



COMPACT Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe — auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist.
[DDD] = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

[ADD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme : digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.
[AAD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung : digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefasst und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden !
Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction — on a small, convenient sound-carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code.

[DDD] = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

[ADD] = analogue tape recorder used during session recording ; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

[AAD] = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing ; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres.

[DDD] = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

[ADD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

[AAD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage. Utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effilochera pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscribt. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine. Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere :

[DDD] = si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

[ADD] = sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

[AAD] = riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfacciatture, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

Marc-Antoine
CHARPENTIER

Messe de Minuit

Noëls pour les instruments

In nativitatem Domini canticum

Marie-Claude Vallin

Elisabeth Le Pinie

Gilles Ragon

Etienne Lestringant

Jean-Louis Bindi

ENSEMBLE VOCAL DE NANTES

ENSEMBLE INSTRUMENTAL

Direction PAUL COLLÉAUX

ARION

Grand Prix
de l'Académie
Nationale
du Disque
Lyrique

Marc-Antoine CHARPENTIER

Dans l'œuvre monumentale que Marc-Antoine Charpentier consacre à l'Eglise, on peut constater une sorte de fascination pour tout ce qui touche à la célébration de la Nativité. Nous ignorons les circonstances exactes dans lesquelles ont été composées la plupart de ces musiques de Noël, mais il se peut que Charpentier les ait fait exécuter durant sa charge de maître de chapelle chez les Jésuites, poste qu'il occupa en l'Eglise St-Louis de 1684 à 1698 (dans son récent catalogue raisonné des œuvres de M.A. Charpentier, Paris, éd. A. et J. Picard 1982, H. Wiley Hitchcock situe la messe et les Noëls instrumentaux aux environs de 1690). Quoiqu'il en soit, il y a dans ces pages l'ambivalence manifeste d'une pieuse spontanéité et d'une science musicale absolue, qui rejoint, consciemment ou non, le maîtrémot des Jésuites de l'époque, à savoir : séduire pour mieux convertir. Et comment mieux séduire qu'en épousant la fameuse tradition des Noëls populaires français ! A toutes fins utiles, rappelons en effet, que dès le XVI^e siècle, le *Noël* va gagner en France la faveur de tous, en développant un chant simple, sans artifice, nimbé même d'une certaine naïveté ; son inspiration populaire, puisant parfois sa source dans des airs à danser, ne l'empêchera d'ailleurs nullement de franchir le parvis des cathédrales pour se loger dans la musique instrumentale d'église. Au XVII^e siècle, au XVIII^e plus encore, le droit d'héritage de cette tradition semble avoir été revendiqué en tout premier lieu par les organistes qui se plaisaient à grossir, de leur tribune, ces timbres noëliques. C'était là une raison supplémentaire pour inciter Charpentier à aller encore plus loin dans l'utilisation de ce fonds commun présent à toutes les mémoires, comme à toutes les sensibilités.

Depuis la transcription pure et simple et l'arrangement à quatre parties instrumentales jusqu'à la très célèbre *Messe de Minuit*, le musicien va employer tout son talent à faire surgir des œuvres étonnantes de fraîcheur autant que d'élégance au travers desquelles le caractère pastoral s'infiltra par tous les moyens musicaux (d'où la présence nécessaire des flûtes pour la plupart de ces pages).

Et même lorsque des thèmes connus n'alimentent pas la composition, une imprégnation bucolique se manifeste, comme par osmose, à chaque contour mélodique ; c'est le cas, par exemple, du petit *canticum In Nativitatem Domini*, enregistré ici, qui est l'un des cinq motets dramatiques en latin du compositeur sur la naissance de Jésus-Christ (datant, selon Hitchcock, des années 1670).

