

I. INDLEDNING - BAGGRUND

Fransk orgelmusik fra 1600- og 1700-tallet er først og fremmest liturgisk orgelmusik. Orgelmusikken er komponeret til gudstjenester, hvor den bruges i en vekselvirkning mellem orgelmusik, liturg og kor. I løbet af perioden var orgelmusikken blevet en fast del af den franske kirkes gudstjeneste, og det var nøje fastlagt, hvilke musikalske led der skulle udføres af orglet. Magnificat-suites og hymnevariationer blev afviklet efter et temmelig præcist skema, ligesom messens enkelte ordinariumsled også blev udført i en vekselvirkning mellem kor og orgel efter nøje fastlagte regler. De franske biskopper udstedte deres egne "ceremonialer", relativt uafhængigt af direktiverne fra Rom, og det vigtigste af disse ceremonialer blev udstedt i Paris i 1662. Her findes en tydelig anvisning på, hvilke af messens ordinariumsled der skulle synges af koret, og hvilke der skulle spilles på orglet. Dette er grundlaget for orgelmesserne, som vi kender dem fra komponisterne G.G. Nivers, Nicolas de Grigny, François Couperin m.fl.

Fransk barok orgelmusik kan naturligvis uden videre spilles i en koncert, løsrivet fra den oprindelige liturgiske sammenhæng. Men jeg synes alligevel, at det giver musikken en ekstra dimension, når den bliver sat ind i den oprindelige kontekst, hvor rækken af orgelsatser veksler med messeled, Magnificat-vers eller hymnevers, sunget af kor eller solist. En sådan alternativ-praksis har da også i de senere år vundet indpas i koncertprogrammerne, og her er det oftest den enstemmige version af den gregorianske sang, man hører.

Imidlertid har jeg altid oplevet et misforhold, når jeg hører de livlige og rigt udsmykkede franske barsatses sammen med den traditionelle enstemmige gregorianske sang. Musikken passer ikke helt sammen, og forskellen er forskellig for stor.

Ser vi på traditionerne i andre lande, f.eks. Tyskland og Italien, findes der fra selvsagt en lang række komponerede korsatser, beregnet til at blive sunget alternerende med orgelsatser. Det er derfor nærliggende at spørge, om der i Frankrig findes korsatser fra baroktiden, som vil kunne bruges alternerende med orgelværkerne.

Der findes ganske vist komponerede kormesser, men det viser sig, at korsatserne her er baseret på de samme messeled som orgelsatserne i orgelmesserne. På samme måde med Magnificat-kompositioner for kor. Det kan således ikke lade sig gøre at foretage den alternerende kobling af korsatser og orgelsatser, som man kan i den tyske og italienske baroktradition. Men vil det sige, at man stadig er henvist til den traditionelle enstemmige gregorianske sang til disse mellemliggende led i de franske orgelmesser, Magnificat-suites eller hymnevariationer? Findes der ikke et tidstypisk bud på gregoriansk sang i fransk baroktradition?

Det er nærliggende at antage, at mens det i 1600- og 1700-tallet var almindeligt, at orgelkompositioner hurtigt blev spredt gennem forlagsudgivelser, så levede den liturgiske sang hovedsageligt i kraft af håndskrevne stemmebøger. Det er sandsynligt, at en overvejende del af disse stemmebøger i kirker og klostre er blevet tilintetgjort under revolutionen i 1789, og dette kan være forklaringen på, at vi i dag kun kan finde sporadiske eksempler på gregoriansk sang i fransk barokpraksis.

Det kan dog påvises, at der fandtes adskillige alternativer til den enstemmige gregorianske sang, for eksempel flerstemmige fauxbourdon-udsættelser samt gregoriansk sang med franske barokforsiringer og basso continuo-akkompagnement. Endvidere er det sandsynligt, at man i vid udstrækning har improviseret den gregorianske sang i tidens stil.

Men hvad gør man, når man som moderne musiker gerne vil levere en nogenlunde stiltro udførelse af en fransk barok orgelmesse, en Magnificat-suite eller hymnevariationer med tilhørende gregoriansk sang?

Dette spørgsmål har jeg forsøgt at give et svar på med denne udgivelse, hvor jeg på baggrund af de tilgængelige beskrivelser og anvisninger har udarbejdet nogle forskellige versioner af disse gregorianske sange. Grundlaget og fundamentet for dette arbejde fremgår til en vis grad af nedenstående kildeteknisk forklaring, hvoraf man også vil kunne se, at jeg i vid udstrækning har benyttet mig af de beskrivelser, som den franske musikforsker Jean Saint-Arroman har formidlet i sine publikationer.

Jeg har udarbejdet forslag til en række versioner af gregoriansk sang, som kan bruges alternerende med orgelsatserne i messer, Magnificat-suites og hymner af blandt andre N. de Grigny, F. Couperin, G.G. Nivers, J.-A. Guilain, L.-C. Clérambault og M. Corrette.

I mine udarbejdelser har jeg forsøgt at vise, hvilken alsidighed der har været på området i 1600- og 1700-tallet. Nogle af satserne har jeg udarbejdet, så de kan synges af et moderne blandet kor. Andre kan synges af solist eller enstemmigt kor, heraf nogle satser med akkompagnement, og endelig er der en række satser for lige stemmer.

I den forbindelse er det værd at bemærke, at både Nivers og Clérambault var tilknyttet "La maison royale de Saint-Cyr" og skrev musik for lige stemmer til sangerne i denne institution, som var stiftet af Louis XIV i 1684 med det formål at uddanne unge damer fra den fattige del af aristokratiet.

Jeg har noteret alle satser i moderne nodeskrift, idet jeg først og fremmest har sigtet mod praktisk anvendelse. Det kan naturligvis ikke udelukkes, at der i denne transformering har indsneget sig en god portion personlig fortolkning. Ligeledes kan nogle af satserne måske siges at være udarbejdet på så

tyndt et grundlag, at deres stillkorrekthed kan diskuteres. Det står enhver frit for at forsyne satsene med franske barokforsiringer, hvilket har været en udbredt praksis i 1600- og 1700-tallet, også når det drejede sig om gregoriansk sang – til nogles begejstring og andres forargelse! Det er værd at bemærke, at flere af de franske gradualer fra 1600-tallet på trods af den traditionelle gregorianske notation har optaget forskellige rytmiske og forsiringsmæssige elementer, som antyder en større sammenhæng med tidens stil.

Forslagene i denne bog skal ikke betragtes som en endelig facitliste, men i højere grad som mine personlige bud på udførelsen, baseret på den fortrolighed og indsigt, som jeg har opnået gennem mange års arbejde med emnet, blandt andet dokumenteret i en række indspilninger sammen med vokalensemblet Vox Gregoriana:

Nicolas de Grigny: Orgelmesse og hymner
(CDK 1031-32)

François Couperin: Messe pour les Couvents
(CDK 1142)

Jean-Adam Guilain: 4 suites pour le Magnificat
(CDK 1149).

I. INTRODUCTION – BACKGROUND

French organ music from the 17th and 18th centuries is first and foremost liturgical organ music. The organ music was composed for services where it was used in alternation between organ, liturgist and choir. During the period organ music had become a permanent part of services in the French church, and it was precisely defined which musical parts were to be performed on the organ. Magnificat suites and variations of hymns were performed according to a somewhat explicit procedure, just as the individual sections of the Ordinary of the mass also were performed by the choir and organ in alternation according to precisely formulated rules. The French bishops formulated their own liturgical instructions, relatively independently of directives from Rome, and the most important of these "ceremonials" was issued in Paris in 1662. Here there are clear instructions regarding which parts of the Ordinary of the Mass should be sung by the choir and which should be played on the organ.

This is the basis for the organ masses as we know them from the composers G.G. Nivers, Nicolas de Grigny, François Couperin etc.

