RANSKAN BAROKIN GREGORIAANISIA SÄVELMIÄ GUILLAUME-GABRIEL NIVERSIN KIRJOISTA

PLAINCHANT OF THE FRENCH BAROQUE BY GUILLAUME-GABRIEL NIVERS

Kati Hämäläinen

RANSKAN BAROKIN GREGORIAANISIA SÄVELMIÄ
GUILLAUME-GABRIEL NIVERSIN KIRJOISTA

PLAINCHANT OF THE FRENCH BAROQUE BY
GUILLAUME-GABRIEL NIVERS

Julkaisija
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Julkaisusarjan ilme, kannen suunnittelu ja päällyksen muotoilu
BOND Creative Agency

Taitto
Mikko Puranen

Paino
Grano Oy

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja nro 6

DocMus Research Publications no. 6

ISBN 987-952-5959-92-5 (painettu)
ISBN 987-952-5959-93-2 (sähköinen pdf verkossa)

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat

SISÄLLYS

CONTENTS

SAATTEEKSI 5

JOHDANTO 7

EDITIO 11

- Tarkoitus 11
- Guillaume-Gabriel Nivers 11
- Lähteet 14
- Sävelmien valinta 15
- Urkumusiikin ja laulun yhdistäminen 16
- Kirkkosävellajien ja sävellajien yhdistäminen 17
- Esittämiskäytännöstä 21
- Editointi 26

HYMNIT 30

- Ad coenam 31
- A solis ortus cardine 34
- Ave maris stella 36
- Christe redemptor omnium 38
- Conditor alme siderum 42
- Deus tuorum militum 44
- Fortem virili pectore 46
- Hostis Herodes impie 48
- Iste confessor 50

TO THE READER 5

INTRODUCTION 7

THE EDITION 11

- Purpose 11
- Guillaume-Gabriel Nivers 11
- Sources 14
- Choice of Chants 15
- Combining Organ Music with Plainchant 16
- Combining Modes and Keys 17
- Performing Practice 21
- Editorial Policy 26

HYMNS 30

- Ad coenam 31
- A solis ortus cardine 34
- Ave maris stella 36
- Christe redemptor omnium 38
- Conditor alme siderum 42
- Deus tuorum militum 44
- Fortem virili pectore 46
- Hostis Herodes impie 48
- Iste confessor 50

Jesu corona Virginum 52
Jesu nostra redemptio 54
O lux beata trinitas 56
Pange lingua 58
Sacris solemniis 60
Tantum ergo 61
Tristes erant Apostoli 62
Ut queant laxis 64
Veni creator 66
Verbum supernum 68

MESSUT 70
Cunctipotens genitor Deus 74
Luostarimessut 83
Messu A 83
Messu B 89
Messu C 96

MAGNIFICATIT 102
Magnificatin kaavat 105
Magnificat A 113
Magnificat B 117
Magnificat C 122
Magnificat D 126

TE DEUM 130

LIITTEET 136
Liite 1. Moodien ja sävellajien vastaavuus ja tavalliset transpositiot 139
Liite 2. Urkumessut ilman cantus firmusta: sävellajit ja kirkkosävellajit 141
Liite 3. Urkumusiikin Magnificatien sävellajit 142

LÄHTEET 143

Jesu corona Virginum 52
Jesu nostra redemptio 54
O lux beata trinitas 56
Pange lingua 58
Sacris solemniis 60
Tantum ergo 61
Tristes erant Apostoli 62
Ut queant laxis 64
Veni creator 66
Verbum supernum 68

MASSES 70
Cunctipotens genitor Deus 74
Convent Masses 83
Mass A 83
Mass B 89
Mass C 96

MAGNIFICATS 102
Magnificat formulas 105
Magnificat A 113
Magnificat B 117
Magnificat C 122
Magnificat D 126

TE DEUM 130

APPENDICES 136
Appendix 1. Correspondence between Mode and Key and Common Transpositions 139
Appendix 2. Organ Masses without Cantus Firmus: Keys and Modes 141
Appendix 3. Keys of Organ Magnificats 142