Cela dit, le penchant naturel de Marc-Antoine Charpentier à honorer musicalement Noël, cette fête aussi païenne que chrétienne, va se satisfaire à l'envi dans le traitement de la fameuse «**Messe de minuit à 4 voix, flûtes et violons**». Là, quelque onze Noëls populaires vont être utilisés, reprenant ainsi la technique parodique des siècles précédents. Chacun de ces timbres sera identifié par son titre, sur la partition, selon le découpage suivant :

- Kyrie : «Joseph est bien marié»
 - «*icy l'orgue joue le mesme Noël*»*
- Premier Christe : «Or, dites-nous Marie»
- Deuxième Christe : «Une jeune pucelle»
 - «*icy l'orgue joue le mesme Noël*»*
- Gloria :
 - Laudamus te : «Les Bourgeois de Chastre»

• *Quoniam tu solus* : «Où s'en vont ces gais bergers»

— *Credo*

• *Deum de Deo* : «Vous qui désirez sans fin»

Après *l'Incarnatus est*, on peut lire l'indication : «*Faites icy un grand silence*».

• *Crucifixus* : «Voici le Jour solennel de Noël»

• *Et in Spiritum* : «A la venue de Noël»

— *Sanctus* : «Dieu, que n'étais-je en vie»

— *Agnus Dei* : «A minuit fut fait un réveil»

* Ces annotations sont de Charpentier. L'usage voulait que l'organiste improvise à des moments précis sur les noëls entendus. La notation de ces musiques de l'instant faisant défaut, le seul recours pour cet enregistrement a été d'emprunter les pièces correspondantes aux compositeurs les plus proches de Charpentier, comme André Raison et Nicolas Lebègue.

La *Messe de minuit* se termine fort curieusement par la reprise de la «simphonie instrumentale» qui constituait le premier *Agnus*. Certaines éditions ou réalisations ont cru devoir rétablir le *Dona nobis Pacem*. C'est ne pas tenir compte du véritable pouvoir de la musique ni de l'association d'idée. Il semble assez clair, en effet, que le réflexe de l'auditeur soit ici d'intérioriser le texte, tandis que la «Simphonie» lui procure la paix en entonnant «à Minuit fut fait un réveil». Le fait ne devait d'ailleurs pas choquer les fidèles parisiens qui, suivant une pratique très française, avait pris l'habitude d'entendre l'orgue se substituer à certaines parties organiques de la messe, de sorte que certains passages de l'Ordinaire proprement dit n'étaient jamais entendus, mais simplement suggérés.

On imagine bien, en tout cas, l'effet d'enthousiasme que dut produire sur l'auditoire cette messe qui reste le premier modèle du genre. Pour parvenir à cette séduc-

tion, Charpentier a su conjuguer avec la plus grande habileté l'essence populaire et le génie d'un musicien «scavant» ; la seule infiltration de l'ornementation vocale française dans la courbe simple du dessin suffit à convaincre et à marquer du même coup cette œuvre du sceau de la réussite universelle.

Derrière tout ceci, Charpentier ne défendait-il pas, d'ailleurs, cette vision de l'universalité en voulant, après Descartes, que ce qui soit passion dans l'âme soit aussi action dans le corps. A l'instar du jugement clair d'un Bossuet, ne voulait-il pas défendre pour cette fête de l'humanité, une musique où le mystère même se refuse à l'obscur, où chaque agencement mélodique procède d'une grande exigence de clarté. Ce faisant, le musicien affirmait sa volonté de dépasser la fausse polémique du sacré et du profane, du savant et du populaire, de l'ancien et du nouveau, fausse polémique qui se pose exactement depuis l'époque qu'on a convenu d'appeler la Renaissance, depuis l'âge où la raison se sépare de la foi et où le Titien peint sa fameuse allégorie de l'amour sacré et de l'amour profane.

En cela, Marc-Antoine Charpentier semble épouser l'adage de John Ruskin : «tout art vrai est adoration». Et, comme le disait Roland Manuel, «si cette sentence devait ne plus avoir de signification pour nous, c'est que nous aurions perdu tout ensemble l'intelligence de l'art et le sens de l'adoration»

