


Marc-Antoine Charpentier

Messe à quatre chœurs

Carnets de voyage d'Italie

Ensemble Correspondances

Sébastien Daucé

 harmonia
mundi



Marc-Antoine Charpentier

Messe à quatre chœurs

Carnets de voyage d'Italie / An Italian travel diary

Paris

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

- 1 | **Sub tuum praesidium** H. 28 2'18
Antiphona sine Organo ad Virginem

Bologna

MAURIZIO CAZZATI (1616-1678)

- 2 | **Salve caput sacrosanctum** 2'54
Motetti a otto voci, con il suo Basso continuo, op. 52. Bologna, 1669

Venezia

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)

- 3 | **Sonata a 12** in D minor / *ré mineur* 3'49
4 | **Magnificat** 16'26
Messa, e Salmi concertati con istromenti, imni, antifone & sonate, a due 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci, 1656

Cremona

TARQUINIO MERULA (1594/95-1665)

- 5 | **Credidi propter quod** (Concertato senza intonazione, Basso & doi Violini) 4'12
Il terzo libro delli salmi et messa concertati a tre et a quatro con Istromenti & senza Salmi et messa concertati, op. 18. Venezia, 1652

Roma

FRANCESCO BERETTA (ca. 1640-1694)

Missa Mirabiles elationes maris

- 6 | Kyrie I 2'00
7 | Christe 2'59
8 | Kyrie II 2'15

GIUSEPPE GIAMBERTI (ca. 1600-ca. 1663)

- 9 | **Similabo eum viro sapienti** 2'31

FRANCESCO BERETTA

- 10 | **Missa Mirabiles elationes maris** 1'45
Et incarnatus est

ORAZIO BENEVOLI (1605-1672)

- 11 | **Missa Si Deus pro nobis** 1'45
Crucifixus

FRANCESCO BERETTA

Missa Mirabiles elationes maris

- 12 | Sanctus 2'48
13 | Agnus Dei 1'46

Paris

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Messe pour les trépassés H. 2

- 14 | Symphonie du Kyrie 1'30

Messe à 4 chœurs H. 4

- 15 | Kyrie I 2'38
16 | Christe 2'13
17 | Kyrie II 2'40
18 | Gloria 5'47
19 | Credo 9'47
20 | Sanctus 3'05
21 | Agnus Dei 2'42

- 22 | **Domine salvum fac regem** H. 285 1'35

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé

Ensemble Correspondances

<i>Dessus</i>	Perrine Devillers, Violaine Le Chenadec, Caroline Arnaud, Jeanne Lefort
<i>Bas-dessus</i>	Lucile Richardot, Marie Pouchelon, Anaïs Bertrand
<i>Haute-contre</i>	David Tricou
<i>Tailles</i>	Antonin Rondepierre, Davy Cornillot, Randol Rodriguez, René Ramos Premier, Constantin Goubet, Pierre Perny
<i>Basses</i>	Étienne Bazola, Renaud Bres, Guillaume Olry, Nicolas Brooymans**
<i>Violons</i>	Josèphe Cottet, Béatrice Linon, Birgit Goris, Xavier Sichel, Sayaka Shinoda, Kate Goodbehere, Matilde Pais, Paul Monteiro
<i>Violes de gambe</i>	Mathilde Vialle*, Mathias Ferré, Louise Bouedo, Laurent Dublanchet
<i>Basses de violon</i>	Antoine Touche*, Hager Hanana*, François Gallon, Cécile Véroilles
<i>Violone</i>	Étienne Floutier*
<i>Théorbes</i>	Thibaut Roussel*, Diego Salamanca*
<i>Flûtes</i>	Lucile Perret, Matthieu Bertaud
<i>Basson</i>	Anaïs Ramage*
<i>Cornets</i>	Adrien Mabire, Benoît Tainturier
<i>Sacqueboutes</i>	Alexis Lahens, Fabien Moulaert, Abel Rohrbach
<i>Orgues et clavecin</i>	Mathieu Valfré*
<i>Orgues</i>	Matthieu Boutineau*
<i>Direction</i>	Sébastien Daucé

* *continuo*

** *soliste plage 5 / soloist track 5*

Le voyage en Italie

On rapporte que **Marc-Antoine Charpentier** (1643-1704) aurait conseillé à un jeune compositeur débutant : “*Allez en Italie, c’est la véritable source*”. Ce conseil nous semble aujourd’hui aller de soi, étant donné que la plupart des innovations qui ont révolutionné le langage musical au début du XVII^e siècle sont venues d’Italie – l’invention de l’opéra, de l’oratorio et d’autres genres musicaux, la transformation du langage musical expressif, l’apparition du continuo pour l’accompagnement, pour n’en donner que quelques exemples.

Il y eut pourtant une antipathie très répandue en France envers la musique italienne pendant la plus grande partie de ce siècle. Pour beaucoup de gens, la grâce et la simplicité naturelles de la musique française étaient infiniment préférables à ce qu’ils considéraient comme les excès de la musique italienne, avec ses techniques de composition complexes, sa virtuosité et ses infractions aux conventions traditionnelles régissant mélodies et dissonances. Cette opinion était renforcée par l’éducation reçue par une grande partie de la haute société, qui mettait l’accent sur la maîtrise des émotions et le rejet de tout ce que l’on estimait artificiel ou trop sophistiqué.

Il n’est donc guère surprenant que, contrairement à leurs homologues d’autres pays européens, peu de musiciens français aient manifesté un grand intérêt pour la musique italienne et que moins d’entre eux encore se soient rendus en Italie pour la découvrir en personne. De fait, Charpentier fut le seul compositeur français de sa génération à avoir fait le voyage d’Italie. Jeune homme, il a passé environ trois ans à Rome, à la fin des années 1660. On a des raisons de supposer qu’il a été encouragé à entreprendre ce voyage par sa future protectrice, la duchesse de Guise, qui avait vécu en exil à Florence dans sa jeunesse, où elle avait développé une passion pour la musique italienne.

En évaluant l’influence qu’a eu la musique italienne sur l’évolution musicale de Charpentier, les historiens ont naturellement souligné l’impact de son séjour à Rome. Mais le jeune compositeur a sans doute été également inspiré par la musique qu’il a pu entendre dans les villes de l’Italie du Nord qu’il a traversées sur son chemin en se rendant dans la Ville Sainte et en en revenant. Aucune des œuvres musicales qu’il avait écrites avant de quitter Paris ne semble avoir survécu. Mais sa version de l’antienne *Sub tuum praesidium* (page 1), écrite peu après son retour d’Italie, donne une idée du style français traditionnel du milieu du siècle. Il s’agit d’une composition simple mais élégante pour trois voix sans accompagnement, commençant par une mélodie délicatement ornée rappelant le *plain-chant musical*, un style exclusivement français qui avait engendré de nouvelles compositions.