SOURCES CITED 143

SAATTEEKSI
TO THE READER

Tämä kokoelma Guillaume-Gabriel Niversin ns. gregoriaanisia sävelmiä on lähtenyt tarpeestani hankkia niitä esittämäni urkumusiikin yhteyteen sekä Ranskan barokin kirkkomusiikkiin erikoistuneelle yhtyeelleni. Ajan mittaan sävelmiä on kertynyt runsaasti, joten olen päättänyt tarjota niitä muidenkin urkurien ja tämän ajan ohjelmiston esittäjien käyttöön. Järjestelmällisen keräystyön aloitin vuosia sitten Ranskan kansalliskirjastossa, jossa on runsain valikoima Niversin toimittamia sävelmäkirjoja. Vain muutama editio sijaitsi sellaisissa kirjastoissa tai kokoelmissa, joihin minulla ei käytännössä ollut mahdollista tutustua. Nuo täydentävät editiot oletettavasti ainakin osin toistivat Ranskan kansalliskirjaston erittäin runsasta materiaalia. Valitettavasti kirjasto ei kuitenkaan antanut aivan kaikkea pyytämääni materiaalia tarkasteltavaksi – syytä ilmoittamatta. Saatavilla oleva osoittautui onneksi kuitenkin riittäväksi.

Nuottien kirjoituksen ensimmäisen vaiheen teki Martti Peippo, ja ne viimeisteli Pekka Nyman. Englanninkielisen tekstin on tarkastanut DPhil Glenda Goss, joka myös ystävällisesti ehdotti useita välttämättömiä ja hyödyllisiä tarkistuksia tekstin sisältöön. Heille kiitokset hyvästä yhteistyöstä. Haluan myös kiittää yhtyettäni Plein-Jeuta, joka on vuosien varrel-

This edition of chants from Guillaume-Gabriel Nivers's books was prompted by my need to find suitable chants for my own organ performances and those of my ensemble, which specialises in classical French church music. Over the years I have collected a substantial number of chants and decided to offer them to organists and other performers of this repertoire. I began systematically collecting these chants years ago at the Bibliothèque nationale de France, which houses the largest and most extensive collection in existence of chantbooks edited by Nivers. Only a very small number of Nivers's editions are in libraries and collections that are not readily accessible, and even those editions were, for the most part, duplicated by other copies. Inexplicably, the Bibliothèque nationale would not make available all of the material I requested. Fortunately, the books I could examine proved sufficient in number and variety for purposes of making this edition.

Martti Peippo created the initial pages of score, and Pekka Nyman finished the work. DPhil Glenda Goss not only checked the English, but also graciously suggested numerous corrections and amendments to the content. To all of them I offer my gratitude. I also want to thank my vocal ensemble Plein-Jeu, who over the course of many years has tested the reper-

la testannut tätä ohjelmistoa ja ideoitani – ja tarjonnut hyviä omiaan! – esittämiskäytännön kokeiluissa ja tuottanut monia vavahduttavia hetkiä laulullaan innoittaen yleisöä ja itseäni musiikin ja tämän edition teossa.

Kiitän Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kehittämiskeskusta ja Docmus-tohtorikoulua niiden tarjoamasta taloudellisesta ja muusta tuesta.

Tekstin englanninnoksen olen tehnyt vapaasti yrittäen noudattaa englannin kielen idiomatiikkaa. Siksi suomen- ja englanninkielisessä versiossa on jonkin verran sävyeroja. Olen kuitenkin pyrkinyt kummassakin versiossa olemaan uskollinen ymmärrykselleni.

Helsingissä 1.2.2015

Kati Hämäläinen

toire, as well as my ideas—and also theirs!—about performing practice and created many moving performances with their singing, inspiring not only the public, but also my playing and my work on preparing this edition.

I express my gratitude to the Development Centre (Kehittämiskeskus) and the DocMus Doctoral School of Sibelius Academy of the Arts University for financial support.

For the readers who understand at least some Finnish, it is perhaps necessary to explain that the English version of the text differs somewhat from the Finnish one, because I wanted to employ English idioms. I have tried to be faithful to my understanding in both versions.

Helsinki 1.2.2015

Kati Hämäläinen

JOHDANTO
INTRODUCTION

Ancien Régimen aikana Ranskan katolisen kirkon musiikki perustui perinteisiin ns. gregoriaanisiin eli franko-roomalaisiin sävelmiin (ransk. 'chant'). Kirkkomusiikin yleisin esittämistapa oli antifoninen eli eri esittäjäryhmien vuorottelua. Tavallisin asetelma oli, että moniääninen musiikki, *cantus figuralis,* laulaen ja/tai soittaen vuorotteli kuoron yksiäänisen laulun kanssa. Tällainen *alternatim*-esitys oli useimmiten sellainen, jossa urkumusiikki vuorotteli gregoriaanisia sävelmiä laulavan kuoron kanssa. Kaikki Ranskan klassiselta (barokin) ajalta säilynyt urkumusiikki on juuri tällaiseen esittämistapaan tarkoitettu. Musiikkia sisältävän jumalanpalveluksen teksti oli jaettu säkeisiin tai säkeistöihin (myös versetti, ransk. 'verset') esittäjien välille.