French baroque organ music can of course easily be played in a concert, detached from its original liturgical context. But even so, I think that it gives the music an extra dimension when it is put into its original context in which the succession of organ movements alternates with elements from the mass, verses from the Magnificat or verses from the hymns, sung by a choir or soloist. Such alternatim practice has in fact in

I slutningen af 1600-tallet diskuterede man ivrigt, om den latinske tekst skulle synges med fransk eller italiensk udtale. Det vil føre for vidt at gå nærmere ind på denne diskussion her, men jeg kan blot henviser til, at sangerne i ovennævnte indspilninger som en demonstration af den sproglige alsidighed benytter italiensk udtale på Grigny-indspilningen og fransk udtale på indspilningerne med Couperin og Guilain.

Det altoverskyggende mål med det foreliggende arbejde har været at beskrive og notere den gregorianske sang i den franske barokstil, så den kan forstås og omsættes til klingende musik af moderne musikere i det 21. århundrede, og det er mit håb, at jeg hermed har kunnet bidrage til billedet af et fantastisk mangfoldigt musikliv i Frankrig fra Solkongens tid og op til revolutionen i 1789.

In recent years become common in concert programmes, and here the choir often hears plainsong sung in unison.

However, I have always felt a discrepancy when I hear the spirited, richly embellished French baroque movements together with traditional plainsong sung in unison. The music does not quite fit together. The discrepancy in styles is too great.

If we look at traditions in other countries, Germany and Italy for example, there are a large number of choral compositions from the same period intended to be sung alternatim with pieces for the organ. Therefore it seems natural to ask whether there are compositions for choir from the baroque period in France, which it would be possible to use in alternation with the organ works.

However, it turns out that although there are masses composed for choir, the choir movements are here based on the same sections of the mass as the organ versets in the organ masses. The same applies to Magnificats composed for choir. It is therefore not possible to perform the choir movements and the organ movements in alternation, as is possible in the German and Italian baroque tradition. But does this mean that one still has to rely on the traditional monodic plainsong for these intermediary parts in the French organ masses, Magnificat suites or hymn variations? Are there no examples of plainsong characteristic of the period in the French baroque tradition?

It is obvious to assume that while it was customary in the

17th and 18th centuries to propagate organ compositions through publications, the liturgical singing existed mainly by virtue of hand-written part-books. It is probable that most of these part-books in the churches and monasteries were destroyed during the Revolution in 1789, and this can perhaps explain why today we can only find sporadic examples of plainsong in French baroque practice.

However, there is evidence to suggest that there were several alternatives to the unison singing of plainsong, for example faux-bourdon settings as well as plainsong with French baroque embellishments and basso-continuo accompaniment. Furthermore it is likely that to a large extent plainsong was improvised in the style of the time.

But what is one to do when as a present-day musician one wishes to offer a reasonably stylistically sound performance of a French baroque organ mass, a Magnificat suite or hymn variations with the matching plainsong?

I have attempted to answer this question in the present book in which on the basis of the accessible descriptions and instructions I have elaborated various versions of these plainsong chants. The basis of this work appears to some degree in the list of the source material mentioned below, from which it will be evident that to a large extent I have availed myself of the descriptions which the French music scholar Jean Saint-Arroman has provided in his publications.

I have worked out suggestions for a number of versions of plainsong which can be used in alternation with the organ movements in masses, Magnificat suites and hymns by composers including N. de Grigny, F. Couperin, G.G. Nivers, J.-A. Guilain, L.-C. Clérambault, M. Courette.

In my arrangements I have attempted to demonstrate the comprehensiveness in the area in the 17th and 18th centuries. Some of the movements I have arranged so that they can be sung by a modern mixed choir. Others can be sung by a soloist or choir in unison including some movements with accompaniment, and finally there are a number of movements for equal voices.

In this connection it is worth noting that both Nivers and Clérambault were associated with "La maison royale de Saint-Cyr" and wrote music for equal voices for the singers in this institution, which was founded by Louis XIV in 1684 for the purpose of educating young ladies from the less wealthy segment of the aristocracy.

I have written all the movements in modern notation since I have first and foremost aimed for practical use. It is of course not impossible that in this transformation a good deal of personal interpretation has crept in. By the same token some of the movements can perhaps be said to have been arranged on such a thin foundation that their stylistic correctness is open to discussion. Everybody is free to provide the movements with French baroque ornamentation, which was customary in the 17th and 18th centuries, also when it involved plainsong – to the delight of some and the indignation of others! It is worth noting that several of the French graduals from the 17th century – in spite of the traditional Gregorian notation – included various rhythmic and ornamental elements, which suggest a greater connection with the style of the time.

The suggestions in this book should not be considered to be definitive solutions, but rather as my personal suggestions for performance based on familiarity and insight which I have achieved through many years' work with the subject, documented in among other things a number of recordings with the vocal ensemble Vox Gregoriana:

Nicolas de Grigny: Organ Mass and Hymns (CDK 103-132)

François Couperin: Messe pour les Couvents (CDK 1142)

Jean-Aadam Guilain: 4 suites pour le Magnificat (CDK 1149)

At the end of the 17th century there was considerable discussion as to whether the Latin text should be sung with French or Italian pronunciation. It would be carrying things too far to enter into a detailed discussion of this topic here, but I will just point out that in the above-mentioned recordings – as a demonstration of linguistic versatility – the singers use Italian pronunciation in the de Grigny recording and French pronunciation in the Couperin and Guilain recordings.

The overriding aim of the present work has been to describe and notate plainsong in the French baroque style so that it can be understood and transformed into sounding music by present-day musicians in the 21st century, and I hope that in this way I have been able to contribute to the picture of a fantastically manifold musical life in France from the time of the Sun King until the Revolution in 1789.

I. INTRODUCTION - CONTEXTE

La musique d'orgue française des 17^e et 18^e siècles est avant tout une musique d'orgue liturgique. Elle est composée pour les messes où elle est utilisée dans une alternance entre musique d'orgue, liturgie et chœur. Au cours de cette période, la musique d'orgue est devenue une partie fixe de la messe de l'église française, et les pièces musicales qui devaient être jouées à l'orgue étaient planifiées avec soin. Les suites pour le Magnificat et les variations sur les hymnes ont été interprétées selon un schéma assez précis, tout comme les sections individuelles de l'Ordinaire de la messe ont elles aussi été interprétées par le chœur et l'orgue en alternance, selon des règles précisément établies.

Les évêques français édictèrent leurs propres "cérémoniaux" de façon relativement indépendante des directives de Rome, et le plus important de ces cérémoniaux fut créé à Paris en 1662. On retrouve dans ce cérémonial des instructions claires indiquant quelles parties de l'Ordinaire de la messe doivent être chantées par le chœur, et lesquelles doivent être jouées à l'orgue.

Ceci constitue la base des messes d'orgue telles que nous les connaissons par les compositeurs G.G. Nivers, Nicolas de Grigny, François Couperin et autres.

La musique d'orgue baroque française peut naturellement se jouer sans plus avant dans un concert, détachée de son contexte liturgique initial. Mais je pense tout de même que cela donne une dimension supplémentaire à la musique quand elle est replacée dans son contexte initial, dans lequel la série de mouvements pour orgue alterne avec des éléments de la messe, des versets du Magnificat ou des versets des hymnes, chantés par un chœur ou par un soliste. Une telle pratique de l'alternatif a par ailleurs gagné une place dans les programmes de concerts ces dernières années, et c'est le plus souvent un plain-chant à l'unisson qu'on y entend.

Cependant, j'ai toujours ressenti un décalage à l'écoute des mouvements baroques français, animés et richement ornements, avec le plain-chant traditionnel chanté à l'unisson. La musique ne correspond pas tout à fait. La différence de style est trop grande.

Si l'on regarde les traditions d'autres pays, par exemple l'Allemagne et l'Italie, on trouve un grand nombre de compositions pour chœur de la même période, destinées à être chantées en alternance avec des pièces pour orgue. C'est pourquoi il semble naturel de se demander s'il existe en France des compositions pour chœur de l'époque baroque que l'on pourrait utiliser en alternance avec les œuvres pour orgue.