Le voyage de Charpentier devait durer plusieurs semaines, avec de nombreuses étapes pour passer la nuit. On ne sait rien de l’itinéraire précis du compositeur à travers l’Italie du Nord, mais on peut être sûr qu’il a dû choisir de faire étape dans des villes réputées pour leur forte tradition musicale. Parmi celles-ci, Crémone, en Lombardie, ville natale de Monteverdi, devait sans doute figurer en bonne place. Jusqu’en 1655, le *maestro di cappella* de la cathédrale de Crémone était **Tarquino Merula** (1594 ou 1595-1665), connu pour ses nombreuses innovations musicales, dont le traitement ingénieux des ostinatos de basse. Charpentier n’aurait jamais eu en France l’occasion d’entendre rien de semblable au psaume des vêpres de Merula, *Credidi propter quod* (pl. 5), pièce exubérante pour basse solo avec deux violons et continuo, forme d’accompagnement alors nouvelle. La pièce est un tour de force technique, construite sur une ample mélodie de basse de neuf mesures, répétée seize fois, sur laquelle se déploie une libre série de variations. L’écriture vocale de Merula relève d’une extraordinaire virtuosité : elle couvre une étendue de deux octaves là où les mélodies françaises se limitaient normalement à une seule ou guère plus ; de dangereux sauts et de longues roulades requièrent un contrôle vocal exceptionnel.

Au cours de son voyage, le jeune Français n’aura sans doute pas manqué de s’arrêter dans la vieille ville universitaire de Bologne, célèbre notamment pour sa musique sacrée très recherchée, notamment à la basilique San Petronio, où le *maestro di cappella* était alors **Maurizio Cazzati** (1616-1678). Le présent enregistrement donne justement à entendre un motet en l’honneur du saint patron de la ville, publié à Bologne en 1669, alors que Charpentier séjournerait en Italie. *Salve caput sacrosanctum* (pl. 2) est écrit pour deux chœurs à quatre voix, des instruments pouvant doubler les parties vocales à volonté, et comporte de nombreux échanges antiphoniques animés. Dans la dernière section, Cazzati introduit une mélodie traditionnelle en plain-chant tirée des litanies des saints (également utilisée, entre autres, par Monteverdi dans sa *Sonata sopra Sancta Maria*) sur les mots “Sancte Petroni, ora pro nobis” (“Saint Pétrone, priez pour nous”). On peut l’entendre en valeurs longues au chœur I, puis, dans un registre plus grave, au chœur II, soulignant le sommet exaltant du motet.

Pour tout musicien du XVII^e siècle, Venise était une ville qu’il fallait impérativement visiter, ne fût-ce que pour découvrir la musique complexe que l’on jouait à Saint-Marc, où Giovanni Gabrieli et Monteverdi avaient œuvré plus tôt dans le siècle. L’un des successeurs de Monteverdi en tant que *maestro di cappella* fut **Francesco Cavalli** (1602-1676), plus connu aujourd’hui comme compositeur d’opéra. Il était également apprécié pour sa musique sacrée, dont seule une petite partie nous est parvenue. Son *Magnificat* (pl. 4) est destiné à trois groupes de musiciens, deux d’entre

eux associant voix et instruments et le troisième comprenant seulement des instruments. De tels effectifs donnaient amplement l’occasion au compositeur de varier les sonorités de façon kaléidoscopique. Les passages pour l’ensemble complet s’opposent à d’autres pour voix solistes ou petits groupes de voix ou encore pour instruments seuls. Charpentier se souviendra d’une telle diversité de textures, totalement inouïe en France à cette époque, pour la mettre à profit sitôt rentré à Paris. On peut également imaginer à quel point il aura pu être impressionné par la sensibilité avec laquelle Cavalli met le cantique en musique, toujours attentif aux images que présente le texte. La production d’œuvres instrumentales de ce dernier, d’envergure moindre, a été conçue pour être jouée pendant la liturgie. Sa *Sonata a 12* (pl. 3) est disposée en deux “chœurs” à six voix. Cavalli confie certaines parties aux instruments de la famille du violon mais ne précise pas l’instrumentation des autres ; il semble néanmoins vraisemblable que cette pièce ait été interprétée par un mélange cordes / vents. La sonate comprend un épisode animé d’allure dansante, sur une mesure à trois temps, un trait typiquement vénitien que l’on peut également entendre ici dans le *Magnificat* du même compositeur.

Charpentier a dû attendre d’arriver à Rome pour avoir l’occasion d’entendre une musique de proportions plus spectaculaires encore. Les Romains avaient une prédilection pour les messes écrites pour des effectifs comprenant jusqu’à douze chœurs différents. Le violiste français André Maugars, de passage dans la ville dans les années 1630, fut surpris d’entendre une messe à dix chœurs, jouée dans une église où il y avait “*deux grands Orgues eslevez des deux costez du maistre Autel, où l’on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef il y avoit huit autres chœurs, quatre d’un costé, & quatre de l’autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut, éloignez de pareille distance les uns des autres, & se regardans tous. A chaque chœur il y avoit un Orgue portatif, comme c’est la coutume.*” (*Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie*, 1639). Maugars commente ainsi le fait de disposer de plusieurs orgues : “*Il ne s’en faut pas estonner, puisqu’on en peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçauroit-on trouver deux de mesme ton.*” Les messes à plusieurs chœurs de ce type étaient souvent financées par des confréries laïques, qui commandaient une œuvre pour la faire exécuter lors d’une occasion particulière et engageaient le nombre nécessaire de musiciens de talent.

Parmi les principaux compositeurs d’œuvres de ce genre figurent **Orazio Benevoli** (1605-1672), qui a écrit au moins onze messes pour trois ou quatre chœurs, et **Francesco Beretta** (mort en 1694), qui aurait composé vingt-cinq messes pour des effectifs allant de trois à six chœurs. Benevoli est représenté sur ce disque par le très expressif “Crucifixus” à huit voix de sa *Missa Si Deus pro nobis* à quatre chœurs (pl. 11) composée en 1660. La seule source qui nous soit parvenue de l’extraordinaire *Missa Mirabiles elationes maris* à seize voix de Beretta est un manuscrit que Charpentier a réalisé plusieurs années après son retour à Paris à partir de la série originale des recueils de parties séparées, aujourd’hui disparus. Charpentier a également fait une critique minutieuse de la technique contrapuntique de Beretta, rare exemple d’analyse d’un compositeur du XVII^e siècle par un autre. Six mouvements de cette messe (pages 6-8, 10, 12-13) permettent de se rendre compte de l’étonnante habileté de Beretta et de l’assurance dont il fait preuve dans le maniement des seize parties vocales indépendantes.

Charpentier écrivait sa propre messe à seize voix deux ans après son retour d’Italie. Cette *Messe à quatre chœurs* (pages 15 à 21) constitue la seule messe polychorale française du XVII^e siècle qui nous soit parvenue. Des témoignages indirects incitent à penser qu’elle a été commandée par les théatins, ordre de clercs réguliers d’origine romaine, pour célébrer la canonisation de leur fondateur, saint Gaétan, lors d’une cérémonie qui se déroula en 1671 dans leur église récemment construite, Sainte-Anne-la-Royale.

Bien qu’elle ait été clairement influencée par des modèles romains, la messe de Charpentier n’en est nullement une pâle imitation. Il s’agit même sans doute de l’un des plus beaux exemples de ce genre d’œuvres vocales à seize voix. Avec des moyens aussi exceptionnels à sa disposition, le compositeur prend un plaisir évident à faire intervenir tout l’éventail des contrastes qu’il avait découverts à Rome : solos, duos et trios contrastent avec des échanges antiphoniques entre chœurs et des passages pour les seize voix réunies. Charpentier déploie en outre son propre langage harmonique, comprenant même de dures octaves augmentées pour souligner les mots “*et homo factus est*”. Il francise également l’œuvre en incluant des ornements de style français dans les parties vocales. La seule concession qu’il fait à ses chanteurs, dont beaucoup n’avaient sans doute jamais interprété une œuvre de ce type, est d’introduire de fréquents redoublements des voix. Alors que les compositeurs romains s’enorgueillissaient de leur capacité à maintenir un contrepoint parfait à seize voix, la messe de Charpentier n’exige jamais plus de sept parties réelles, même si ce compromis ne change pas grand-chose à la sonorité globale.