Jos tuo gregoriaaninen osuus tuodaan nykyään esityksiin Ranskan 1600–1700-lukujen muodossa ja tyylissä, voi olla vaikeaa löytää sopivaa materiaalia. Katolisen kirkon nykyisin käytössä olevista sävelmäkirjoista puuttuu osa tarvittavista sävelmistä, ja niissä olevat ovat usein toisessa muodossa kuin ne olivat Ranskassa. Alkuperäistä materiaalia ei ole helposti saatavilla: sitä säilytetään kirjastoissa eikä siitä ole saatavilla näköispainoksia tai moderneja editioita joitakin yksittäisiä esimerkkejä lukuun ottamatta.

During the Ancien Régime, the music of the Catholic Church of France was consistently built on traditional Gregorian (Franco–Roman) chants. The most common performing practice for music in divine services was antiphonal, whereby different groups of performers alternated. The most prevalent arrangement was the alternation of the *cantus figuralis*, i.e. music in parts (voices and/or instruments), with the choir singing in unison. This kind of *alternatim* performance would most often involve organ music and Gregorian plainsong taking turns. The extant organ music from the French classical ('Baroque') period was designed for this purpose. The texts of any divine service offering music were divided into versets or stanzas to be performed by alternating participants.

Performers who wish to use plainsong in performances today in the form and style of seventeenth- and eighteenth-century France encounter the difficulty of finding suitable material. Modern, readily available chantbooks of the Catholic Church lack some of the chants needed for those performances. The chants that are found are often in a different style compared with the French chants. Nor is the original material easily accessible: it is preserved in libraries, and practically no modern editions are available except for a few random examples.

JOHDANTO

Vaikka gregoriaanista laulua pidetään konservatiivisena ja traditiota voimakkaasti kantavana musiikkina, sen ohjelmisto samoin kuin sen esittämiskäytäntö ottivat vaikutteita oman aikansa yleisistä esteettisistä ihanteista ja profaanin musiikin tyylistä. Erityisiä vaikutuksia oli äidinkielellä, sillä latinaa lausuttiin ja painotettiin eri tavalla kullakin kielialueella ja kaikkialla seurattiin jossain määrin kansankielen tapoja. Vaikka latinan lausumista yritettiin taivuttaa enemmän roomalaiseen malliin, nämä yritykset eivät onnistuneet kuin osittain ja vain vähitellen, varsinkaan Ranskassa. Erityisesti ranskan kielelle ominainen sananpaino muovasi latinan lausumista ja siten myös gregoriaanista laulua. Onkin ilmeistä, että gregoriaaninen materiaali on haettava moniäänisen musiikin ajankohtaa lähellä olevasta ohjelmistosta, jos halutaan esityksen tyylin olevan yhtenäinen ja erityisesti jos halutaan kyseisen ajankohdan latinan painotuksen kuuluvan melodioiden muodoissa.

Ranskan klassista urkumusiikkia on ajalta 1650–1750 säilynyt varsin laaja korpus käsittäen satoja ellei tuhansia yksittäisiä kappaleita. Näillä sävellyksillä on vakiintunut asemansa urkurien ohjelmistossa, ainakin siellä missä on olemassa ranskalaistyyppisiä urkuja. Ohjelmisto on löytänyt tiensä konsertteihin, ei niinkään jumalanpalveluksiin. Ranskan klassisen kirkkomusiikin muu ohjelmisto sisältää myös muita sävellyksiä ja sävellyskokonaisuuksia, joiden lomassa on alun perin kuultu yksiäänisen kuoron laulua. Juuri sellaisina niitä kuullaan nykyisin kuitenkin harvoin. Onko olemassa uudempi traditio, joka estää niiden mukaan ottamisen? Onko hankalaa motivoida 'vaativampiin' polyfonisiin ja solistisiinkin tehtäviin orientoitunut kuoro laulamaan niitä? Vai onko vaikeaa löytää sopivaa materiaalia? Olen huomaavinani, että

Although Gregorian plainsong is generally considered conservative and heavily burdened with tradition, its repertoire and performance practice were, to some extent, shaped by contemporary aesthetic ideals and the style of secular music. Especially influential was the vernacular: because Latin was pronounced and accentuated differently in each language group or area, its delivery everywhere followed, at least to some degree, the ways of the mother tongue. Even if attempts were made to amend Latin pronunciation to a more Roman fashion, it is clear that such attempts were only partially and slowly successful, particularly in France. Specifically, the accentuation of the French language influenced Latin delivery and plainchant. If we wish to hear the idiosyncratic 'French' Latin in the singing and formation of the chant and thereby expect the performances to be coherent in style, then it is clear that we must seek the missing material in sources close to the time in question.