Toutefois, il s'avère que bien que l'on puisse trouver des compositions de messes écrites pour chœur, ces pièces

chorales là sont basées sur les mêmes parties de la messe que les mouvements pour orgue dans les messes d'orgue. Il en va de même avec les compositions pour chœur pour le Magnificat ; ainsi, il n'est pas possible de coupler les mouvements de chœur en alternance avec les mouvements d'orgue, comme on peut le faire dans la tradition baroque allemande et italienne. Mais cela signifie-t-il que l'on soit encore amenés à se référer au traditionnel plain-chant monodique pour ces pièces intermédiaires dans les messes d'orgue françaises, les suites pour le Magnificat ou encore les variations sur les hymnes ? N'existe-t-il pas de propositions de plain-chant caractéristiques de l'époque dans la tradition baroque française ?

Il est naturel de supposer que, alors qu'il était coutume aux 17^e et 18^e siècles que les compositions d'orgue soient rapidement diffusées au travers de publications, le chant liturgique vivait en premier lieu grâce aux livrets de chant manuscrits. Il est probable qu'une majeure partie de ces livrets de chant dans les églises et les couvents ait été réduite à néant sous la révolution en 1789, et ceci pourrait peut-être expliquer pourquoi on ne trouve aujourd'hui que des exemples sporadiques du plain-chant dans la pratique baroque française.

Malgré tout, il est possible de démontrer l'existence de plusieurs alternatives au plain-chant à l'unisson, par exemple des arrangements de faux-bourdon polyphoniques ainsi que des chants grégoriens avec des ornements baroques et un accompagnement de basse continue. Il est en outre probable que l'on ait en grande partie improvisé le plain-chant dans le style de l'époque.

Mais que faire, quand en tant que musicien moderne on souhaite fournir une exécution un tant soit peu fidèle au style d'une messe d'orgue baroque française, une suite pour le Magnificat ou des variations sur les hymnes avec le plain-chant correspondant ?

J'ai tenté de donner une réponse à cette question avec cette publication, où j'ai élaboré différentes versions de ces chants grégoriens sur la base des descriptions et des instructions disponibles. Les supports utilisés pour ce travail apparaissent dans une certaine mesure dans le répertoire des sources ci-dessous, où il apparaîtra au lecteur que je me suis en grande partie servi des descriptions que le musicologue français Jean Saint-Arroman a transmises dans ses publications.

J'ai élaboré des propositions pour un certain nombre de versions de plain-chant qui peuvent être utilisées en alternance avec les mouvements d'orgue dans les messes, les suites pour le Magnificat et les hymnes, entre autre celles de N. de Grigny, F. Couperin, G.G. Nivers, J. A. Guilain, L.-C. Clérambault et M. Corrette.

J'ai cherché à montrer dans mes travaux l'universalité qui régnait en la matière aux 17^e et 18^e siècles. J'ai arrangé certains mouvements de manière à ce qu'ils puissent être chantés par un chœur mixte moderne. D'autres peuvent être chantés par un soliste ou un chœur à l'unisson, dont certains mouvements avec accompagnement, et enfin il y a aussi un certain nombre de mouvements pour voix égales.

Il convient de noter à ce propos qu'à la fois Nivers et Clérambault étaient associés à "la maison royale de Saint-Cyr" et ont écrit de la musique pour voix égales pour les chanteurs de cette institution, qui fut établie par Louis XIV en 1684 dans le but de former les jeunes femmes les moins fortunées de l'aristocratie.

J'ai transcrit tous les mouvements en écriture musicale moderne, puisque j'ai tout d'abord visé une application pratique. On ne peut naturellement pas exclure que dans cette transformation se soit immiscée une bonne part d'interprétation personnelle. De la même manière, on pourra peut-être dire de certains mouvements qu'ils ont été élaborés sur une base si fine que leur rectitude peut être discutée. Chacun est libre de doter les mouvements d'ornementations baroques françaises, ce qui a été une pratique répandue aux 17^e et 18^e siècles, aussi quand il s'agissait de plain-chant – à l'enthousiasme de certains et l'indignation des autres ! Il convient de noter que plusieurs des graduels français du 17^e siècle en dépit de la notation grégorienne traditionnelle – ont reçu plusieurs éléments rythmiques et ornementaux variés, ce qui suggère une plus grande cohésion avec le style de l'époque.

Kilder/Sources/Sources:

Jean Saint-Arroman: *L'interprétation de la musique française 1661-1789, II: L'interprétation de la musique pour orgue* (Librairie Honoré Champion, Paris)

Jean Saint-Arroman: *La musique française classique de 1650 à 1800* (Édition J. M. Fuzeau):

– Nicolas de Grigny: *Premier Livre d'Orgue*

– François Couperin: *Pièce d'Orgue I-II*

– G.G. Nivers: *2. Livre d'Orgue*

– J.-J. Beauvarlet-Charpentier: *Messe Royale de Dumont – Deux Magnificat*

Nicolas Clérambault: *Magnificat à trios voix égales* (Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles)

Nicolas Clérambault: *Hymne des Anges (Motets à une deux et trois voix et symphonie, 1725)*

François Couperin: *Leçons de Ténèbres*

G.G. Nivers: *Graduale monasticum, Paris, l'Authéur 1687 (Abbaye Saint-Pierre, Solesmes)*

G.G. Nivers: *Antiphonarium monasticum, Paris, l'Authéur 1687 (Abbaye Saint-Pierre, Solesmes)*

G.G. Nivers: *Graduale romanum juxta missale, Paris, l'Authéur 1687 (Bibliothèque Nationale de France)*

G.G. Nivers: *Dissertation sur le chant grégorien, Ballard, 1683*

Anonym: *Graduale romanum, Paris, R. Ballard, 1655*

Cantus diversi ex graduale romano, 1729 (Bibl. municipale de Bordeaux)

Cérémonial de Paris, 1662 (Bibl. Mazarine, Paris)

Cérémonial de Toul, 1700 (Bibl. municipale de Besançon)

F. Guichard: *Essais de nouvelle psalmodie, 1783*

Marie-Joséphé Larenaudie: *Booklet text, CD: Grigny: La Messe (Bernard Coudurier) (BNL productions 112812)*

Jean-Yves Hameline og Henri de Rohan-Csermak: *Booklet text, CD: F. Couperin: Messe pour les Couvents (Michel Bouvard) (Sony SK 0057486)*

Gérard Chouquer: *Booklet text, CD: Musique de la Contre Réforme (Michel Chapuis) (EURM 2018)*

Les propositions dans ce livre ne doivent pas être considérées comme une liste de solutions définitives, mais plutôt comme mes propositions personnelles pour l'interprétation, basées sur la familiarité et les idées que j'ai atteintes à travers beaucoup d'années de travail sur le sujet, documenté entre autres dans un certain nombre d'enregistrements avec l'ensemble vocal Vox Gregoriana :

Nicolas de Grigny : Messe d'orgue et hymnes (CDK 1031-32)

François Couperin : Messe pour les Couvents (CDK 1142)

J. A. Guilain : 4 suites pour le Magnificat (CDK 1149).

A la fin du 17^e siècle, il y eut des discussions ferventes autour de la question de savoir si le texte latin devait être chanté avec une prononciation française ou italienne. Ce serait aller trop loin que d'entrer dans les détails de ce débat, mais je voudrais simplement faire remarquer que dans les enregistrements mentionnés ci-dessus, comme une démonstration de la souplesse de la langue, les chanteurs emploient la prononciation italienne dans l'enregistrement de Grigny et la prononciation française dans les enregistrements de Couperin et Guilain.

L'objectif prédominant du présent travail a été de décrire et de noter le plain-chant dans le style baroque français, pour qu'il puisse être compris et traduit en musique sonore par des musiciens modernes au 21^e siècle ; et j'espère avoir pu contribuer de cette façon au tableau d'une vie musicale plurielle fabuleuse en France, depuis le temps du Roi-Soleil jusqu'à la révolution en 1789.

II. FAUXBOURDON

I udarbejdelsen af de flerstemmige gregorianske sange har jeg først og fremmest benyttet mig af fauxbourdon-teknikken, som den er beskrevet i Jean Saint-Arroman: *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, II, artikel: Faux-Bourdon – Librairie Honoré Champion, Paris, 1988.