Pendant plus de trente ans après son retour à Paris, Charpentier continua d’enrichir son langage musical originaire avec des éléments empruntés à l’Italie. À cet égard, il accomplit à lui seul une “réunion des goûts” qui anticipe de plusieurs décennies l’apparition des “goûts-réunis” plus connus de François Couperin.

GRAHAM SADLER
Traduction : Laurent Cantagrel

An Italian journey

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) is said to have advised an aspiring young composer to ‘go to Italy; that is the true source’.¹ Such advice would nowadays seem self-evident, given that the vast majority of innovations which had revolutionised the language of music in the early seventeenth century originated in Italy – the invention of opera, oratorio and other genres, the transformation of the expressive vocabulary of music, the emergence of continuo accompaniment, to name but a few.

Yet for most of that century, there was widespread antipathy in France towards Italian music. To many people, the natural grace and simplicity of French music was infinitely preferable to what they regarded as the excesses of Italian music, with its elaborate compositional techniques, its virtuosity and its infringement of the traditional conventions governing melody and dissonance. Such opinions were reinforced by the nature of the education received by a large swathe of genteel society, which emphasised emotional restraint and the rejection of anything artificial or over-complex.

It is thus hardly surprising that, unlike their counterparts in other European countries, few French musicians showed any great interest in Italian music, and fewer still travelled to Italy to experience it at first hand. Indeed, Charpentier was the only French composer of his generation to do so. As a young man he spent about three years in Rome during the late 1660s. There is reason to suspect that he may have been encouraged to undertake the journey by his future patron, the Duchesse de Guise, who had been exiled to Florence in her youth, where she had developed a passion for Italian music.

In assessing the impact of Italy on Charpentier’s development, historians have naturally stressed the influence of Rome. But the young composer would also have been inspired by music encountered in the northern Italian cities that he passed through on his way to and from the Holy City. As it happens, none of the music he wrote before leaving Paris appears to have survived. But his setting of the antiphon *Sub tuum praesidium* (track 1), written shortly after his return from Italy, gives an idea of the traditional French style of the mid-century. It is a simple but elegant setting for three unaccompanied voices, beginning with a delicately ornamented melody reminiscent of *plain-chant musical*, a uniquely French style of newly composed plainsong.

Charpentier’s journey would have lasted several weeks, with many overnight stops. While we know nothing about the composer’s precise route through northern Italy, we can be sure that he would have chosen to break his journey at cities renowned for the strength of their musical tradition. Among these, Monteverdi’s birthplace of Cremona in Lombardy would doubtless have been high on the list. The *maestro di cappella* at Cremona Cathedral until 1655 was **Tarquino Merula** (1594 or 1595-1665), noted for his many innovations, among them the resourceful treatment of ground basses. In France Charpentier would never have experienced anything remotely like Merula’s Vesper psalm *Credidi propter quod* (track 5), an exuberant setting for solo bass accompanied by two violins and continuo, itself a new genre. The piece is a technical tour de force, constructed upon a wide-ranging bass melody of nine bars, repeated sixteen times, over which a free set of variations unfolds. Merula’s vocal line demands extraordinary virtuosity: it covers a range of two octaves (French melodies normally limited themselves to little more than one octave), and its perilous leaps and extended roulades call for exceptional vocal control.

One stop on the young Frenchman’s journey would surely have been the ancient university city of Bologna, celebrated among many other things for its elaborate sacred music, notably at the church of San Petronio, where the current *maestro di cappella* was **Maurizio Cazzati** (1616-78). Appropriately, this CD presents a motet in honour of the church’s patron saint, published in Bologna in 1669 during Charpentier’s years in Italy. *Salve caput sacrosanctum* (track 2) is written for two four-part choirs, with optional instrumental doubling of the vocal lines, and it features many lively antiphonal exchanges. In the final section, Cazzati introduces a traditional plainchant melody from the Litany (also used, for example, by Monteverdi in his *Sonata sopra Sancta Maria*) setting the words ‘Sancte Petroni, ora pro nobis’. This may be heard in long notes in Choir I, then at a lower pitch in Choir II, underpinning the work’s exhilarating climax. For any seventeenth-century musician, Venice was an essential city to visit, not least to experience the elaborate music at the church of San Marco, where Giovanni Gabrieli and Monteverdi had served earlier in the century. One of Monteverdi’s successors as *maestro di cappella* was **Francesco Cavalli** (1602-76), best known today as an opera composer, although he was equally esteemed for his sacred music, of which only a small proportion survives. His *Magnificat* (track 4) is a setting for three choirs, two of them combining voices and instruments, and the third for instruments only. Forces such as these provided the composer with abundant opportunities for a kaleidoscopic

variety of sonorities. Passages for the full ensemble are contrasted with others for solo or small groups of voices or for instruments only. Such textural diversity, unheard of in France, was a feature that Charpentier would later exploit on his return to Paris. He would also doubtless have been impressed by the sensitivity with which Cavalli sets the canticle, always responsive to the imagery of the text. Cavalli’s small output of instrumental works was designed to be played during the liturgy. His *Sonata a 12* (track 3) is disposed in two six-part ‘choirs’. Cavalli allots some parts to members of the violin family but does not specify the scoring of the others; it nevertheless seems likely that the piece was performed by a mixture of string and wind instruments. The sonata includes a lively dance-like episode in triple time, a typical Venetian feature that can also be heard in the composer’s *Magnificat* on this disc.

For music on an even more spectacular scale, Charpentier would have to wait until he reached Rome. The Romans had a predilection for masses written for up to twelve different choirs. The French viol player André Maugars, on a visit to the city in the 1630s, was astonished to hear a ten-choir mass, performed in a church where there were “two great organs, erected on either side of the high altar, where two choirs were placed. Along the nave were eight other choirs, four on one side and four on the other, raised on platforms eight or nine feet high, equidistant from and facing each other. For each choir there was a portable organ, as is the custom here”. On the availability of so many organs, Maugars comments: ‘Do not be astonished: more than two hundred of these are to be found in Rome, whereas in Paris one would have difficulty finding two at the same pitch.’ Polychoral masses of this kind were often sponsored by lay confraternities, who would commission a work for performance on some special occasion and would hire the requisite number of skilled musicians.

Two of the most prominent composers of such works were **Orazio Benevoli** (1605-72), who wrote at least eleven masses for three or four choirs, and **Francesco Beretta** (d. 1694), said to have composed twenty-five masses for between three and six choirs. Benevoli is represented on this disc by the highly expressive eight-part ‘Crucifixus’ from his four-choir *Missa ‘Si Deus pro nobis’* (track 11) composed in 1660. The sole surviving source of Beretta’s extraordinary sixteen-part *Missa ‘Mirabiles elationes maris’* is a manuscript which Charpentier prepared from the original set of part-books, now lost, many years after his return to Paris. He also made a careful critique of Beretta’s contrapuntal technique, a rare example of one seventeenth-century composer’s analysis of another. Beretta’s astonishing skill and confidence in handling sixteen independent voice parts may be heard in six movements from this mass (tracks 6-8, 10, 12-13).