The corpus of extant French classical organ music from approximately 1650 to 1750 is fairly large, comprising hundreds if not thousands of individual pieces. This music has earned a stable position in organists' repertoire, at least in places where French-style organs can be found. The music is played in recitals—hardly ever in church services. The repertoire of other French church music, mainly vocal, also contains pieces and large-scale compositions that were originally punctuated with plainsong. This alternation is heard surprisingly seldom today. Is there a modern tradition that shuns including plainsong in concert performances? Is it uncomfortable to ask a choir to sing chant, as choirs are accustomed to 'more challenging' polyphonic repertoire and solo singing? Or is it difficult to find suitable material? It seems to

sellaista kirkkomusiikkia suorastaan vältetään, joka vaatisi gregoriaanisen laulun mukaan ottamista.

Silloin kun gregoriaaninen laulu jätetään pois moniäänisen musiikin lomasta, syntyy erikoinen tilanne: tekstistä esitetään vain joka toinen säe tai säkeistö! Jos esimerkiksi urkumessu esitetään ilman laulua, saa messun tekstistä vain joka toinen säe musiikillisen vastineen. Vaikka urkumessun versetit eivät varsinaisesti 'kuvita' tekstiä, tekstin merkitys määrää yleensä niiden affektin ja rekisteröinnin.

Kun urkuversettien välissä kuoro laulaa kulloiseenkin kohtaan kuuluva tekstin, ei kuulijan – usein ei edes urkurin itsensä – muistissa ole edellisen urkuversetin tempo, äänen väri tai muu ominaisuus. Urkuri voi siten keskittyä kunkin versetin mahdollisimman autenttiseen (aitoon) toteuttamiseen.[1] Tällaisesta esityksestä syntyy kokonaisuus eikä kokoelma fragmentteja. Sitä paitsi ihmisääni liikuttaa kuulijaa aina.

Tämän ohjelmiston esittämisessä urkuria vaivaa muutama muukin ongelma. Sopiiko lyhyiden kappaleiden yhdistelmä konserttiohjelmaan? Onko varmaa että ne muodostavat kokonaisuuden? Miten luodaan yhtenäinen kokonaisuus ja samalla tarpeeksi vaihtelua?

Tämän urkumusiikin alkuperäinen esittämiskäytäntö, mm. karakteri ja rekisteröinti, on hyvin dokumentoitu. Siitä poikkeaminen ei tee oikeutta musiikille. Toisaalta tälle musiikille ei useinkaan ole tyypillistä suuri vaihtelu kuten vaikkapa paljolle italialaista musiikkia. Voisiko poiketa alkuperäisistä rekisteröintiohjeista? Tulisiko huolehtia tempojen riittävästä

1 Kuoron osuuden aikana urkuri ehtii valmistaa uuden rekisteröinnin. Tämän ja sen takia, että rekisteritapit olivat aina soittajan ulottuvilla, Ranskassa ei käytetty urkuavustajia.

me that much vocal church music incorporating plainsong is in fact avoided.

In performances where plainsong is left out, a most peculiar situation arises: only every other line or stanza of the text is performed! This is the case, for instance, with a performance of an organ mass without any singing. The organ performs only every other line. Even if the versets of an organ mass do not actually 'illustrate' the text, the meaning of the liturgical text will usually determine the affect and the registration of the verset in question.
If the choir sings the missing texts in plainsong between the organ pieces, then the memory of the tempo, timbre and other qualities of the preceding organ verset are erased—even from the short-term memory of the organist. The organist can then concentrate on realising every separate verset as authentically (honestly, dependably) as possible.[1] Such a performance will form a coherent whole instead of being a compilation of fragments. Moreover, the human voice always makes a powerful impression on listeners.