Der er tale om en videreudvikling af middelalderens fauxbourdon-teknik, og princippet i de firstemmige sats er følgende: Melodien synges af tenor, herunder lægges en basstemme, en overstemme synges af alt, melodien fordobles af sopranen.

II. FAUX-BOURDON

When making arrangements of the Gregorian chants to be sung in several parts I have first and foremost made use of the faux-bourdon technique as it is described in Jean Saint-Arroman: L'interprétation de la musique française 1661-1789, II, article: Faux-Bourdon – Librairie Honoré Champion, Paris, 1988.

The medieval faux-bourdon technique is here developed further, and in the four-part movements the principle is as follows: the melody is sung by the tenor, - underneath is the bass part, a descant is sung by the alto, the melody is doubled by the soprano.

II. FAUX-BOURDON

Pour l'harmonisation des chants grégoriens, je me suis tout d'abord servi de la technique du faux-bourdon, telle qu'elle est décrite dans Jean Saint-Arroman : *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, II, article : Faux-Bourdon - Librairie Honoré Champion, Paris, 1988.

Il s'agit ici d'un développement plus avancé de la technique de faux-bourdon du Moyen-Age, et dont le principe dans les mouvements à quatre voix est le suivant : la mélodie est chantée par le ténor, en dessous duquel on place la voix de basse ; le dessus est chanté par l'alto et la mélodie est doublée par la soprano.

Ky - ri - e e - le - y - son.

Ky - ri - e e - le - y - son.

Satskonstruktionen er yderst fleksibel, idet satsene kan udføres i reduceret form, for eksempel ved at udelukke sopranstemmen.

The construction of the movements is extremely flexible, since it can be performed in reduced form, for example by leaving out the soprano part.

La construction des mouvements est extrêmement flexible, dans la mesure où ils peuvent être exécutés dans une forme réduite, par exemple en excluant la voix de soprano.

Ky - ri - e e - le - y - son.

Ky - ri - e e - le - y - son.

Man kan udføre dem som duo-satser, blot med melodi og understemme

They can be performed as duets, with just the melody and lower part

On peut les exécuter comme des duos, avec seulement la mélodie et la partie basse

Musical score for a duet performance of 'Kyrie eleison'. The score is written for two staves: a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (lower part). The melody is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Ky - ri - e - e - le - y - son.' with a long note on 'e' in the first staff and a long note on 'e' in the second staff.

eller man kan vælge den renfærdige enstemmige version med melodien (tenor) alene.

or one may choose the original monodic version with just the melody sung by the tenor alone.

ou bien on peut choisir la version monodique pure avec la mélodie (au ténor) seule.

Musical score for a monodic version of 'Kyrie eleison'. The score is written for a single treble clef staff (melody). The melody is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Ky - ri - e - e - le - y - son.' with a long note on 'e' in the first staff and a long note on 'e' in the second staff.

I udarbejdelsen af de trestemmige fauxbourdon-satser har jeg taget udgangspunkt i principperne i en række trestemmige Magnificat-satser, Essais de nouvelle psalmodie ou faux-bourdon, à une, deux ou trois voix, devisés en sept tons majeur et mineur, par M. l'Abbé Guichard, 1783, gengivet i forordet til J.-J. Beauvarlet-Charpentier: Messe Royale de Dumont – Deux Magnificat, Edition J. M. Fuzeau. Der er tale om tre lige stemmer (SSA) med melodien i den øverste stemme. Det vil også være en mulighed.

When composing the three-part faux-bourdon movements I have taken as my point of departure the principles in a number of three-part Magnificat movements, Essais de nouvelle psalmodie ou faux-bourdon, à une, deux ou trois voix, devisés en sept tons majeur et mineur, par M. l'Abbé Guichard, 1783, reproduced in the preface to J.-J. Beauvarlet-Charpentier: Messe Royale de Dumont – Deux Magnificat, Edition J. M. Fuzeau. The movements are for equal voices (SSA) with the melody in the uppermost part. TBB would also be possible.

Dans l'élaboration des mouvements de faux-bourdon à trois voix, j'ai pris comme point de départ les principes d'un certain nombre de mouvements d'un certain nombre de mouvements pour le Magnificat à trois voix, Essais de nouvelle psalmodie ou faux-bourdon, à une, deux ou trois voix, devisés en sept tons majeur et mineur, par M. l'Abbé Guichard, 1783, restitués dans la préface de J.-J. Beauvarlet-Charpentier: Messe Royale de Dumont – Deux Magnificat, Edition J. M. Fuzeau. Il s'agit de mouvements pour trois voix égales (SSA), avec la mélodie à la voix supérieure. TBB serait également une possibilité.

Musical score for a three-part setting of 'Et exultavit spiritus meus'. The score is written for three staves: a treble clef staff (top voice), a treble clef staff (middle voice), and a bass clef staff (bottom voice). The melody is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.' with a long note on 'e' in the first staff and a long note on 'e' in the second staff.

Også her er der tale om fleksible satser, hvor det samme materiale kan bruges i flere versioner. En alternativ version af de samme Magnificat-satser kunne være at lade melodien synge af tenor, understemmen af bas. Mellemstemmen flyttes op til en altstemme således:

Also here the movements are flexible, so that the same material may be used in several versions. An alternative version of the same Magnificat movements could be to give the melody to the tenor, the lower part to the bass. The middle part is moved up to an alto part thus:

Ici aussi les mouvements sont flexibles, de manière à ce que le même document puisse être utilisé dans plusieurs versions. Une version alternative des mêmes mouvements pour le Magnificat pourrait être de laisser la mélodie au ténor et la partie inférieure à la basse. La voix du milieu est montée à l'alto ainsi :

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Hvis man herefter fordobler melodistemmen med sopran, får man en firstemmig fauxbourdon-sats:

If one then doubles the melodic part with the soprano, one obtains a four-part faux-bourdon movement.

En doubant la mélodie avec une voix de soprano, on obtient un mouvement de faux-bourdon à quatre voix :

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Endelig kan man også udføre dem som duo-satser, blot med de to øverste stemmer

Finally it is possible to perform them as duets, just with the two uppermost parts.

Enfin, on peut également les exécuter comme des duos, avec seulement les deux voix supérieures.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

eller man kan vælge at lave en enstemmig version, eventuelt med de øvrige stemmer i et akkompagnement.

Or one can choose to perform a monodic version, possibly with the other parts accompanying.

Ou bien on peut choisir d'exécuter une version monodique, éventuellement avec les voix supérieures en accompagnement.

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o.

SAMPLE

III. ORGELMESSER

Som nævnt i indledningen har det altid forekommet mig, at der stilmæssigt er et meget stort spring fra den enstemmige gregorianske sang til fransk orgelbarok. Flere af de franske gradualer fra 1600-tallet har imidlertid – på trods af den traditionelle gregorianske notation – optaget forskellige rytmiske og forsyningsmæssige elementer, som antyder en større sammenhæng med tidens stil. På grundlag af anvisninger som omtalt i Jean Saint-Arroman: *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, II: *L'interprétation de la musique pour orgue* (Libraire Honoré Champion, Paris) har jeg udarbejdet en række forslag til udførelse af den gregorianske sang til to forskellige orgelmesser, nemlig *Missa Cunctipotens Genitor Deus* (Couperin, de Grigny, Nivers m.fl.) og *Missa in Festus Primæ Classis*, beregnet til brug sammen med F. Couperin: *Messe pour les Couvents*.

1. MISSA CUNCTIPOTENS

Missa Cunctipotens har dannet grundlag for flere franske orgelmesser, hvoraf de mest kendte nok er messerne af Nivers, Grigny og Couperin: *Messe pour les Paroisses*. Som grundlag for udarbejdelsen af de sunge gregorianske messeled har jeg benyttet et anonymt graduale, udgivet af R. Ballard i Paris i 1655. Sammenlignet med de gregorianske temaer i *Plein Jeu*-sætterne *Kyrie*, *Sanctus* og *Agnus* kommer dette graduale tæt på de versioner, som tilsyneladende har ligget til grund for orgelmesserne af Nivers, Couperin og Grigny. Jeg har her baseret sammenstillingen med Grignys orgelmesse, men sætterne vil også uden videre kunne bruges til Nivers' og Couperins orgelmesser.