Philippe LE CORF

In the monumental work that is the music Marc-Antoine Charpentier wrote for the church, one notes a kind of fascination for everything connected with the Nativity. We do not know the exact circumstances in which most of these works for Christmas were composed, but it is possible Charpentier wrote them while he was choirmaster for the Jesuits, a post he occupied in the Church of Saint Louis from 1684 to 1698 (in his recent, well thought out catalogue of M.A. Charpentier's works, Paris, ed. A. and J. Picard 1982, H. Wiley Hitchcock places the mass and instrumental «Nowells» (popular Christmas songs or carols) round about 1690). However that may be, there is in these pages, the manifest ambivalence of pious spontaneity and absolute musical science, which, consciously or not, echoes the key-word of the Jesuits of that time - seduce the better to convert. And how better to captivate than by embracing the famous tradition of popular French Nowells ! To all intents and purposes, let us remember that indeed from the 16th century, the Nowell was to gain widespread popularity in France, developing from a simple song, without any clever device, suffused even with a certain naïveté : its popular inspiration sometimes deriving from dance airs, did not prevent them crossing the threshold of cathedrals to become part of church instrumental music. In the seventeenth century, even more so in the eighteenth, the right of inheritance of this tradition seems to have been claimed first and foremost by organists who liked to improvise on Christmassy themes from their organ lofts. That was another reason why Charpentier went even further in making use of this background familiar to everyone whatever their sensibilities.

From the transcription pure and simple and the

arrangement in four instrumental parts to the extremely famous *Midnight Mass*, the composer uses all his talent to create works as surprisingly fresh as elegant, in which the pastoral character of the music is suggested by all musical means. (That is why we find parts written for the flute in most of the compositions).

And even when known themes are not used, a bucolic inspiration makes itself felt, as if by osmosis, at each melodic contour. This happens, for example in the short *canticum In Nativitatem Domini*, recorded here, which is one of the five dramatic motets in Latin by the composer on the birth of Jesus-Christ (dating, according to Hitchcock from the 1670 s.)

Having said that, Marc-Antoine Charpentier's natural penchant for musically celebrating Christmas, this festival as pagan as it is Christian, finds its full satisfaction in the treatment of the famous «**Midnight Mass for 4 voices, flutes and violins**». Here, some eleven popular Nowells are used, taking up again the parodic technique found in preceding centuries. Each of these timbres can be identified from its title, on the manuscript, as follows :

- *Kyrie* : «Joseph est bien marié» (Joseph is well married)
— «Icy l'orgue joue le mesme Noël» (here the organ plays the same Nowell)*
- *First Christe* : «Or, dites-nous Marie» (But, tell us Mary)
- *Second Christe* : «Une jeune pucelle» (A Young Virgin)
— «Icy l'orgue joue le mesme Noël» (here the organ plays the same Nowell)*
- *Gloria* :
- *Laudamus te* : «Les Bourgeois de Chastre» (The townspeople of Chastre)

• *Quoniam tu solus* : «Où s'en vont ces gais bergers» (Where have the merry shepherds gone ?)

— *Credo* :

• *Deum de Deo* : «Vous qui désirez sans fin» (You whose desire knows no end)

(following the *Incarnatus est*, where one finds the instruction : «Faites icy un grand silence» (Observe a long silence here)).

• *Crucifixus* : «Voici le Jour solennel de Noël» (Behold the solemn day of Christmas)

• *Et in Spiritum* : «A la venue de Noël» (With the coming of Christmas)

— *Sanctus* : «Dieu, que n'étais-je en vie» (God, why did I not live ?)

— *Agnus Dei* : «A minuit fut fait un réveil» (At midnight, there was an awakening).

* These are Charpentier's annotations. Tradition required an organist to improvise at specific moments while Nowells were being performed. Since these improvisations were never written down, the only course open to us for this recording was to borrow similar pieces from composers closest to Charpentier, such as André Raison and Nicolas Lebègue.

The *Midnight Mass* ends in an extremely curious way with a repeat of the «instrumental symphony» which constitutes the first *Agnus*. Some versions or performances thought it necessary to reestablish the *Dona Nobis Pacem...* This fails to take into account the real power of the music and the association of ideas. Indeed it seems quite clear that here the listener is meant to interiorise the text, while the «symphony» calms him as he listens to «Aminuit fut fait un réveil». This fact however, would not have shocked faithful Parisians who, following a very French custom, had become used to

hearing the organ at certain moments during the mass so that some passages of the Ordinary properly speaking were never heard but merely suggested.

In any case, one can easily imagine the enthusiasm of a congregation for this mass which remains the first example of its kind. To seduce them Charpentier combined with the utmost skill the essence of popularity with the genius of a learned musician. The single infiltration of French vocal ornamentation in the simple outline of the design sufficed both to convince and mark this work with the seal of universal success.