Charpentier’s own sixteen-part mass was written within one or two years of his return from Italy. The *Messe à quatre chœurs* (tracks 15 to 21) is the only seventeenth-century French polychoral mass to survive. Circumstantial evidence suggests that it was commissioned by the Theatines, an order of Regular Clerics of Roman origin (*Clercs réguliers*), to celebrate the canonisation of their founder, San Gaetano, at a ceremony in their recently built church, Sainte-Anne-la-Royale, in 1671.

While clearly influenced by Roman models, Charpentier’s mass is by no means a pale imitation of these. Indeed, it is arguably one of the finest examples of the sixteen-part genre. With such exceptional resources at his disposal, the composer relishes the opportunity to introduce the full range of contrasts he had experienced in Rome: solos, duets and trios are set against antiphonal exchanges between choirs and passages for all sixteen voices. Moreover, Charpentier deploys his own diverse harmonic idiom, even including harsh augmented octaves to underscore the words ‘et homo factus est’. He also Gallicises the work by notating French-style ornaments in the vocal parts. The one concession he makes to his singers, many of whom would never have performed a work of this kind, is to include extensive doubling of voices. Whereas Roman composers prided themselves on their ability to maintain flawless sixteen-part counterpoint, Charpentier’s mass never calls for more than seven real parts, though this compromise makes little difference to the overall sound.

For more than thirty years after his return to Paris, Charpentier continued to enrich his native idiom with elements borrowed from Italy. In this respect, he single-handedly achieved a *réunion des goûts* that anticipated by several decades the earliest stages of François Couperin’s better-known *goûts-réunis*.

GRAHAM SADLER

¹ “Allez en Italie ; c’est la véritable source.”

Die Reise nach Italien

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) soll einmal einem aufstrebenden jungen Komponisten geraten haben, „Gehen Sie nach Italien, das ist die wahre Quelle.“ Ein solcher Ratschlag gälte heute als Selbstverständlichkeit angesichts des Umstands, dass die allermeisten Innovationen, die die Sprache der Musik im frühen 17. Jahrhundert revolutionierten, in Italien ihren Anfang nahmen – die Erfindung der Oper, des Oratoriums und anderer Gattungen, die Verwindung der musikalischen Ausdrucksmittel, das Aufkommen der Continuo-Begleitung, um nur einige Aspekte zu nennen.

Insgesamt aber überwog in Frankreich in diesem Jahrhundert eine weit verbreitete Antipathie gegenüber der italienischen Musik. Viele Musikliebhaber fanden, die natürliche Anmut und Einfachheit der französischen Musik sei unendlich überlegen gegenüber dem, was sie als die Exzesse der italienischen Musik betrachteten – ihre hochgeschraubten Kompositionstechniken, ihre Virtuosität und ihre Unvereinbarkeit mit den traditionellen Konventionen in der Melodieführung und dem Umgang mit Dissonanzen. Derlei Meinungen wurden noch bestärkt durch die Erziehung, die man weiten Teilen der vornehmen Gesellschaft angeeignet ließ und zu deren Prinzipien emotionale Zurückhaltung sowie die Ablehnung von allem Künstlichen oder Überkomplexen gehörten.

Es überrascht daher kaum, dass – im Gegensatz zu ihren Kollegen in anderen europäischen Ländern – nur wenige französische Musiker sich wirklich für die italienische Musik interessierten und wenig nach Italien reisten, um aus erster Hand etwas über die dortige Musik zu erfahren. In der Tat war Charpentier der einzige französische Komponist, der eine solche Reise unternahm. Als junger Mann verbrachte er in den späten 1660ern drei Jahre in Rom. Es wird nicht ohne Grund vermutet, dass seine spätere Gönnerin, die Duchesse de Guise, ihn zu dieser Unternehmung anregte – sie hatte ihre Jugend im florentinischen Exil verbracht und begeisterte sich seither für die italienische Musik. In ihren Betrachtungen über den Einfluss der italienischen Musik auf Charpentiers künstlerische Entwicklung haben Musikhistoriker natürlich vor allem die Auswirkungen seines Aufenthalts in Rom betont. Doch der junge Komponist wird auch von der Musik inspiriert worden sein, auf die er in den norditalienischen Städten traf, welche er auf seiner Reise in die Heilige Stadt und wieder zurück in die Heimat passierte. Von den Werken, die er vor seiner Abreise aus Paris komponiert hatte, scheint heute nichts mehr erhalten zu sein. Immerhin aber vermittelt seine kurz nach seiner Rückkehr aus Italien entstandene Vertonung der Antiphon *Sub tuum praesidium* (Track 1) einen Eindruck von dem um die Mitte des Jahrhunderts gepflegten traditionellen französischen Stil. Es ist ein schlichtes doch elegantes Werk für drei unbegleitete Stimmen, das mit einer filigran ornamentierten Melodie beginnt, die an den *plain-chant musical* erinnert, einen einzigartigen französischen Stil von neu komponiertem Choralgesang.

Charpentier wird sich mehrere Wochen auf Reisen befunden haben, mit vielen Unterbrechungen. Über die genaue Route des Komponisten durch Norditalien sind wir zwar nicht unterrichtet, es ist aber davon auszugehen, dass er es darauf angelegt hat, seine Reise gezielt in für ihre musikalischen Traditionen berühmten Städten zu unterbrechen. Besonders Monteverdis Geburtsort Cremona in der Lombardei wird ganz oben auf seiner Liste gestanden haben. Am Dom von Cremona war bis 1665 **Tarquinio Merula** (1595-1665) *maestro di cappella* – der Meister wurde besonders für seine zahlreichen musikalischen Neuerungen gefeiert, darunter die erfindungsreiche Behandlung des ostinaten Basses. In Frankreich wäre Charpentier niemals etwas auch nur entfernt Ähnliches wie Merulas Vesperpsalm *Credidi propter quod* (Track 5) begegnet, eine überschwängliche Komposition für Solo-Bass mit einer Begleitung von zwei Violinen und Continuo. Das eine ganz neue Gattung etablierende Werk ist eine technische Tour de Force. Es entwickelt sich aus einer neun Takte umfassenden weit ausgreifenden Bassmelodie, die insgesamt sechzehn Mal wiederholt wird und über der sich eine Serie von freien Variationen entfaltet. Merulas Vokallinie fordert dem ausführenden Sänger ein hohes Maß an Virtuosität ab – sie umspannt einen Ambitus von zwei Oktaven (französische Melodien beschränkten sich gewöhnlich auf wenig mehr als eine Oktave) und ihre riskanten Sprünge und ausgedehnten Rouladen verlangen der Stimme außergewöhnliche Kontrolle ab.

Ein weiteres Mal wird der junge Franzose seine Reise sicherlich in der alten Universitätsstadt Bologna unterbrochen haben, die unter anderem für ihre kunstvolle geistliche Musik gerühmt wurde; diese war unter anderem an der Kirche San Petronio zu hören, wo zu der Zeit **Maurizio Cazzati** (1616-1678) als *maestro di cappella* wirkte. Passend hierzu präsentiert diese CD eine dem Schutzpatron dieser Kirche gewidmete Motette, die 1669 – also in dem Zeitraum, in dem Charpentier sich in Italien aufhielt – in Bologna im Druck erschien. *Salve caput sacro sanctum* (Track 2) ist für zwei vierstimmige Chöre geschrieben, mit fakultativer Instrumentalverdopplung der Singstimmen und zahlreichen lebhaften antiphonalen Dialogen. Im letzten Abschnitt führt Cazzati eine (unter anderem auch von Monteverdi in seiner *Sonata sopra Sancta Maria* verwendete) traditionelle Choralmelodie aus der Litanei zu den Worten „Sancte Petroni, ora pro nobis“ ein. Indem er sie zunächst in langen Notenwerten im ersten Chor und sodann in tieferer Lage im zweiten

erklingen lässt, verleiht er dem erhebenden Höhepunkt des Werks ganz besondere Ausdrucksstärke.