Missa Cunctipotens, eller *Missa In Festis Duplicibus Majoribus*, er beregnet til brug på de store festdage, og karakteren i udførelsen bør derfor være derefter. Flere kilder, blandt andre G.G. Nivers (1683), angiver, at jo mere højtidelig stemningen er, desto langsommere og bredere synges den gregorianske sang.

III. ORGAN MASSES

*As mentioned in the introduction it has always seemed to me that stylistically there is a very big gap between monodic plainsong and the French baroque style. Several of the French graduals from the 17th century have, however, - in spite of the traditional Gregorian notation - absorbed various rhythmical and ornamental elements, which suggest a greater connection with the contemporary style. On the basis of instructions as mentioned in Jean Saint-Arroman: L'interprétation de la musique française 1661-1789, II: L'interprétation de la musique pour orgue (Libraire Honoré Champion, Paris), I have drafted a number of suggestions for performance of the plainsong for two different masses, namely *Missa Cunctipotens Genitor Deus* (Couperin, de Grigny, Nivers etc) and in *Missa in Festus Primæ Classis*, intended for use with F. Couperin: *Messe pour les Couvents*.*

1. MISSA CUNCTIPOTENS

Missa Cunctipotens formed the basis of several French organ masses, of which the most well-known are probably the masses by Nivers, Grigny and Couperin: Messe pour les Paroisses. As a basis for the arrangement of the sung plainsong parts of the mass I have used an anonymous gradual, published by R. Ballard in Paris in 1655. Compared with the Gregorian themes in the Plein Jeu movements Kyrie, Sanctus and Agnus Dei, this gradual closely resembles the versions which seem to have underlain the organ masses of Nivers, Couperin and Grigny. I have here based the juxtaposition on a performance with Grigny's organ mass, but it will without difficulty also be possible to use the movements for Nivers' and Couperin's organ masses.

Missa Cunctipotens, or Missa In Festis Duplicibus Majoribus, is intended for use on the great feast-days, and the character of the performance ought therefore to tally with this. Several sources, including G.G. Nivers (1683), state that the more solemn the atmosphere is, the slower and broader is the tempo in which the plainsong should be sung.

III. LES MESSES D'ORGUE

Comme mentionné dans l'introduction, il m'a toujours semblé que d'un point de vue stylistique, il y a un très grand écart entre le plain-chant monodique et le style baroque français. Plusieurs des graduels français du 17e siècle ont tout de même – en dépit de la notation grégorienne traditionnelle – absorbé différents éléments rythmiques et ornementaux, ce qui suggère une plus grande cohésion avec le style de l'époque. Sur la base d'indications évoquées dans Jean Saint-Arroman : *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, II : *L'interprétation de la musique pour orgue* (Libraire Honoré Champion, Paris), j'ai élaboré un certain nombre de propositions pour l'exécution du plain-chant pour deux masses d'orgue différentes, à savoir *Missa Cunctipotens Genitor Deus* (Couperin, de Grigny, Nivers et autres) et *Missa in Festus Primæ Classis*, destinées à être utilisées avec F. Couperin : *Messe pour les Couvents*.

1. MISSA CUNCTIPOTENS

Missa Cunctipotens a constitué la base de plusieurs messes d'orgue françaises, dont les plus connues sont probablement les messes de Nivers, Grigny et Couperin : *Messe pour les Paroisses*. Comme base pour l'élaboration des parties chantées des messes grégoriennes, j'ai utilisé un graduel anonyme, publié par R. Ballard à Paris en 1655. Comparé avec les thèmes grégoriens des mouvements *Plein Jeu* du *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus*, ce graduel s'approche des versions qui ont apparemment constitué la base des messes d'orgue de Nivers, Couperin et Grigny. J'ai ici basé la juxtaposition sur la messe d'orgue de Grigny, mais les mouvements pourront également être utilisés pour les messes d'orgue de Nivers et Couperin.

Missa Cunctipotens, ou *Missa In Festis Duplicibus Majoribus*, est destinée à être utilisée pour les grands jours de fête, et le caractère de l'interprétation doit alors être selon cet esprit. Plusieurs sources, parmi lesquelles G.G. Nivers (1683), indiquent que plus l'ambiance est solennelle, plus le plain-chant est chanté dans un tempo lent et ample.

Med dette in mente har jeg udarbejdet firstemmige fauxbourdon-satser til Kyrie, Sanctus og Agnus Dei. Man kan eventuelt vælge at lade nogle af satserne udføre af tenor (solo eller kor) med orgelakkompagnement. Karakteren bør være rolig og bred, ophøjet og nærmest statisk, blot tilføjet lidt ekstra liv gennem de små rytmiske uregelmæssigheder.

I Gloria er karakteren festligere, lettere og mere fortællende. For at underbygge denne karakter har jeg udarbejdet satser for solist (eller enstemmig gruppe) og basso continuo. Stilen er inspireret af Clérambault: Hymne des Anges og Couperin: Leçons de Ténèbres. På denne måde får de korte sungne Gloria-led karakter af små recitativer, som stilmæssigt knytter sig til orgelsatserne.

Vokalsatserne er her sat ind i messens forløb, og jeg har sammenstillet de sungne gregorianske led med orgelsatserne fra Nicolas de Grignys orgelmesse. Jeg har tilladt mig en lille ændring af rækkefølgen på Grignys Gloria-satser: Récit de Tierce en Taille er rykket to pladser fra sin placering efter Duo hen til efter Dialogue. Jeg vurderer, at der herved bliver større overensstemmelse mellem musik og tekst. Jeg formoder, at der må være sket en ombytning af satserne i forbindelse med trykningen. Endvidere kommer forløbet af de forskellige satstyper herved til at stemme overens med de tilsvarende messer af Couperin og Nivers.

Intonationen i Gloria og Ite Missa est synges af præst, liturg eller forsanger.

Messens tekster med oversættelser kan findes på side 88.

With this in mind I have composed 4-part faux-bourdon movements for Kyrie, Sanctus and Agnus Dei. One might possibly choose to perform some of the movements with tenor (solo or choir) and organ accompaniment. The character should be steady and expansive, serene and almost static, only with a little extra animation added by dint of the small rhythmic irregularities.

In the Gloria the character is more festive, lighter and more narrative in style. In order to underline this character I have composed movements for soloist (or a unison group) and basso continuo. The style is inspired by Clérambault: Hymnes des Anges and Couperin: Leçons de Ténèbres. In this way the briefer, sung parts of the Gloria assume the character of short recitatives, which are stylistically in accordance with the organ movements.

The vocal settings are here fitted into the liturgy of the mass, and I have juxtaposed the sung plainchant parts with the organ movements from Nicolas de Grigny's organ mass. I have taken the liberty of making a small alteration in the order in Grigny's Gloria versets: Récit de Tierce en Taille has been moved two places from its position after the Duo to after the Dialogue. I feel that in this way there is greater correspondence between the music and the text. I am assuming that there must have been a change in the order of movements in connection with the printing. Moreover in this way the order of the various types of movements agrees with the corresponding masses by Couperin and Nivers.

The intonations in Gloria and Ite Missa est are sung by the priest, liturgist or precentor.

The texts of the mass with translations can be found on page 88.

Avec ceci en tête, j'ai élaboré des mouvements de faux-bourdon à 4 voix pour Kyrie, Sanctus et Agnus Dei. On peut éventuellement choisir de laisser l'interprétation de certains des mouvements au ténor (soliste ou chœur) avec un accompagnement à l'orgue. Le caractère devrait être tranquille et ample, majestueux et presque statique, avec seulement un peu d'animation apportée par les petites irrégularités rythmiques.

Dans le Gloria, le caractère est plus festif, plus léger et dans un style plus narratif. Afin de souligner ce caractère, j'ai élaboré des mouvements pour soliste (ou groupe à l'unisson) et basse continue. Le style est inspiré de Clérambault: Hymne des Anges et Couperin: Leçons de Ténèbres. De cette façon, les parties chantées plus courtes du Gloria prennent le caractère de courts récitatifs, qui se nouent avec le style des mouvements d'orgue.