In doing so, Charpentier was probably seeking universality wishing, as Descartes had, that that which burned passionately in the soul should also be action for the body. In the same way as clear judgement of a Bossuet, he may have wanted to defend, for this feast of humanity, a music where the mystery itself refused to remain in obscurity, where each melodic element derives from an overwhelming demand for clarity. Thus, the composer affirmed his will to go beyond the false polemic about the sacred and profane, the learned and popular, the old and the new ; a false polemic which first appears in the period generally known as the Renaissance, from the age when reason became separated from faith and when Titian painted his famous allegory of sacred and profane love.

In this, Marc-Antoine Charpentier seems to espouse John Ruskin's adage : «all true art is adoration». And as Roland Manuel said, «if this sentence no longer has any significance for us, it is because we must have lost both the intelligence of art and the sense of adoration».

Philippe LE CORF
translated by Josephine de LINDE

In dem hochbedeutenden Werk, das Marc-Antoine Charpentier der Kirche widmet, kann man eine Art Faszination feststellen für alles, was die Feier der Geburt Christi anbelangt. Wir kennen nicht die genauen Umstände, unter denen die meisten dieser Weihnachtsmusiken komponiert wurden, aber es kann sein, dass Charpentier sie während seines Amtes als Kapellmeister bei den Jesuiten ausführen liess, einen Posten, den er von 1684 bis 1698 in der Eglise Saint-Louis einnahm (in seinem neu überschauten Katalog der Werke von M.A. Charpentier, Paris, Veröffentlichung A. und J. Picard 1982, ordnet H. Wile Hitchcock die Messe und die instrumentalen Weihnachtsstücke zeitlich um 1690 ein). Wie dem auch sei, so gibt es in diesen Seiten eine offenkundige Ambivalenz zwischen einer frommen Unbefangenheit und einem absoluten, musikalischen Wissen, das, bewusst oder nicht, mit der Parole der Jesuiten jener Zeit übereintrifft, nämlich : bezaubern, um besser zu bekehren. Und kann man besser bezaubern als in Form der berühmten Tradition der volkstümlichen französischen Weihnachtslieder ! Auf jeden Fall rufen wir uns in der Tat ins Gedächtnis zurück, dass ab dem 16. Jahrhundert das *Noël* in ganz Frankreich die Gunst aller erobert, indem es einen einfachen Gesang, ohne Künstlichkeit entwickelt, selbst mit einer gewissen Naivität umgeben ; seine volkstümliche Eingebung, die manchmal ihren Ursprung in den Tanzweisen schöpft, hindert es keineswegs, den Kirchplatz der Kathedralen zu überschreiten, um sich in der instrumentalen Kirchenmusik niederzulassen. Im 17. Jahrhundert, noch mehr im 18. Jahrhundert, scheint das Erbrecht dieser Tradition an erster Stelle von den Organisten beansprucht gewesen

zu sein, die es liebten, von ihrer Empore diese Weihnachtsklänge zu glossieren. Dies war ein Grund mehr, um Charpentier anzuregen, diesen gemeinsamen Schatz, im Gedächtnis und in der Empfindsamkeit eines jeden gegenwärtig, noch mehr auszunutzen.

Von der einfachen Transkription und der Bearbeitung in vier instrumentale Teile bis zu der sehr berühmten *Mitternachtmesse* gebraucht der Musiker sein ganzes Talent, um erstaunliche, sowohl frische als auch anmutige Werke hervorzubringen, durch die mit allen musikalischen Mitteln ein pastoraler Charakter dringt (deswegen das notwendige Auftreten der Flöten für die meisten dieser Seiten).

Und selbst wenn keine bekannten Themen in die Komposition eintreten, so offenbart sich eine bukolische Durchdringung, wie durch Osmose, bei jeder melodischen Kontur ; dies ist zum Beispiel der Fall in dem kleinen, hier aufgenommenen *canticum* «**In Nativitatem Domini**», der eine der fünf dramatischen Motetten in lateinisch des Komponisten über die Geburt Christi ist (nach Hitchcock aus den Jahren um 1670 datiert).