Für einen Musiker des 17. Jahrhunderts war ein Besuch in Venedig unabdingbar; nicht zuletzt galt es die überaus kunstvolle Musik an San Marco zu hören, wo früher in diesem Jahrhundert Giovanni Gabrieli und Monteverdi gewirkt hatten. Einer von Monteverdis Nachfolgern als *maestro di cappella* war **Francesco Cavalli** (1602-1676), der uns heute vor allem als Opernkomponist bekannt ist, obwohl er seinerzeit ebenso für seine geistliche Musik geschätzt wurde – von der allerdings nur ein kleiner Teil die Zeiten überdauert hat. Bei seinem *Magnificat* (Track 4) handelt es sich um eine Vertonung für drei Chöre, von denen zwei Vokalstimmen und Instrumente kombinieren und der dritte ein reiner Instrumentalchor ist. Große Besetzungen dieser Art boten dem Komponisten mannigfache Möglichkeiten einer kaleidoskophaften Klangvielfalt. Passagen für volles Ensemble bildeten einen bewussten Kontrast zu solistischen Vokalabschnitten oder solchen für kleinere Vokalgruppen beziehungsweise ausschließlich für Instrumente. Eine derartige – bis dahin in Frankreich völlig unbekannte – strukturelle Vielfalt sollte Charpentier nach seiner Rückkehr auch in Paris nutzen. Zweifellos war er auch speziell von dem Einfühlungsvermögen beeindruckt, mit dem Cavalli bei der Vertonung seiner Lobgesänge immer auch auf die Metaphorik des Textes einging. Die wenigen überlieferten Instrumentalwerke Cavallis waren für den Vortrag im Rahmen der Liturgie bestimmt. Seine *Sonata a 12* (Track 3) verteilt die Instrumente auf zwei sechsstimmige „Chöre“. Einige Partien weist der Komponist Mitgliedern der Violinfamilie zu, während er andere nicht weiter spezifiziert; trotzdem ist anzunehmen, dass das Stück von einer gemischten Gruppe aus Streich- und Blasinstrumenten ausgeführt werden sollte. Die Sonate enthält eine lebhaft tanzartige Episode im Dreiertakt, eine typisch venezianische Besonderheit, die auch in Cavallis ebenfalls auf dieser CD präsentem *Magnificat* zu hören ist.

Musik von noch eindrucksvolleren Dimensionen lernte Charpentier erst nach seiner Ankunft in Rom kennen. Die Römer hegten eine besondere Vorliebe für Messen, die bis zu zwölf Chöre einsetzten. Der französische Gambist André Maugars war bei einem Besuch der Stadt in den 1630er Jahren überrascht, eine zehnhörige Messe zu hören – sie wurde in einer Kirche aufgeführt, „die über zwei große Orgeln verfügte; diese standen auf beiden Seiten des Altars, wo sich auch zwei Chöre befanden. Entlang des Hauptschiffs waren einander gegenüber in regelmäßigen Abständen acht weitere Chöre auf acht oder neun Fuß hohen Plattformen platziert, vier auf der einen und vier auf der anderen Seite. Für jeden Chor gab es eine tragbare Orgel, wie es hier Brauch ist.“ Zur Verfügbarkeit einer solch großen Zahl von Orgeln merkte Maugars an: „Das ist nicht weiter erstaunlich; es finden sich mehr als zweihundert davon in Rom, während es in Paris problematisch wäre, auch nur zwei Instrumente mit gleicher Stimmtonhöhe aufzutreiben.“ Mehrhörige Messen dieser Art wurden häufig von Laienbruderschaften gefördert, die solche Stücke eigens für die Aufführung zu einem besonderen Anlass in Auftrag gaben und auch die geforderte Anzahl geeigneter Musiker verpflichteten.

Zu den bekanntesten Komponisten derartiger Werke zählen **Orazio Benevoli** der mindesten elf Messen für drei oder vier Chöre geschrieben hat, und **Francesco Beretta** der sogar 25 Messen für drei bis sechs Chöre geschaffen haben soll. Benevoli ist auf dieser CD mit dem überaus eindrucksvollen achtstimmigen „Crucifixus“ aus seiner 1660 entstandenen vierhörigen *Missa „Si Deus pro nobis“* (Track 11) vertreten. Die einzige erhaltene Quelle zu Berettas außerordentlicher sechzehnstimmiger *Missa „Mirabiles elationes maris“* ist eine Handschrift, die Charpentier viele Jahre nach seiner Rückkehr nach Paris auf der Basis der heute verschollenen originalen Stimmhefte anfertigte. Außerdem verfasste er eine sorgfältige Beurteilung von Berettas Kontrapunkttechnik, ein seltenes Beispiel einer Analyse, die ein Komponist des 17. Jahrhunderts von einem zeitgenössischen Kollegen anfertigte. Beretta erstaunliches Geschick und sein selbstbewusster Umgang mit sechzehn eigenständigen Stimmen sind in den auf dieser CD versammelten sechs Sätzen aus der Messe zu hören (Tracks 6-8, 10, 12-13).

Charpentiers eigene sechzehnstimmige Messe entstand ein oder zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien. Die *Messe à quatre chœurs* (Tracks 15-21) ist die einzige erhaltene mehrhörige französische Messe aus dem 17. Jahrhundert. Es gibt Indizien dafür, dass sie ein Auftragswerk für die Theatiner war – einen in Rom gegründeten Orden von Regulareriklern –,² die im Jahr 1671 mit einer Zeremonie in ihrer kurz zuvor erbauten Kirche Sainte-Anne-la-Royale die Heiligensprechung ihres Gründers San Gaetano feiern wollten.

Charpentiers Messe weist zwar eindeutig den Einfluss römischer Vorbilder auf, ist aber keinesfalls eine schlichte Nachahmung. In der Tat handelt es sich hier wohl um einen der herausragenden Vertreter der sechzehnstimmigen Gattung. Da er über solch ausgezeichnete Musiker verfügen konnte, machte der Komponist großzügig Gebrauch von der Möglichkeit, die ganze Palette der in Rom erfahrenen Kontrastwirkungen zu präsentieren: Soli, Duette und Trios stehen neben von den Chören ausgetragenen antiphonalen Dialogen und Abschnitten für sämtliche sechzehn Stimmen. Zudem setzt Charpentier seine ganz persönliche vielseitige harmonische Musiksprache ein und verwendet bei den Worten „et homo factus est“ sogar harsche augmentierte Oktaven. Außerdem französisiert er das Werk, indem er in die Vokalpartien Verzerrungen im französischen Stil einfügt. Das einzige Zugeständnis an seine Sänger, von denen

1 Französisches Original: „Allez en Italie; c'est la véritable source.“

2 Französisches Original: Clercs réguliers.

viele wohl noch nie ein Werk dieser Art aufgeführt hatten, war, dass er an zahlreichen Stellen die Stimmen verdoppelte. Während die römischen Komponisten sich mit ihrer Fähigkeit brüsteten, einen makellosen sechzehnstimmigen Kontrapunkt einzuhalten, verlangt Charpentiers Messe nie mehr als sieben reale Stimmen, wobei dieser Kompromiss die klangliche Wirkung der Komposition kaum beeinträchtigt.