Les mouvements vocaux sont ici insérés dans la liturgie de la messe, et j'ai juxtaposé les parties chantées du plainchant avec les mouvements d'orgue de la messe de Nicolas de Grigny. J'ai pris la liberté de faire un petit changement dans l'ordre des versets du Gloria de Grigny: Récit de Tierce en Taille a été déplacé de sa position initiale de deux places, après le Duo jusqu'au Dialogue. J'estime que de cette manière, il y a une plus grande correspondance entre la musique et le texte. Je suppose qu'il doit y avoir eu une interversion des mouvements au moment de l'impression. De plus, de cette façon la succession des différents types de mouvements est en accord avec les messes de Couperin et de Nivers correspondantes.

L'intonation dans le Gloria et Ite Missa est est chantée par un prêtre, un liturgiste ou un chantre.

Les textes de la messe et leurs traductions peuvent être consultés page 88.

KYRIE

Kyrie eleison

Plein jeu

Orgel/*Organ*/Orgue

Kyrie eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for Kyrie eleison (Plein jeu). It consists of four staves: a vocal line and three organ accompaniment staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are: Ky - ri - e e - le - y - son.

Kyrie eleison

Fugue à 5

Orgel/*Organ*/Orgue

Christe eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for Christe eleison (Fugue à 5). It consists of four staves: a vocal line and three organ accompaniment staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are: Chri - ste e - le - y - son.

Christe eleison

Chromhorne en taille

Orgel/*Organ*/Orgue

Christe eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for Christe eleison (Chromhorne en taille). It consists of four staves: a vocal line and three organ accompaniment staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are: Chri - ste e - le - y - son.

Kyrie eleison

Trio en dialogue

Orgel/Organ/Orgue

Kyrie eleison

Sang/Chant/Chant

Musical score for Kyrie eleison (Trio en dialogue). It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Ky - ri - e - - - e - - le - y - son.

Kyrie eleison

Dialogue

Orgel/Organ/Orgue

GLORIA

Gloria in excelsis Deo Intonation

Sang/Chant/Chant

Musical score for Gloria in excelsis Deo Intonation. It features a single vocal staff with the lyrics: Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Et in terra pax

En Jeu

Orgel/Organ/Orgue

Laudamus te

Sang/Chant/Chant

Musical score for Laudamus te. It features a vocal staff and a piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: Lau - da - mus - - - te.

Benedicimus te

Fugue

Orgel/Organ/Orgue

Adoramus te

Sang/Chant/Chant

Musical score for Adoramus te. It features a vocal staff and a piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: A - do - ra - mus - - - te.

Glorificamus te

Duo

Orgel/Organ/Orgue

Gratias agimus tibi

Sang/Chant/Chant

Musical score for the first system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Musical score for the second system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: prop - ter mag - nam glo - ri - am

Domine Deus

Basse de trompette ou de cor/clarinette

Orgel/Organ/Orgue

Domine fili unigenite

Sang/Chant/Chant

Musical score for the third system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te

Musical score for the fourth system. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: Je - su Chri - ste.

Qui tollis

Sang/Chant/Chant

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

The first system of the musical score for 'Qui tollis'. It features a vocal line in G-clef and a piano accompaniment in G-clef and F-clef. The lyrics are 'Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,'. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

mi - se - re - re - no - bis.

The second system of the musical score for 'Qui tollis'. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'mi - se - re - re - no - bis.'. A large red 'SAMPLE' watermark is overlaid diagonally across the page.

Qui tollis

Part de tierce et taille

Orgel/Organ/Orgue

Qui sedes

Sang/Chant/Chant

Qui - des ad dex - te - ram Pa - tris,

The third system of the musical score for 'Qui sedes'. It features a vocal line in G-clef and a piano accompaniment in G-clef and F-clef. The lyrics are 'Qui - des ad dex - te - ram Pa - tris,'. A large red 'SAMPLE' watermark is overlaid diagonally across the page.

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

The fourth system of the musical score for 'Qui sedes'. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'mi - se - re - re - no - bis,'.

Quoniam

Fugue à 5

Orgel/Organ/Orgue

Tu solus Dominus

Sang/Chant/Chant

Musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest followed by the word 'Tu' on a long note. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef with various rhythmic patterns.

Musical score for the second system. The vocal line continues with the words 'so - lus Do - mi - nus.' The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Tu solus Altissimus

Trio

Orgel/Organ/Orgue

Cum Sancto Spiritu

Sang/Chant/Chant

Musical score for the third system. The vocal line begins with a whole rest followed by the words 'Cum Sanc - to Spi -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for the fourth system. The vocal line continues with the words 'ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris.' The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Amen

Dialogue

Orgel/Organ/Orgue

OFFERTOIRE

Offertoire

Offertoire sur les grands jeux

Orgel/Organ/Orgue

SANCTUS

Sanctus

Plein Jeu

Orgel/Organ/Orgue

Sanctus

Sang/Chant/Chant

Sanc - - - - - tus.

Sanc - - - - - tus.

Sanctus

Fugue

Orgel/Organ/Orgue

Pleni sunt coeli

Sang/Chant/Chant

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra - - - - - glo - ri - a - - - - - tu - a. Ho - san - na

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra - - - - - glo - ri - a - - - - - tu - a. Ho - san - na

in - - - - - ex - cel - - - - - sis. - - - - -

in - - - - - ex - cel - - - - - sis. - - - - -

Benedictus

Récit de tierce

Orgel/Organ/Orgue

ELEVATION

Elevation

Dialogue de flûtes pour l'Elevation

Orgel/Organ/Orgue

AGNUS DEI

Agnus Dei

Plein Jeu

Orgel/Organ/Orgue

Agnus Dei

Sang/Chant/Chant

Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta — mun - di,

Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta — mun - di,

mi - se - re - re no - - - bis.

mi - se - re - re no - - - bis.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system contains two vocal parts (Soprano and Alto) and two organ parts (Right and Left Hand). The second system contains two vocal parts (Tenor and Bass) and two organ parts. The lyrics are: 'Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta — mun - di, mi - se - re - re no - - - bis.' A large red watermark 'SAMPLE' is overlaid diagonally across the score.

Agnus Dei

Dialogue

Orgel/Organ/Orgue

COMMUNION

Communion

Offertoire sur les grands jeux - et 2 dessus de cornet

Orgel/Organ/Orgue

ITE MISSA EST

Ite Missa Est Intonation

Sangl/Chant/Chant

I - te _____ mis - sa est.

Deo gratias

Plein Jeu

Orgel/Organ/Orgue

2. MISSA IN FESTUS PRIMÆ CLASSIS

François Couperin:
Messe pour les Couvents

Couperins Messe propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses (Klostermessen) indeholder ikke direkte messecitater fra kendte gradualer, og der har i tidens løb været gættet på flere forskellige messer som "den rigtige". Muligvis har Couperin blot komponeret orgelsatserne i den 6. toneart og ladet det være op til de enkelte klostre at opføre den sammen med passende messeled. Imidlertid har Couperin igennem hele messen holdt sig til 6. toneart eller rettere G-dur, og da der i 1000-tallets franske gradualer kun findes gradueler i en gennemført dur-toneart, er det i virkeligheden ikke mange muligheder at vælge imellem. Couperins messe er formodentlig blevet benyttet i mange af Paris' nonneklostre og sandsynligvis også i kapellet ved "La maison royale de Saint-Cyr", som både Clérambault og Nivers var tilknyttet. Jeg har derfor fundet det nærliggende at udarbejde vokalsatserne til Couperin-messen på basis af Messe in Festus Primæ Classis fra G.G. Nivers' Graduale Romanum monasticum fra 1687.