In performing this repertoire, the organist is confronted with other problems as well. Will a sequence of short pieces fit the concert programme? How can one be certain that they form a whole? How does one form a coherent whole and still create enough variety?

The original performing practice of this organ repertoire is well documented, for example, its general character and registration. To digress from it does not do service to the music. On the other hand, great variance is not prev-

1 While the choir is singing, the organist has ample time to prepare the registration for the next verset. Because of this, and as the stop-knobs are within reach of the player organ assistants were not used in France.

vaihtelusta osasta toiseen siirryttäessä? Onko olemassa ristiriita musiikin alkuperäisen luonteen toteuttamisen ja toisaalta esityksen elävyyden ja kiinnostavuuden kanssa? Kuinka paljon poiketa alkuperäisistä esittämisen ohjeista?

Mitä enemmän olen tätä asiaa ajatellut, sitä enemmän minua on kiusannut tuo lauluttoman esityksen fragmentaarisuus, jossa puolet tekstistä on hävitetty. Sellainen esitys tekona ilmaisee täyttä välinpitämättömyyttä alkuperäisen tekstin merkityksen ja sen kontekstin suhteen. (Tällä en tarkoita välttämättä noiden tekstien uskonnollista tai hengellistä sisältöä.) Oma kokemukseni urkurina, yhtyeenjohtajana ja kuulijana on vakuuttanut minut tuon gregoriaanisen materiaalin mukaan ottamisen eduista. Heille, jotka haluavat kokeilla tätä esitystapaa ja etsivät siihen sopivaa materiaalia, tarjoan käyttöön tämän nuottiedition.

alent in French classical music, as is the case, for instance, in much Italian music. Should one renounce the original registration instructions? Should one exaggerate the tempos and so on? Is there a conflict between the quest to realise the original character of the music on the one hand and a desire to give an interesting performance on the other? How much should one diverge from the original performance suggestions?

The more I have thought about these issues, the more disturbed I have become by the fragmentary quality of this music when stripped of the plainsong and half of its text, which as an action expresses total indifference to the meaning and context of the original. (I do not necessarily mean the religious or spiritual content.) My own experience as an organist, ensemble leader and listener has convinced me of the benefits of including the plainsong. For those wishing to try this method of performing or looking for suitable material for doing so, I offer this edition of music.

EDITIO

EDITION

TARKOITUS

Tämä editio sisältää valikoiman Ranskan katolisen kirkon käytössä olleita gregoriaanisia sävelmiä suunnilleen ajalta 1650–1750. Tästä ohjelmistosta ei ole saatavilla moderneja editioita tai näköispainoksia. Tässä laitoksessa olevat sävelmät on tarkoitettu yhdistettäviksi ensi sijassa Ranskan tämän ajan urkumusiikin kanssa, mutta niitä voi tietenkin käyttää myös muun kirkkomusiikin kanssa.

Klassisen kauden laajimman korpuksen gregoriaanisia sävelmiä, *chants*, julkaisi Guillaume-Gabriel Nivers, jonka sävelmäkirjat ovat tämän nuottiedition lähteitä. Tätä ohjelmistoa on tutkinut ansiokkaasti Cécile Davy-Rigaux (*Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004).

GUILLAUME-GABRIEL NIVERS

Guillaume-Gabriel Nivers (n.1632–1714) oli pariisilainen säveltäjä, urkuri, teoreetikko ja kirkkolaulun asiantuntija. Hänellä oli loppututkinto Pariisin yliopistosta, mutta hänen musiikkiopinnoistaan ei tiedetä mitään. 1650-luvun alussa hänet nimitettiin urkuriksi Pariisin St-Sulpicen kirkkoon, joka toimi sekä

PURPOSE

This edition consists of a selection of plainchant melodies used in the Catholic Church of France from roughly 1650 to 1750. There are no comprehensive modern editions or facsimiles available of this repertoire. I propose that the melodies in this edition be combined with classical French organ music. They could also easily be interpolated into other French church music from the same period.

The largest selection of chants in this period was published by Guillaume-Gabriel Nivers, whose chantbooks provide the sources for this edition. This repertoire has been studied admirably by Cécile Davy-Rigaux (*Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004).

