- haute-contre 1
- "concordant"
- basse

Second chœur

- dessus instrumental 2
- dessus 2
- haute-contre 2
- "concordant"
- [basse = partie de l'orgue ou basse du premier chœur]
- orgue

Dans le "Hozanna"<sup>50</sup>, lorsque les deux chœurs cessent de dialoguer pour chanter ensemble, leurs parties réciproques sont identiques. Ceci explique que dans les autres endroits de la messe, Charpentier conserve, sur le papier, une disposition sur seulement quatre portées. Mais, pour l'exécution, nous l'avons dit, il semble évident que les effectifs étaient disposés en double chœur durant toute la messe. Dans notre édition, nous avons toutefois respecté la présentation du manuscrit.

La singularité de la *Messe pour le Port Royal* vient de son écriture essentiellement monodique, excepté quelques mesures dans le *Gloria*, le "Et incarnatus est" du *Credo*, l'*Offertoire pour S<sup>te</sup> Marguerite* et l'*Offerte pour S<sup>t</sup> François*. Néanmoins, dans l'ensemble de la messe, la variété est apportée par l'alternance des timbres des chanteuses soigneusement inscrits par Charpentier sur son manuscrit :

- en solo : "Première chantre" ou "Seconde chantre"
- en duo (à l'unisson) : "a 2" ou "les deux chantres"
- en chœur (à l'unisson) : "chœur" ou "toutes".

Ce dispositif vocal laisse entendre une disposition spatiale en deux chœurs, chacun ayant sa soliste. Dans le "Et incarnatus est", seul passage à trois voix, une "Troisième chantre" est demandée. Mais peut-on aller jusqu'à imaginer trois chœurs ?

Les solistes se joignent au chœur ainsi que Charpentier le précise pour la reprise du premier *Kyrie* ("les voix de recit et le chœur disent la mesme chose

50. Aux mesures 369-373, on trouve dans l'espace réservé au premier chœur un passage où les quatre voix sont désignées par "2 seul". On peut penser qu'il s'agit d'une erreur de copie comme on la trouve dans le *Motet pour les trépassés* (*Mélanges*, tome I, f. 29<sup>v</sup>) où les parties désignées "2" ont été copiées sous la dénomination de "Premier chœur" avec, au-dessous, la rectification "Second chœur cy dessus".

ensemble”), pour le “Laudamus te” du *Gloria* (“chœur et voix de recit”), indications qui doivent valoir pour les autres passages seulement indiqués pour le chœur.

La *Messe des morts* et la *Messe pour le samedi de Pasques* sont écrites à quatre voix, ainsi qu’il est spécifié dans leur titre. Si effectivement le chœur est toujours à quatre parties, les solistes sont, en revanche, au nombre de huit (dénommés “P<sup>r</sup>” ou “P<sup>re</sup>” et “S<sup>d</sup>” ou “S<sup>de</sup>” pour chaque pupitre), ce qui suppose, encore ici, un dispositif en double effectif, et le chœur (“tous”) formé par l’ensemble des solistes. Dans la *Messe des morts*, le “Christe eleison” est écrit à deux trios distincts de solistes (hautes-contre 1 et 2, tailles 1 et 2, basses 1 et 2).

#### Les instruments de la basse continue

Dans la messe H.1 et la *Messe pour le Port Royal*, seul l’orgue est mentionné à la partie de basse continue, mais il est possible d’y joindre d’autres instruments comme la basse de viole ou la basse de violon pour la messe H.1. Dans la *Messe pour le samedi de Pasques*, l’orgue est aussi indiqué : “orgue seul”, “org. et basse contin.”, “orgue et viol.”<sup>51</sup>.

La *Messe des Morts* ne contient aucune indication instrumentale ; alternent seulement les indications “tous” pour accompagner le chœur et “accomp[agnement] seul” lorsque ce sont les solistes ou une partie du chœur qui chantent. À plusieurs endroits, on trouve aussi, noté au-dessous de la basse continue, le terme “trio” qui semble à première vue correspondre au nombre de voix qui chantent. Une fois, cependant, dans le *Sanctus* (mes. 182), le terme est associé au quatuor vocal. S’il ne s’agit pas d’une erreur, le “trio” se rapporterait non pas aux voix mais au nombre d’instruments de la basse continue.

#### Les hémioles

Dans son œuvre, Charpentier fait souvent usage d’hémioles<sup>52</sup> qu’il note de différentes façons, mais le plus fréquemment en rondes noircies, ainsi que cela se pratiquait encore dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans son *Dictionnaire de musique*, Brossard donne la définition suivante de l’hémiole :

- *HEMIOLIA*. Autrement, Sesqui altera, signifie en général cette proportion que nous avons expliquée cy-dessus, au mot Epitrito. Mais spécialement on nomme ainsi une espece de Triple dont toutes les Nottes sont noires, ou comme disent les Italiens Oscure, ou Oscurate. Si les Nottes sont quarées ainsi ■, ou en lozange sans queue ainsi ♠ ; pour lors la quarrée vaut deux temps & la Lozangée n’en vaut qu’un, & il faut deux noires avec une queue ainsi ♠ ♠ & quatre croches pour un temps, &c. Et on la nomme Hemiolia maggiore parce qu’elle demande qu’on batte la mesure gravement. Mais si la plus grosse Notte est une Noire lozangée ainsi ♠ pour lors elle vaut deux temps, une noire ♠ un temps, deux Croches un temps, &c. On en bat la mesure gayement, & on l’appelle Hemiolia minore.