Auch mehr als dreißig Jahre nach seiner Rückkehr nach Paris bereicherte Charpentier sein heimisches Idiom noch weiterhin mit aus der italienischen Musiktradition entlehnten Elementen. In dieser Hinsicht gelang es ihm im Alleingang, eine *réunion des goûts* zu bewerkstelligen, die um mehrere Jahrzehnte die frühesten Stadien des uns heute vertrauteren *goûts-réunis* eines François Couperin vorwegnahm.

GRAHAM SADLER
Übersetzung: Stephanie Wollny

1 Sub Tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genitrix. Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, Sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.	Sous l'abri de ta miséricorde, nous nous réfugions, Sainte Mère de Dieu. Ne méprise pas nos prières quand nous sommes dans l'épreuve, Mais de tous les dangers délivre-nous toujours, Vierge glorieuse et bénie.	We fly to Thy protection, O Holy Mother of God; Do not despise our petitions in our necessities, But deliver us always from all dangers, O Glorious and Blessed Virgin.	In den Schutz deiner Barmherzigkeit flüchten wir, Heilige Mutter Gottes. Missachte nicht unsere Gebete, wenn wir auf die Probe gestellt werden, Sondern befreie uns stets von allen Gefahren, Ruhmvolle, gesegnete Jungfrau.
2 Salve caput sancrosanctum antistitis Petroni Salve caput venerandum Bononie patroni Salve caput pretiosum protectoris nostri Venite gentes, accurrite populi Plaudite omnes cives Felsinei Venite exultantes jubilantes congaudete & psalentes ita dicite: Sancte Petroni ora pro nobis.	Salut à toi, tête sacro-sainte de notre prêtre Pétrone. Salut à toi, tête vénérable du patron de Bologne, Salut à toi, précieuse tête de notre protecteur, Venez, foules, accourrez et applaudissez, Vous tous, citoyens de Felsina, Venez, réjouissez-vous, jubilez, Et dites ces mots en psalmodiant : Saint Pétrone, prie pour nous.	Hail to thee, most holy head of our bishop Petronius. Hail to thee, venerable head of the patron saint of Bologna. Hail to thee, precious head of our protector. Come, O people, hasten, O populace, Applaud, all ye citizens of Felsina! ¹ Come, rejoicing and exulting, be glad together, And utter these words in song: Saint Petronius, pray for us.	Sei begrüßt, hochheiliges Haupt unseres Priesters Petronius. Sei begrüßt, ehrwürdiges Haupt des Stadtpatrons von Bologna, Sei begrüßt, kostbares Haupt unseres Beschützers, Kommt in Massen, eilt herbei und applaudiert, Ihr alle, Bürger von Felsina , Kommt, freut euch, jubiliert, Und sprecht psalmodierend diese Worte: Heiliger Petronius, bete für uns.
4 Magnificat anima mea Dominum Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus. Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae. Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham et semini ejus in saecula. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Mon âme exalte le Seigneur, Exulte mon esprit en Dieu mon Sauveur. Il s'est penché sur son humble servante ; désormais tous les âges me diront bienheureuse. Le Puissant fit pour moi des merveilles : saint est son nom. Son amour s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent. Déployant la force de son bras, il disperse les superbes. Il renverse les puissants de leur trône, il élève les humbles. Il comble de biens les affamés, renvoie les riches les mains vides. Il relève Israël son serviteur, il se souvient de son amour, de la promesse faite à nos pères en faveur d'Abraham et de sa race à jamais. Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. Comme au commencement, et maintenant, et toujours et dans les siècles des siècles. Ainsi-soit-il.	My soul doth magnify the Lord: and my spirit hath rejoiced in God my Saviour. Because He hath regarded the humility of his handmaid; for behold, from henceforth all generations shall call me blessed. Because He that is mighty hath done great things to me; and holy is His name. And His mercy is from generation unto generations, to them that fear Him. He hath shewed might in His arm: He hath scattered the proud in the conceit of their heart. He hath put down the mighty from their seat: and hath exalted the humble. He hath filled the hungry with good things: and the rich He hath sent empty away. He hath received Israel His servant, being mindful of His mercy. As He spoke to our forefathers, to Abraham and his seed for ever. Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and ever shall be. Amen.	Meine Seele preist den Herrn, Mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter. Er hat sich über seine ehrfürchtige Dienerin geneigt; von nun an werden mich alle Generationen glücklich heißen. Der Mächtige vollbrachte Wunder für mich: Heilig ist sein Name. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht derer, die ihn fürchten. Er setzt seines Armes Kraft ein, um die Hochmütigen zu zerstreuen. Er stößt die Mächtigen von ihrem Thron, er richtet die Schwachen auf. Er überschüttet die Hungernden mit Gaben, lässt die Reichen leer ausgehen. Er hilft seinem Diener Israel auf, er erinnert sich an seine Liebe, an das Versprechen, das er auf ewig unseren Vätern gab, Abraham und seinen Nachkommen. Ehre sei dem Vater, dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie es war am Anfang, jetzt und alle Zeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit. So sei es.
5 Credidi, propter quod locutus sum: ego autem humiliatus sum nimis. Ego dixi in excessu meo: Omnis homo mendax. Quid retribuam Domino, pro omnibus, quae retribuit mihi? Calicem salutaris accipiam: et nomen Domini invocabo. Vota mea Domino reddam coram omni populo eius: pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius: O Domine, quia ego servus tuus: ego servus tuus, et filius ancillae tuae. Dirupisti vincula mea: tibi sacrificabo hostiam laudis, et nomen Domini invocabo.	J'ai cru, c'est pourquoi j'ai parlé mais j'ai été dans une profonde humiliation J'ai dit dans mon abattement extrême : Tout homme est menteur Que rendrai-je au Seigneur, pour tous les biens qu'il m'a faits ? Je prendrai le calice du salut : et j'invoquerai le nom du Seigneur Je rendrai mes vœux au Seigneur devant tout son peuple : la mort de ses saints est précieuse aux yeux du Seigneur O Seigneur, car je suis votre serviteur : je suis votre serviteur, et le fils de votre servante Vous avez rompu mes liens : je vous sacrifierai une hostie de louanges, et j'invoquerai le nom du Seigneur.	I have believed, therefore have I spoken; but I have been humbled exceedingly. I said in my excess: Every man is a liar. What shall I render to the Lord, for all the things he hath rendered unto me? I will take the chalice of salvation; and I will call upon the name of the Lord. I will pay my vows to the Lord before all his people: Precious in the sight of the Lord is the death of his saints. O Lord, for I am thy servant: I am thy servant, and the son of thy handmaid. Thou hast broken my bonds: I will sacrifice to thee the sacrifice of praise, and I will call upon the name of the Lord.	Ich habe geglaubt, deshalb habe ich gesprochen, aber ich war zutiefst betrübt. Ich habe höchst niedergeschlagen gesagt: Alle Menschen sind Lügner. Wie soll ich meinem Herrn vergelten alle Wohltaten, die er an mir tat? Ich werde den Kelch des Heils nehmen: Und ich werde den Namen des Herrn anrufen. Ich werde dem Herrn meine Gelübde einlösen vor seinem ganzen Volk: Der Tod seiner Heiligen ist kostbar vor den Augen des Herrn. O Herr, denn ich bin dein Diener: Ich bin dein Diener und der Sohn deiner Dienerin. Du hast meine Bande zerrissen: Ich werde dir eine Hostie der Lobpreisung opfern, und ich werde den Namen des Herrn anrufen.