2. MISSA IN FESTUS PRIMÆ CLASSIS

François Couperin:
Messe pour les Couvents

Couperin's Messe propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses (Messe for the Convents) does not contain direct quotations from known graduals, and in the course of time various conjectures have been made regarding which of several masses is "the correct" one. Perhaps Couperin himself composed the organ movements in the 6th tone and left it to the convents to perform them together with suitable parts of the mass. Couperin, however, stuck to the 6th tone – or more accurately G major – throughout the whole of the mass, and since there are only a few masses in a consistently major key in the 17th century French graduals, there are in reality not many possibilities to choose from. Couperin's mass was probably performed in many convents in Paris and probably also in the chapel at "La maison royale de Saint-Cyr", with which both Clérambault and Nivers were associated. I therefore found it natural to compose the vocal movements for the Couperin mass on the basis of Messe in Festus Primæ Classis from G.G. Nivers' Graduale Romanum monasticum from 1687.

2. MISSA IN FESTUS PRIMÆ CLASSIS

François Couperin :
Messe pour les Couvents

La Messe propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses de Couperin ne contient pas de citations directes de graduals connus et, au fil du temps, différentes hypothèses ont été faites quant à laquelle parmi plusieurs messes était la «véritable» messe. Couperin a peut-être tout simplement composé les mouvements d'orgue dans le 6e mode et laissé aux couvents le soin de les exécuter avec les parties appropriées de la messe. Cependant, Couperin s'en tenait au 6e mode - ou plutôt sol majeur - tout le long de la messe, et les graduals français ne comportant que très peu de messes dans un mode majeur abouti au 17e siècle, il y a en réalité peu de modes entre lesquels choisir. La messe de Couperin a probablement été jouée dans beaucoup de couvents de nonnes à Paris, et vraisemblablement aussi dans la chapelle de «la maison royale de Saint-Cyr», à laquelle à la fois Clérambault et Nivers étaient associés. C'est pourquoi il m'a semblé naturel d'élaborer les mouvements vocaux pour la messe de Couperin sur la base de la Messe in festus primæ classis du Graduale Romanum monasticum de G.G. Nivers de 1687.

Med udgangspunkt i messens opførelse i nonneklostre og i kapellet ved "La maison royale de Saint-Cyr" har jeg valgt at udarbejde satser for lige stemmer (SSA) til de sungne messeled. Jeg har forsøgt at lytte mig ind på karakteren i de enstemmigt noterede messeled, og da grundkarakteren i 6. toneart altid er blevet betragtet som lys og venlig (Marc Antoine Charpentier kalder den "doucement joyeux"), har jeg valgt at udarbejde min rekonstruktion således:

– Kyrie, Sanctus og Agnus Dei: Den relativt rolige og værdige karakter har foranlediget mig til at benytte trestemmige fauxbourdon-satser. Det vil faktisk også være muligt at synge disse satser i en version for blandet kor, således at 1. stemme (melodien) synges af tenor, fordoblet med sopran, 2. stemme synges af alt, og 3. stemme synges af bas.

– Gloria: Her er karakteren lettere, indimellem lysere, og frem for alt mere recitativisk. Jeg har derfor udarbejdet satser for solist og basso continuo. Stilen er inspireret af Clérambault: Hymne des Anges og Couperin: Leçons de Ténèbres.

– Efterfølgende har jeg udarbejdet en trestemmig sats med basso continuo til Credo. Credo-satsen er en ren vokalsats uden orgelversetter. Jeg har valgt at tage den med her, både fordi vi hermed har alle messens fem ordinariussted repræsenteret, og fordi Credo-satsen i Nivers' graduale er en spændende og levende sats.

– Intonationen i Gloria og *Ite Missa est* synges af præst, liturg eller forsanger.

Messens tekster med oversættelser kan findes på side 88.

Taking the performance of the mass in convents and the chapel at "La maison royale se Saint-Cyr" as my point of departure, I have chosen to compose the movements for equal voices (SSA) for the sung parts of the mass. I have attempted to familiarize myself with the character of the monodically notated parts of the mass by listening, and since the essential character of the 6th tone has always been considered to be bright and cheerful (Marc Antoine Charpentier calls it "doucement joyeux" [quietly joyful]), I have decided to work out my reconstruction thus:

– *Kyrie, Sanctus and Agnus Dei: the relatively serene and dignified character has prompted me to use 3-part faux-bourdon movements. It will also be possible to sing these movements in a version for mixed choir, so that the uppermost part (the melody) is sung by the tenor, doubled by the soprano. The 2nd part is sung by the alto and the 3rd part by the bass.*

– *Gloria: here the character is lighter, sometimes brighter, and above all more recitative-like. I have therefore composed movements for soloist and basso continuo. The style is inspired by Clérambault: Hymne des Anges and Couperin: Leçons de Ténèbres.*

In addition I have elaborated a two-part setting with basso continuo for the Credo. The Credo movement is a purely vocal movement without organ versets, but even so, I have chosen to include it here, so that all five parts of the ordinary of the mass are represented and because the Credo movement in Nivers' Gradual is an interesting and vivid composition.

– *The intonations in the Gloria and *Ite Missa est* are sung by the priest, liturgist or precentor.*

The texts of the mass with translations can be found on page 88.

En prenant comme point de départ l'exécution de la messe dans les couvents de nonnes et dans la chapelle de «la maison royale de Saint-Cyr», j'ai choisi d'élaborer des mouvements pour voix égales (SSA) pour les parties chantées de la messe. J'ai tenté de reproduire le caractère sonore des parties de la messe annotées pour une seule voix, et comme le caractère essentiel du 6e mode a toujours été considéré gai et lumineux (Marc Antoine Charpentier l'appelle «doucement joyeux»), j'ai choisi d'élaborer ma reconstitution ainsi :

– Kyrie, Sanctus et Agnus Dei : le caractère relativement serein et empreint de dignité m'a incité à utiliser des mouvements de faux-bourdon à 3 voix. Il sera en fait également possible de chanter ces mouvements dans une version pour chœur mixte, de telle façon que la 1e voix (la mélodie) est chantée par le ténor, doublé par la soprano. La 2e voix est chantée par l'alto, et la 3e voix par la basse.

– Gloria : ici, le caractère est plus léger, tantôt plus vif, et avant tout plus récitatif. C'est pourquoi j'ai élaboré des mouvements pour soliste et basse continue. Le style est inspiré de Clérambault : Hymne des Anges et Couperin : Leçons de Ténèbres.

– J'ai par la suite élaboré un mouvement à deux voix avec basse continue pour le Credo. Ce mouvement est purement vocal, sans verset à l'orgue, mais j'ai tout de même choisi de l'inclure ici parce que les cinq parties de l'Ordinaire de la messe sont ainsi représentées, et parce que le mouvement du Credo dans le Graduel de Nivers est un mouvement vif et captivant.

– L'intonation dans le Gloria et dans l'*Ite Missa est* est chantée par un prêtre, un liturgiste ou un chantre.

Les textes de la messe et leurs traductions peuvent être consultés page 88.

KYRIE

Kyrie eleison

Plein jeu

Orgel/*Organ*/Orgue

Kyrie eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for the first system of 'Kyrie eleison'. It consists of three staves: a vocal line and two organ accompaniment lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ky - ri - e'. There are plus signs (+) above the first, second, and fourth measures of the vocal line.

Musical score for the second system of 'Kyrie eleison'. It consists of three staves: a vocal line and two organ accompaniment lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'e - - - - - le - y - son.'. There are plus signs (+) above the first, second, and fourth measures of the vocal line.

Kyrie eleison

Fugie par la Trompette

Orgel/*Organ*/Orgue

Christe eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for the third system of 'Christe eleison'. It consists of three staves: a vocal line and two organ accompaniment lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Chri - ste e - - - - - le - y - son.'. There are plus signs (+) above the first, second, fourth, and sixth measures of the vocal line.

Christe eleison

Recit de Chromhorne

Orgel/*Organ*/Orgue

Christe eleison

Sang/*Chant*/Chant

Musical score for the fourth system of 'Christe eleison'. It consists of three staves: a vocal line and two organ accompaniment lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Chri - ste e - - - - - le - y - son.'. There are plus signs (+) above the first, second, fourth, and sixth measures of the vocal line.

Kyrie eleison

Trio

Orgel/Organ/Orgue

Kyrie eleison

Sang/Chant/Chant

Musical score for Kyrie eleison (Trio). It consists of three staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "Ky - ri - e e - le - y - son." The bottom staff is the organ accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There are four plus signs (+) above the vocal lines, indicating breath marks.