51. Une seule fois, la première d’ailleurs que l’expression apparaît, le mot “viole” est écrit en entier. Il est donc probable que l’abréviation “viol.” notée à plusieurs reprises par la suite désigne la basse de viole et non de violon.

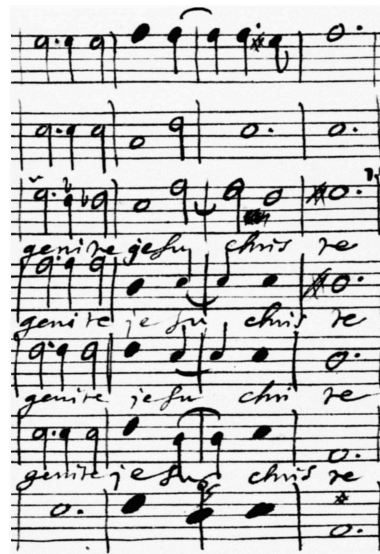
52. Pour une étude détaillée de la notation des hémioles chez Charpentier, cf. Shirley Thompson, *The Autograph Manuscripts of Marc-Antoine Charpentier : Clues to Performance*, Ph. D., Hull University, 1997, p. 547-561.

*Ces Nottes noires, soit quarées, ou lozangées, sont tellement affectées à la mesure Triple ou Ternaire, qu'il n'est pas nécessaire, ny d'usage de mettre devant aucun des signes de la mesure triple, la seule couleur & figure des Nottes le denotte assez. Et du moment que ces Nottes reviennent à leur figure ordinaire, c'est-à-dire, à être blanches, ou vuides dans le milieu ainsi  $\equiv$ ,  $\triangle$ ,  $\square$  il n'est pas nécessaire de mettre aucun signe pour avertir qu'il faut changer la mesure, & la  $\perp$  battre à 2. ou à 4. temps <sup>53</sup>.*

Contrairement à ce qu'écrit Brossard, tous les rythmes en hémioles que Charpentier emploie dans la messe H.1 le sont à l'intérieur de mesures ternaires à 3/2 où c'est l'accentuation des temps qui change :  $\underline{1} \underline{2} \underline{3}$   $\underline{1} \underline{2} \underline{3}$  au lieu de  $\underline{1} \underline{2} \underline{3}$   $\underline{1} \underline{2} \underline{3}$ . Parfois, le compositeur mêle notes blanches et noircies, sans qu'on puisse déceler dans ces différents modes de notation un geste particulier de la part du compositeur.

### Gloria, "Jesu Christe"

Toutes les parties, sauf celle du second dessus instrumental, sont en hémiole. Les notes de ces parties sont noircies, excepté celles du dessus vocal. Par ailleurs, on remarquera deux notations différentes pour la figure centrale : soit ronde noircie à cheval sur la barre de mesure, soit deux blanches noircies liées. Ces trois manières de noter le même rythme ne semblent pas significatives.



### Gloria, "tu solus Dominus, tu solus altissimus"

Seule la basse continue est écrite en hémiole. La première fois, elle est notée en rondes noircies et en blanches noircies liées en raison du changement de système, la seconde fois en rondes noircies dont la seconde est à cheval sur la barre de mesure nécessaire pour les autres parties.

53. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 2/ 1705.

*Credo, "in remissionem peccatorum"*

Toutes les parties sont en hémiole ce qui explique l'absence de barre de mesure. Toutes les notes sont noircies.

*Credo, "Et vitam"*

Hémioles et rondes noircies à toutes les parties, sans barre de mesure lors de la première présentation (fin du système et lignes de portée ajoutées), puis, lors de la seconde, avec barre de mesure que Charpentier avait déjà dû tracer avant de copier la musique de ce système.

fol. 42

et vi tam  
et vi tam  
et vi tam  
et vi tam  
et vi tam

venturi saeculi et vi tam  
venturi saeculi et vi tam  
venturi saeculi et vi tam  
venturi saeculi

## PRINCIPES D'ÉDITION

Cette édition cherche à rester le plus fidèle possible aux manuscrits de Charpentier. Néanmoins,

- nous avons opté pour les clés usuelles (sol<sup>2</sup> et fa<sup>4</sup>), les clés originales étant indiquées lors de la première entrée des voix et des instruments.
- nous avons adopté le système moderne qui consiste à ne pas répéter, à l'intérieur d'une même mesure, les altérations accidentelles devant chaque note. En revanche, nous avons ajouté certaines altérations de précaution (notées en petit caractère).

- em sem - pi - ter - nam, sem - pi -

- nous avons également normalisé certaines altérations, en remplaçant par un bécarre les bémol et dièse anciennement utilisés.
- les altérations manifestement oubliées par le compositeur sont en petit caractère. Les autres sont entre crochets carrés □ □ et renvoient à une note critique.
- certaines liaisons manquantes sont marquées en pointillés.
- nous avons déplacé les points d'orgue pour marquer la fin d'une section sur la ||.
- nous avons restitué la ponctuation au texte latin, inexistante dans le manuscrit. Lorsque le texte est absent ou erroné, nous l'avons rétabli en le faisant apparaître en italiques avec note critique.