GUILLAUME-GABRIEL NIVERS

Guillaume-Gabriel Nivers (c.1632–1714) was a Parisian composer, organist, theorist and expert on plainchant. He had a degree from Paris University, but nothing is known about his music studies. In the beginning of the 1650s he was appointed organist to the Parisian church of St Sulpice, which served as the

seurakunnan että pappisseminaarin kirkkona. Tätä virkaa hän piti hallussaan kuolemaansa asti. Vuonna 1678 hänestä tuli myös Chapelle Royalen urkuri yhdessä Jacques-Denis Thomelinin, Nicolas Lebèguen ja Jean-Baptiste Buternen kanssa. (Kukin hoiti neljänneksen vuodesta; Niversille tuli heinä–syyskuu). Henri du Montin kuoleman jälkeen Nivers peri tämän viran kuningattaren musiikinjohtajana 1681. (Kuningatar Marie-Thérèse kuoli 1683.) Viisi vuotta myöhemmin, 1686, hänestä tuli Maison Royale de St-Cyrin musiikinjohtaja (*maître de chant*). St-Cyr oli varattomista paremmista perheistä kotoisin olevien tyttöjen sisäoppilaitos. Se sijaitsi lähellä Versaillesia, ja sitä johti kuninkaan puoliso Mme de Maintenon. Myöhemmin, 1692, se muutettiin luostariksi. St-Cyrin musiikkielämä oli rikas perustuen kirkkomusiikkiin, mutta siellä esitettiin myös oopperaa, kaikkea jopa siinä määrin, että Mme de Maintenon varoitti harjoituttamasta tytöillä musiikkia liikaa, jotta muiden taitojen omaksumiselle ei aiheutuisi haittaa. Nivers johti tämän laitoksen kirkollista ja uskonnollista musiikkia ja osallistui myös sen muun musiikin harjoittamiseen ja opettamiseen.

Niversin vaikutus oli huomattava ja laajalla alalla. Hän sävelsi kirkollista vokaalimusiikkia St-Cyrin tarpeisiin. Ludvig XIV:n kyllästyttyä jumalanpalveluksissa ”liialliseen” gregoriaaniseen lauluun tuli erityisesti soolomotetista muodikas laji. Nivers osallistui ensimmäisten joukossa tähän uudistamiseen motettikokoelmallaan, joka painettiin 1689. Niversiltä ovat myös ensimmäiset painetut modernit urkukirjat (1665, 1667, 1675)[1], joissa Ranskan urkumusiikin klassinen kieli tuli kodifioiduksi: periaatteissaan samanlaisena se säilyi pitkälle 1700-lukua. Nivers sovitti

1 Edelliset painetut urkukirjat olivat Jean Titelouzen renessanssipolyfoniaa 1620-luvulta.

church for a parish as well as for a theological seminary. He held the post at St Sulpice until his death. In 1678 Nivers received a further organist’s post at the Chapelle royale, where his colleagues were Jacques-Denis Thomelin, Nicolas Lebègue and Jean-Baptiste Buterne. (Each organist was responsible for a quarter of the year, Nivers’s portion being from July to September.) In 1681, after the death of Henri du Mont, Nivers inherited du Mont’s post as music director to the Queen. (Queen Marie-Thérèse died in 1683.) Five years later, in 1686, Nivers became *maître de chant* to the Maison royale de St Cyr. St Cyr was a boarding school for young girls from better families, but without means; it was supervised by Mme de Maintenon, the king’s consort, and situated in the vicinity of Versailles. Later, in 1692, it was converted into a convent. The musical life of St Cyr was quite rich; based on religious music, it also included opera. In fact, music was so important that Mme de Maintenon cautioned not overdoing its practice, which could be detrimental to acquiring other useful skills. Nivers led the church and other religious music in the institution and also took part in practising and teaching music.

Nivers’s prominence is evident in many fields. He composed ecclesiastical vocal music for St Cyr. When Louis XIV became bored with the omnipresent plainsong in his services, the solo motet became fashionable. Nivers was among the very first innovators in this new genre and published a book of motets for solo voice with continuo in 1689. Nivers also published the first modern organ books in France (in 1665, 1667, 1675[1]). These books were the first published examples of the classical style of organ

1 Previously printed organ books were from the 1620s by Jehan Titelouze and essentially represented Renaissance polyphony.

ja sävelsi useita liturgisia sävelmäkokoelmia ja kirjoitti kaksi kirjaa niiden esittämisestä (*Dissertation sur le Chant Grégorien,* 1683, ja *Méthode certaine pour apprendre le plainchant de l'église,* 1698). Niversiltä on säilynyt paitsi säveltämisen oppikirja (*Traité de la composition de musique*, 1665) myös esittämiskäytännön ohjeita laulajille, urkureille ja kenraalibasson soittajille.