1. The ancient name for Bologna.

	Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi eius: in atriis domus Domini, in medio tui, Jerusalem. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sic ut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	Je rendrai mes vœux au Seigneur en présence de tout son peuple : dans les parvis de la maison du Seigneur, au milieu de toi, Jérusalem. Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. Comme au commencement, et maintenant, et dans les siècles des siècles. Ainsi-soit-il.	I will pay my vows to the Lord in the sight of all his people: In the courts of the house of the Lord, in the midst of thee, O Jerusalem. Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and ever shall be. Amen.	Ich werde dem Herrn meine Gelübde einlösen in Gegenwart von seinem ganzen Volk: Auf dem Vorhof des Hauses des Herrn, inmitten von dir, Jerusalem. Ehre sei dem Vater, dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie es war am Anfang, jetzt und von Ewigkeit zu Ewigkeit. So sei es. Missa mirabilis
6	Kyrie eleison	Seigneur, prends pitié	Lord, have mercy.	Herr, erbarme dich.
7	Christe eleison	Christ, prends pitié	Christ, have mercy.	Christus, erbarme dich.
8	Kyrie eleison	Seigneur, prends pitié	Lord, have mercy.	Herr, erbarme dich.
10	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	Par l'Esprit-Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et s'est fait homme.	And was incarnate by the Holy Spirit, of the Virgin Mary; and was made man.	Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.
11	Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	Crucifié pour nous, sous Ponce Pilate il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.	He was crucified also for us, suffered under Pontius Pilate, and was buried.	Crucifixus, Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden.
12	Sanctus , Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth Pleni sunt cæli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis! Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!	Saint, Saint, Saint le Seigneur, Dieu de l'univers. Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux !	Holy, holy, holy, Lord God of Hosts: Heaven and earth are full of thy glory. Hosanna in the highest.	Heilig, heilig, heilig der Herr, Gott des Universums. Himmel und Erde sind erfüllt von deinem Ruhm. Hosanna in den Himmelshöhen!
13	Agnus Dei , qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous. Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, donne- nous la paix.	Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us.	Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt, erbarme dich unser.
Messe à 4 chœurs				
15	Kyrie eleison	Seigneur, prends pitié	Lord, have mercy.	Herr, erbarme dich.
16	Christe eleison	Christ, prends pitié	Christ, have mercy.	Christus, erbarme dich.
17	Kyrie eleison	Seigneur, prends pitié	Lord, have mercy.	Herr, erbarme dich.
18	Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex cælestis, 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,	Gloire à Dieu, au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te glorifions. Nous te rendons grâce pour ton immense gloire. Seigneur Dieu, Roi du Ciel, Dieu le Père tout puissant. Seigneur Fils unique Jésus-Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père, Toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous. Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière. Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous.	Glory to God in the highest and on earth peace to men of goodwill. We praise thee, we bless thee, we worship thee, we glorify thee, we give thanks to thee for thy great glory, O Lord God, heavenly King, God the Father almighty. O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ, Lord God, Lamb of God, Son of the Father, that takest away the sins of the world, have mercy upon us. Thou that takest away the sins of the world, receive our prayer. Thou that sittest at the right hand of the Father, have mercy upon us.	Ehre sei Gott in den Himmelshöhen und auf Erden Frieden, den Menschen ein Wohlgefallen. Wir loben dich, wir rühmen dich, wir beten dich an, wir preisen dich. Wir sagen dir Dank für deine unendlich große Herrlichkeit. Herr, Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater. Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus, Herr, Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der du hinwegnimmst die Sünde der Welt, erbarme dich unser; der du hinwegnimmst die Sünde der Welt, nimm an unser Gebet; der du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.

	Car Toi seul es Saint, Toi seul es Seigneur, Toi seul es le Très-Haut, Jésus-Christ, avec le Saint Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. Amen.	For thou only art holy, thou only art the Lord, thou only art the most high, Jesus Christ, with the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.	Denn du allein bist heilig, du allein bist der Herr, du allein bist der Allerhöchste, Jesus Christus, mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes, des Vaters. Amen.
<p>19 Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia sæcula. 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 cælis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto 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 cælum: 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.</p>	<p>Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible. Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu, Né du Père avant tous les siècles. Il est Dieu, né de Dieu, lumière, née de la lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu. Engendré, non pas créé, de même nature que le Père et par lui tout a été fait. Pour nous les hommes, et pour notre salut, il descendit du ciel. Par l'Esprit-Saint, il a pris chair de la Vierge Marie, et s'est fait homme. Crucifié pour nous, sous Ponce Pilate il souffrit sa passion et fut mis au tombeau. Il ressuscita le troisième jour, conformément aux Écritures. Il monta au ciel ; il est assis à la droite du Père. Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants et les morts ; et son règne n'aura pas de fin. Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur et qui donne la vie ; il procède du Père et du Fils. Avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration et même gloire ; il a parlé par les Prophètes. Je crois en l'Église, une, sainte, catholique et apostolique. Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés. J'attends la résurrection des morts, et la vie du monde à venir. Amen.</p>	<p>I believe in one God, the Father almighty, maker of heaven and earth, and of all things, visible and invisible. I believe in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son of God, born of the Father before all ages; God of God, light of light, true God of true God; begotten not made; consubstantial with the Father; by whom all things were made. Who for us men, and for our salvation, came down from heaven; and was incarnate by the Holy Spirit, of the Virgin Mary; and was made man. He was crucified also for us, suffered under Pontius Pilate, and was buried. And the third day He rose again, according to the Scriptures; and ascended into heaven. He sitteth at the right hand of the Father. and He shall come again with glory to judge the living and the dead; and His Kingdom shall have no end. I believe in the Holy Spirit, the Lord and giver of life, who proceedeth from the Father and the Son, who together with the Father and the Son is adored and glorified; who spoke by the Prophets. I believe in one holy catholic and apostolic Church. I confess one baptism for the remission of sins. And I await the resurrection of the dead, and the life of the world to come. Amen.</p>	<p>Ich glaube an den einen Gott], den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde, der sichtbaren und der unsichtbaren Welt. Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Er ist Gott, geboren aus Gott, Licht, geboren aus dem Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. Gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel herabgekommen. Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden. Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden. Er ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift. Er ist aufgeföhren in den Himmel; er sitzt zur Rechten des Vaters. Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; und seine Herrschaft wird kein Ende haben. Ich glaube an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht; er geht aus dem Vater und dem Sohn hervor. Er wird mit dem Vater und dem Sohn verherrlicht und angebetet; er hat gesprochen durch die Propheten. Ich glaube an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche. Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Ich erwarte die Auferstehung des Lebens und das Leben der kommenden Welt. Amen.</p>
<p>20 Sanctus Pleni sunt cæli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis! Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!</p>	<p>Saint [le Seigneur, Dieu de l'univers] Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux !</p>	<p>Holy, holy, holy [Lord God of Hosts]: Heaven and earth are full of thy glory. Hosanna in the highest. Blessed is he that cometh in the Name of the Lord. Hosanna in the highest.</p>	<p>Heilig [der Herr, Gott des Universums] Himmel und Erde sind erfüllt von deinem Ruhm. Hosanna in den Himmelshöhen! Gesegnet sei, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in den Himmelshöhen!</p>
<p>21 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</p>	<p>Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous. Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, donne-nous la paix.</p>	<p>Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us. Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant us thy peace.</p>	<p>Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt, erbarme dich unser. Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt, gib uns deinen Frieden.</p>
<p>22 Domine salvum fac regem Et exaudi nos in die que invocaverimus te.</p>	<p>Seigneur, sauvez le Roi ! Et exaucez-nous lorsque nous vous invoquons.</p>	<p>O Lord, save the King. And mercifully hear us when we call upon thee.</p>	<p>Herr, schütze den König! Und erhöhe uns, wenn wir dich anrufen.</p>