Nachdem dies gesagt ist, wird sich die natürliche Neigung von Marc-Antoine Charpentier, Weihnachten, dieses sowohl heidnische als auch christliche Fest, musikalisch zu ehren, um die Wette befriedigen, in der Ausführung der berühmten « vierstimmigen **Mitternachtmesse mit Flöten und Geigen** ». Hier werden ungefähr elf volkstümliche Noëls verwendet, die so die parodistische Technik der vorhergehenden Jahrhunderte wieder aufnehmen. Jeder dieser Klänge wird in der Partitur durch seinen Titel identifiziert, u.z. in folgender Reihenfolge :

- *Kyrie* : «Joseph est bien marié»
 - «*Icyc l'orgue joue le mesme Noël*» («hier spielt die Orgel das gleich Noël)»*
- *1. Christe* : «Or dites-nous Marie»
- *2. Christe* : «Une jeune pucelle»
 - «*Icyc l'orgue joue le mesme Noël*» («hier spielt die Orgel das gleiche Noël)»*
- *Gloria* :
 - *Laudamus te* : «Les Bourgeois de Chastre»
 - *Quoniam tu solus* : «Où s'en vont ces gays bergers»
- *Credo* :
 - *Deum de Deo* : «Vous qui désirez sans fin»
(nach dem *Incarnatus est*, kann man den Hinweis lesen : «*Faites icy un grand silence*» («Hier ist eine gross Stille einzuhalten»).
 - *Crucifixus* : «Voci le jour solennel de Noël»
 - *Et in Spiritum* : «A la venue de Noël»
 - *Sanctus* : «Dieu, que n'étais-je en vie»
 - *Agnus Dei* : «A minuit fut fait un réveil»

* Diese Anmerkungen sind von Charpentier. Der Brauch wollte, dass der Organist zu bestimmten Zeitpunkten über die gehörten Noëls improvisierte. Da die Noten dieser Augenblicksmusikstücke fehlen, war der einzige Ausweg für diese Schallplattenaufnahme, entsprechende Stücke von Komponisten, die Charpentier am nächsten standen, auszuleihen, wie André Raison und Nicolas Lebègue.

Die Mitternachtmesse endet sehr merkwürdig mit der Wiederholung der «instrumentalen Symphonie», die das erste *Agnus* darstellt. Einige Veröffentlichungen oder Bearbeitungen haben geglaubt, das *Dona nobis Pacem* wiederherstellen zu müssen. Dies heisst, weder die echte Kraft der Musik noch die Ideenverbindung in

Anbetacht zu ziehen. Es scheint in der Tat ziemlich klar zu sein, dass der Reflex des Zuhörers ist, hier den Text zu verinnerlichen, während die «Symphonie» ihm den Frieden verleiht indem sie «A minuit fut fait un réveil» anstimmt. Diese Tatsache dürfte übrigens die Pariser Kirchgänger nicht schockieren, die nach einem sehr französischen Brauch die Gewohnheit hatten, die Orgel anzuhören, wie sie organische Teile der Messe ersetzte, sodass gewisse Passagen des Ordinariums niemals gehört, sondern einfach angedeutet werden.

Man stellt sich auf jeden Fall gut den Begeisterungseffekt vor, den diese Messe, die das erste Modell ihrer Art bleibt, bei der Zuhörerschaft erwirkte. Um diesen Zauber zu erreichen, wusste Charpentier mit der grössten Geschicklichkeit das volkstümliche Wesen und das Genie eines «gelehrten» Musikers zu vereinen ; allein das Einsickern der französischen vokalen Ornamentik in die einfache Kurve des Entwurfs reicht aus, um zu überzeugen und gleichzeitig dieses Werk mit dem Siegel des universellen Erfolgs zu versehen.

Wahrte Charpentier übrigens hinter all dem nicht die Vision der Vielseitigkeit, indem er nach Descartes wollte, dass, was Leidenschaft in der Seele ist, auch Handlung im Körper sein sollte. In der Art des klaren Urteils eines Bossuet wollte er nicht für dieses Fest der Humanität eine Musik behaupten, wo selbst das Mysterium sich der Dunkelheit verweigert, wo jede melodische Gestaltung mit einer Forderung nach Klarheit einherschreitet. Indem er dieses tut, behauptet der Musiker seinen Willen, über die falsche Polemik des Heiligen und des Weltlichen, des Gelehrten und des Volkstümlichen, des Alten und des Neuen hinauszugehen,

eine falsche Polemik, die genau seit jener Epoche auftritt, die man gemeinhin Renaissance nannte, seit der Zeit, wo die Vernunft sich vom Glauben trennt, und wo Tizian seine berühmte Allegorie der heiligen und der weltlichen Liebe malt.