Niversin tuotannon laajin osa koostuu katolisen kirkon eri seurakuntien ja luostareiden tarpeisiin laadituista sävelmäkirjoista. Jo 1658 hän sai privilegion julkaista urkumusiikkia ja *chants*; se uudistettiin 1665 ja vielä 1678 peräti 30 vuodeksi (Davy-Rigaux 2004, 462–464). Niversin kokoamia ja toimittamia kirkkolaulun sävelmäkirjoja on seurakuntien, tärkeimpien sääntökuntien (augustiinolaiset, benediktiinit ja fransiskaanit) ja St-Cyrin tarpeisiin. Niitä ovat graduaalet, antifonariumit, prosessionaalit jne. Kirjoja on yhteensä liki kolmekymmentä. Työmäärän valtavuutta tosin vähensi jossain määrin se, että eri sääntökuntien kirjojen materiaali oli osin samaa ja painettu jopa samoilla laatoilla. (Davy-Rigaux 2004; Guillo 2003.)

Toimitustyössään Nivers poisti korruptoituneina pitämiään lisäyksiä, sovitti vanhoja sävelmiä ajankohtaisemmiksi versioiksi ja todennäköisesti sävelsi uusia, kaikki latinan kielen uudemman painotuksen mukaisesti. Erasmus Rotterdamilainen (n. 1466–1536) oli tärkein niistä oppineista, jotka yrittivät uudistaa latinan lausumista Rooman ja klassisen latinan ääntämyksen ja painotuksen suuntaan. Tätä uudistusta jatkoivat varsinkin jesuiitat. Mutta nykyiset rekonstruktiot näistä uudistetuista lausumistavoista erityisesti Ranskassa[2] osoit-

2 Ks. esim. Harold Copeman, *Singing in Latin*, "French Latin" teoksessa MacGee & Rigg & Klauser (eds.), *Singing Early Music;* Patricia M. Ranum, *Méthode de la pronunciation latine dite "vulgaire" ou "à la française"*.

music, which basically stayed the same well into the eighteenth century. Nivers arranged and composed many books of chant and wrote two methods on their performance (*Dissertation sur le chant grégorien*, 1683, and *Méthode certaine pour apprendre le plainchant de l'église*, 1698). Nivers also left a treatise on composing (*Traité de la composition de musique*, 1665), as well as performing practice instructions for singers, organists and thorough-bass players.

The most extensive part of Nivers's production consists of the chantbooks written for the Catholic Church and its various religious orders. As early as 1658 he acquired a privilege for publishing chants and organ music. The privilege was renewed in 1665 and again in 1678 for as long as thirty years (Davy-Rigaux 2004, 462–464). Chantbooks collected and edited by Nivers exist for parishes, the most important religious orders (Augustinians, Benedictines, Franciscans) and St Cyr. They include graduals, antiphonaries, processionals and more, and number close to thirty. The apparent enormity of the work was reduced somewhat, owing to the fact that the overlapping material meant for the various orders could be partly repeated and even printed with the same plates. (Davy-Rigaux 2004; Guillo 2003.)

The editorial work carried out by Nivers included removing additions he considered corrupt, arranging older melodies in more up-to-date versions, probably composing new melodies and, not least, changing melodies to agree with the more modern accentuation of Latin. Possibly the most important figure in the endeavour to reform Latin pronunciation to favour the Roman and classical fashion had been Erasmus of Rotterdam (c.1466–1536). Jesuits were among the more eager proponents of this reform. But recent reconstructions of the Latin spoken in France show that reform was

tavat, että tässä onnistuttiin vain osittain. On myös selvää, että käytännöt vaihtelivat suuresti. Tämä vähittäinen latinan lausumisen uudistus erityisesti keskuksessa, Pariisissa, vaikutti osaltaan gregoriaanisten sävelmien muotoon ja tyyliin. Niinpä tiedostettiin myös sävelmien reformoimisen tarve. Nivers oli avainasemassa vanhojen ja osittain 'korruptoituneiden' sävelmämuotojen ajankohtaistamisessa ja tyylillisessä yhtenäistämisessä.

Suuresta osasta Niversin sävelmäkirjoja otettiin useita painoksia, ja niitä oli käytössä pitkälle 1700-lukua. Kenenkään toisen henkilön tai ryhmän panos vastaavassa työssä ei tule lähellekään Niversin panosta, ei määrältä eikä laadulta. Ei ole tietoa siitä, syntyikö tämä jättityö spontaanisti, tietoisesta elämäntehtävästä vai jonkinlaisesta (kirkon tai kuninkaan) toimeksiannosta.