Kyrie eleison

Dialogue

Orgel/Organ/Orgue

GLORIA

Gloria in excelsis Deo Intonation

Sang/Chant/Chant

Musical score for Gloria in excelsis Deo Intonation. It consists of a single vocal staff with lyrics: "Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o." The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Et in terra pax

in Jeu

Orgel/Organ/Orgue

Laudamus te

Sang/Chant/Chant

Musical score for Et in terra pax and Laudamus te. It consists of two systems. The first system is a vocal line with lyrics: "Lau da - mus te." The second system is the organ accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). A large red "SAMPLE" watermark is overlaid on the score.

Benedicimus te

Petite Fugue

Orgel/Organ/Orgue

Adoramus te

Sang/Chant/Chant

Musical score for Benedicimus te and Adoramus te. It consists of two systems. The first system is a vocal line with lyrics: "A - do - ra - mus te." The second system is the organ accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Glorificamus te

Duo

Orgel/Organ/Orgue

Gratias agimus tibi

Sang/Chant/Chant

Musical score for the first system of 'Gratias agimus tibi'. It features a vocal line in treble clef with lyrics 'Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi' and an organ accompaniment in grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part includes chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

Musical score for the second system of 'Gratias agimus tibi'. It features a vocal line in treble clef with lyrics 'prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.' and an organ accompaniment in grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part continues with chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

Domine Deus

Flöte de traversette

Orgel/Organ/Orgue

Domine fili unigenite

Sang/Chant/Chant

Musical score for the first system of 'Domine fili unigenite'. It features a vocal line in treble clef with lyrics 'Do - mi - ne fi - li' and an organ accompaniment in grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part includes chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

Musical score for the second system of 'Domine fili unigenite'. It features a vocal line in treble clef with lyrics 'u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.' and an organ accompaniment in grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part continues with chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

Domine Deus

Chromhorne sur la Taille

Orgel/Organ/Orgue

Qui tollis

Sang/Chant/Chant

Qui tol - lis — pec - ca - ta — mun - di,

The first system of the musical score for 'Domine Deus' on Chromhorne sur la Taille. It features a vocal line in G major and common time, with lyrics 'Qui tol - lis — pec - ca - ta — mun - di,'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A plus sign is placed above the vocal line for the word 'mun'.

mi - se - re - re no - bis.

The second system of the musical score, continuing the vocal line with lyrics 'mi - se - re - re no - bis.' and the piano accompaniment. A plus sign is placed above the vocal line for the word 'no'.

Qui tollis

Dialogue sur la voix humaine

Orgel/Organ/Orgue

Qui sedes

Sang/Chant/Chant

Qui se - des — ad dex - te - ram — Pa -

The first system of the musical score for 'Dialogue sur la voix humaine'. It features a vocal line in G major and common time, with lyrics 'Qui se - des — ad dex - te - ram — Pa -'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A plus sign is placed above the vocal line for the word 'des'.

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

The second system of the musical score, continuing the vocal line with lyrics 'tris, mi - se - re - re no - bis.' and the piano accompaniment. A plus sign is placed above the vocal line for the word 're'.

Quoniam tu solus sanctus

Trio

Orgel/Organ/Orgue

Tu solus Dominus

Sang/Chant/Chant

Musical score for 'Tu solus Dominus'. It features a vocal line with lyrics 'Tu so - lus Do - mi - nus.' and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There are two plus signs (+) above the vocal line.

Tu solus Altissimus

Recit de tierce

Orgel/Organ/Orgue

Cum Sancto Spiritu

Sang/Chant/Chant

Musical score for 'Tu solus Altissimus'. It features a vocal line with lyrics 'In glo - ri - a — De - i — tris.' and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There is a plus sign (+) above the vocal line.

Amen

Dialogue sur les Grands Jeux

Orgel/Organ/Orgue

Historical manuscript page titled 'MODULATIONES VARIÆ PRO DIVERSA' and 'IN FESTIS PRIMÆ CLASSIS.' It contains musical notation and Latin text, including 'Kyrie eleison', 'Gloria in excelsis Deo', and 'Credo in unum Deum'.

Historical manuscript page titled 'Modulationes variæ.' It contains musical notation and Latin text, including 'propter magnam gloriam tuam. Domine Deus Rex caelestis, Deus Pater omnipotens, Domine Filius unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus; tu solus Dominus. Tu solus Altissimus Jesu Christe; cum sancto Spiritu. In gloria Dei Patris, Amen. Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem. Factorem

CREDO

Intonation

Cre - do in u - num De - um.

Sang/Chant/Chant

Pa trem om - ni - po - ten - tem. Fac - to - rem cae - li et ter - rae.

Vi - si - bi - li - um om - ni - um, Et in - vi - si - bi - li - um.

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

Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sæ - cu - la.

Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sæ - cu - la.

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - ro de De - o ve - ro.

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - ro de De - o ve - ro.

Ge - ni - tum non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quam om - ni - a fac - ta sunt.

Ge - ni - tum non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quam om - ni - a fac - ta sunt.

Qui prop-ter nos ho - mi - nis, et prop-ter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de - - - - - cae - lis.

Qui prop-ter nos ho - mi - nis, et prop-ter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de - - - - - cae - lis.

Et in - car - na - - - - - tus est de spi - ri - tu sanc - to

Et in - car - na - - - - - tus est spi - ri - tu sanc - to

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, ET - - - - - HO - MO - - - - - FAC - - - - - TUS EST.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne ET - - - - - HO - MO - - - - - FAC - - - - - TUS EST.

Cru-ci-fix-us e-ti-am pro no-bis, sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus est.

Cru-ci-fix-us e-ti-am pro no-bis, sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus est.

Et res-sur-rex-it ter-ti-a di-e se-cun-dum scrip-tu-ras;

Et res-sur-rex-it ter-ti-a di-e se-cun-dum scrip-tu-ras;

Et as-cen-dit in coe-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris;

Et as-cen-dit in coe-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris;

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos;

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos;

Et mor - tu - os, cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis.

Et mor - tu - os, cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis.

Et in spi - ri - tum sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem,

Et in spi - ri - tum sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem,

Qui ex Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit.

Qui ex Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit.

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul do - ra - tur,

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul do - ra - tur,

et con glo - ri - fi - ca tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

et con glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus - est per pro - phe - tas.

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am.

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am.

Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Et ex - pec - to res - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

Et ex - pec - to res - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. _____

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men. _____

OFFERTOIRE

Offertoire

Offertoire sur les grands jeux

Orgel/ Organ/ Orgue

SANCTUS

Sanctus

Plein Jeu

Orgel/ Organ/ Orgue

Sanctus

Sang/ Chant/ Chant

San - ctus. _____

San - ctus. _____

Sanctus

Recit de Cornet

Orgel/ Organ/ Orgue

Pleni sunt coeli

Sang/ Chant/ Chant

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. _____

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. _____

Ho - san - na in ex - cel - sis. _____

Ho - san - na in ex - cel - sis. _____

Elevation

Tierce en taille

Orgel/Organ/Orgue

Benedictus

Sang/Chant/Chant

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,
Ho - san - na in ex - cel - sis.
Ho - san - na in ex - cel - sis.

The musical score for the Benedictus is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and three organ accompaniment staves. The lyrics are: "Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis." There are plus signs above the notes for "na" and "sis" in the second line.

AGNUS DEI

Agnus Dei

Plein Jeu

Orgel/Organ/Orgue

Agnus Dei

Sang/Chant/Chant

Ag - nus De - i, qui tol - lis
pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.
pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

The musical score for the Agnus Dei is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and three organ accompaniment staves. The lyrics are: "Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis." There are plus signs above the notes for "i" and "bis" in the first line.

Agnus Dei

Dialogue

Orgel/Organ/Orgue

ITE MISSA EST

Ite Missa Est

Sang/Chant/Chant

I - te, mis - sa est.

The musical score for the Ite Missa Est is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a single vocal line. The lyrics are: "I - te, mis - sa est."

Deo gratias

Plein Jeu

Orgel/Organ/Orgue