Ensemble Correspondances, Sébastien Daucé - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Histoires Sacrées

Judith, sive Bethulia liberata H. 391
Cæcilia, virgo et martyr octo vocibus H. 397
Mors Saülis et Jonathæ H. 403
2 CD HMM 902280.81



Litanies de la Vierge

Motets pour la Maison de Guise
Miserere H. 193, Annunciate Superi H. 333,
CD HMC 902169

Pastorale de Noël

Grandes Antiennes O de l'Avent
CD HMC 902247
2 Vinyls HMM 3322472



La Descente d'Orphée aux Enfers

CD HMC 902279

Perpetual Night

17th Century Ayres and Songs
Lucile Richardot, mezzo-soprano
CD HMM 902269



Les Plaisirs du Louvre

Airs pour la Chambre de Louis XIII
CD HMM 905320

Ballet Royal de la Nuit

Edition définitive
3 CD + 1 DVD HMM 932603.06



MICHEL-RICHARD LALANDE

Leçons de Ténèbres
Sophie Karthäuser, soprano
CD HMC 902206

HENRY DU MONT

O Mysterium
Motets & Élévations
pour la Chapelle de Louis XIV
CD HMC 902241



ÉTIENNE MOULINIÉ

Meslanges
pour la chapelle d'un prince
CD HMC 902194

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

Depuis plus de 30 ans,
Mécénat Musical Société Générale
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS
L'AVENIR**  **SOCIÉTÉ
GÉNÉRALE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 000 714 361,50 € - 502 128 121 RCS PARIS - Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS, Avril 2020



Mécénat

POUR LA RÉUSSITE DES JEUNES TALENTS

Depuis deux cents ans,
la Caisse des Dépôts joue
un rôle innovant dans le
développement économique
et social de notre pays.

Son mécénat accompagne
l'émergence des nouveaux
talents **de la musique
classique, de la danse,
de l'architecture
et du paysage.**



[@CaissesdesDepots](https://twitter.com/CaissesdesDepots) - www.groupecaissesdesdepots.fr



théâtre de Caen

Projet unique en France, le **théâtre de Caen** a pour singularité d'être un lieu de production lyrique tout en ouvrant sa programmation à l'ensemble des genres du spectacle vivant. Opéra, concert, théâtre, théâtre musical, danse, nouveau cirque, cultures du monde... chaque spectacle allie exigence artistique et ouverture au plus grand nombre. Le théâtre de Caen accueille et coproduit nombre de spectacles issus de lieux prestigieux comme le Théâtre National de Chaillot, les

Bouffes du Nord, les Théâtres de la Ville de Luxembourg. Une place privilégiée dans la programmation est accordée à la musique, du baroque au contemporain en passant par la musique classique et romantique, le jazz et les musiques du monde. Le théâtre de Caen est une scène identifiée pour la musique baroque.

Le théâtre de Caen est celui de la Ville de Caen. Il bénéficie du soutien de la Région Normandie pour la programmation lyrique, le théâtre musical et la programmation de l'Orchestre Régional de Normandie dirigé par Jean Deroyer. Depuis 2019, le théâtre de Caen est scène conventionnée d'intérêt national Art et Création pour l'Art lyrique. Chaque saison, il propose a minima quatre opéras qu'il produit ou coproduit, ou dont il assure la production déléguée. Sa programmation lui permet de figurer en bonne place au sein d'un prestigieux réseau opératique européen.

La saison d'opéras du théâtre de Caen est construite en coproduction avec des maisons lyriques françaises et européennes, prestigieuses et reconnues : Opéra-Comique, Opéra de Lille, Festival International d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, Grand Théâtre du Luxembourg, Théâtre national de Prague... Certaines productions ont franchi les frontières européennes et ont ainsi été reprises à New York ou encore au Bolchoï à Moscou.

Des artistes en résidence - L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen depuis janvier 2016. Son chef d'orchestre Sébastien Daucé réunit chanteurs et instrumentistes autour d'un répertoire français sacré du XVIII^e siècle. Le spectacle *Histoires sacrées*, coproduit par le théâtre de Caen, a été créé à l'église Notre-Dame de la Gloriette dans le cadre de la saison de ce dernier. En novembre 2017, le théâtre de Caen produisait *Le Ballet royal de la nuit* dirigé par Sébastien Daucé à la tête de l'Ensemble Correspondances et mis en scène par Francesca Lattuada. Ce spectacle a été un grand succès public et médiatique. La Maîtrise de Caen, constituée d'un chœur de garçons issus des classes à horaires aménagés, présente une saison d'auditions gratuites en l'église Notre-Dame de la Gloriette et participe aux opéras présentés au cours de la saison.

Le public d'abord - Le théâtre de Caen met en place de multiples initiatives afin de s'adresser au plus grand nombre : une offre tarifaire adaptée, des rendez-vous gratuits, des temps de rencontres avec les artistes, des répétitions ouvertes, des représentations pour les scolaires...

Gratuité et sensibilisation - Cinquante rendez-vous sont proposés en entrée libre chaque saison. Le théâtre de Caen veille tout particulièrement à ses actions de médiation et de sensibilisation en direction des jeunes spectateurs et des publics éloignés.



Online Store / Boutique en ligne



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen.
Il est ensemble associé à l'Opéra et la Chapelle du Château de Versailles, au Musée du Louvre
et au Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie.

Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie,
la Région Normandie, la Ville et le théâtre de Caen.
La Caisse des Dépôts et Mécénat Musical Société Générale sont grands mécènes de l'ensemble
Correspondances. L'ensemble est aidé par la Fondation Musica Solis qui réunit des mélomanes actifs dans
le soutien de la recherche, de l'édition et de l'interprétation de la musique du XVII^e siècle.
Il reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français, du Bureau Export, de l'Adami,
de la Spedidam et de la SPPF pour ses activités de concert et discographiques.

L'ensemble est membre de la FEVIS et du Profedim.



Mécénat



L'ensemble Correspondances remercie l'Église Protestante Unie du Saint-Esprit,
Daniel Burki pour les accords, Laurent Brunner et Château de Versailles Spectacles,
Émile Jobin et l'ARIAM pour les instruments.
Ce programme a été créé à la MC2: Grenoble en juin 2016.
Production exécutive : Céline Portes, Solweig Barbier, Léa Bing



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020
Enregistrement : avril 2019, Église Protestante Unie du Saint-Esprit, Paris (France)
Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud, assisté d'Alexandra Evrard

Montage : Aude Besnard / Mastering : Alexandra Evrard

Partitions : 3 : Musedita Edizioni

5 : Garland Publishing - 15-22 : éditions La Sinfonie d'Orphée

Éditions Sébastien Daucé pour les autres pièces.

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : Luvigliano di Torreglia, Villa dei Vescovi, © Paolo Marton Filmsize, akg-images / Bildarchiv Monheim

Maquette : Atelier harmonia mundi