Deshalb scheint sich Marc-Antoine Charpentier das geflügelte Wort von John Ruskin zu eignen zu machen : «jede wahre Kunst ist Anbetung». Und wie es Roland

Manuel sagte, «wenn diese Sentenz keine Bedeutung mehr für uns hätte, so hätten wir alle gemeinsam das Verständnis für die Kunst und den Sinn für Anbetung verloren».

Philippe LE CORF
übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

© ARION PARIS 1985. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite)
© ARION PARIS 1985 - All rights reserved for all the world, URSS included (Copyright reserved)



Photo : Olivier Le Clerc

PAUL COLLÉAUX est professeur au Conservatoire de Région de Nantes et chef du Chœur Régional des Pays de Loire. Outre ses activités en Pays de Loire, il est invité pour diriger des concerts avec d'autres formations (Orchestre Poitou-Charentes, Festival de Musique Ancienne de Saintes, la Chapelle Royale...)

PAUL COLLÉAUX teaches at the Conservatoire de Région de Nantes and is conductor of the Chœur Régional des Pays de Loire. Apart from these activities in the Loire region, he is invited to conduct concerts given by other groups (the Orchestre Poitou-Charentes, the Saintes Festival of Ancient Music, the Chapelle Royale...)

PAUL COLLÉAUX ist Professor am Conservatoire de Région de Nantes und Leiter des Chœur Régional des Pays de Loire. Ausser seinen Tätigkeiten im Gebiet der Loire, ist er oft eingeladen, mit anderen Orchestern Konzerte zu dirigieren (Orchester von Poitou-Charentes, auf dem Festival alter Musik in Saintes, in der Chapelle Royale...)



L'ENSEMBLE VOCAL DE NANTES, créé en 1970 par Paul Colléaux, est régi suivant la loi de 1901. Le Ministère de la Culture et les collectivités locales subventionnent cette association, qui depuis deux ans bénéficie également de l'action de mécénat du Crédit Industriel de l'Ouest.

Le chœur chante en formation complète ou réduite suivant le répertoire. Dans ce disque, il comprend quinze chanteurs. L'ENSEMBLE VOCAL DE NANTES participe aux activités régionales avec l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, parallèlement à ses concerts propres.

THE ENSEMBLE VOCAL DE NANTES, founded in 1970 by Paul Colléaux, is governed by the law of 1901 (which applies to non profit-making associations). The Ministry of Culture and local authorities provide financial support for this association, which for two years now has also been sponsored by the bank Crédit Industriel de l'Ouest. The choir sings with its full complement or reduced numbers depending on the repertory. Fifteen singers are heard in this recording. The NANTES VOCAL ENSEMBLE takes part in regional events with Philharmonic Orchestra of the Loire region as well as giving its own concerts.

Das ENSEMBLE VOCAL DE NANTES wurde 1970 von Paul Colléaux gegründet und ist nach dem Gesetz von 1901 geregelt. Das Kultusministerium und die örtlichen Gemeinden unterstützen diese Gruppe, die seit zwei Jahren auch von der Gönnerschaft des Crédit Industriel de l'Ouest profitiert. Der Chor singt in kompletter oder beschränkter Formation, ganz nach dem jeweiligen Repertoire. Auf dieser Schallplatte sind es fünfzehn Sänger. Das ENSEMBLE VOCAL DE NANTES nimmt an regionalen Tätigkeiten mit dem Orchester Philharmonique des Pays de Loire teil, parallel zu seinen eigenen Konzerten.



Photo X

Violons

Daniel Cuiller
Jean Maillet
Thérèse Kipfer
Eric Melloche

Basse de viole
Jay Bernfeld

Violoncelle
Bernard Horreaux

Basse de violon
Philippe Le Corf

Flûtes à bec
Gérard Scharapan
Patricia Lavail

Orgue (positif 4 jeux
de Philippe Vialle,
1984)

Dominique Ferran