LÄHTEET

Tämän laitoksen nuottimateriaali on kaikki Niversin toimittamien kirkollisten sävelmien kirjoista, joita on lähes kolmekymmentä. Niihin kuuluvat sävelmäkirjat eri sääntökunnille (augustiinolaiset, benediktiinit ja fransiskaanit), St-Sulpicen seurakunnalle ja pappisseminaarille, St-Cyrin instituutiolle sekä gregoriaanista laulua käsittelevä *Dissertation sur le chant grégorien*. Käyttämäni Niversin julkaisut luetellaan tämän kirjan lähdeluettelossa. Kaikkia niitä säilytetään Ranskan kansalliskirjastossa.

Niversin sävelmistä ei ole olemassa näköispainoksia tai moderneja editioita lukuun ottamatta joitakin harvoja yksittäisiä sävelmiä tai niiden katkelmia. Eräissä esityksissä ja äänityksissä Niversin sävelmiä on käytetty muun musiikin lomassa, yleensä ilman lähdetietoja.

achieved only partially.[2] It is also evident that practices varied greatly. The reform in how Latin was spoken in France, especially in the centre, Paris, affected the shape and style of chant melodies. It had become evident that the melodies accompanying the Latin words needed to be reformed. Nivers was a key figure in amending the partly antiquated and corrupt melodies (shaped by the earlier very French and very un-Roman pronunciation), modernising them and bringing consistency to the repertoire.

Most of Nivers's chantbooks were reprinted several times over and were used far into the eighteenth century. There is no other individual or group of persons whose contribution comes even close to that of Nivers, either in quantity or in quality. So far, it is not known if this gigantic output was generated spontaneously, from a conscious mission or perhaps by some kind of commission (from church or king).

SOURCES

All the material in this edition is taken from Nivers's chantbooks, which number close to thirty. They consist of chantbooks for various religious orders (Augustinians, Benedictines, Franciscans), for the parish and seminary of St Sulpice, for the institution of St Cyr, as well as Nivers's *Dissertation sur le chant grégorien*. A list of Nivers's chantbooks used as sources are given at the end of this book ('Sources cited'). All of them are preserved in the Bibliothèque nationale de France.

2 See Harold Copeman, *Singing in Latin*; 'French Latin', in McGee, Rigg & Klauser (eds.), *Singing Early Music*; Patricia M. Ranum, *Méthode de la pronunciation latine dite 'vulgaire' ou 'à la française'*.

SÄVELMIEN VALINTA

Tämän laitoksen sävelmien valinnan kriteerinä on meidän aikaamme säilynyt urkumusiikki. Siitä aiemmin tekemäni inventaarion (Hämäläinen 2002) perusteella olen päätellyt, mitä gregoriaanisia sävelmiä sen yhteyteen tarvitaan. Kysymykseen tulevan urkumusiikin varhaisin osa on Louis Couperinin säveltämää 1650-luvulta. 1700-luvun ensimmäisellä puoliskolla urkumusiikin julkaiseminen harveni; viimeinen painettu urkumessu on vuodelta 1703. Myöhäisimmät tarkastelun kohteena olevat urkumusiikin kokoelmat ovat 1750-luvulta. Vaikka Nivers kuoli 1714, otettiin hänen sävelmäkirjoistaan uusia painoksia suunnilleen tuohon asti. On selvää, että paikoitellen nämä kirjat olivat käytössä vielä sen jälkeenkin, varmasti ainakin vuoteen 1736, ehkä laajaltikin. Luettelo tarkastelun kohteena olevasta urkumusiikista suunnilleen ajalta 1650–1750 on tämän kirjan lähdeluettelossa.

Tähän kokoelmaan olen siis valinnut ne sävelmät, joita tarvitaan säilyneen Ranskan klassisen urkumusiikin *alternatim*-esityksissä. Hymneistä olen ottanut ne, jotka ovat edustettuna vähintään kahdessa urkumusiikin lähteessä, sekä kaikki Niversin urkukirjassa olevat hymnit.[3] Michel Corretten urkumessuja en ole ottanut huomioon, sillä ne noudattavat roomalaista liturgiaa ja poikkeavat siten ranskalaisesta käytännöstä.

Messusävelmien valinnassa olen ottanut huomioon suhteellisen vapaan transponointikäytännön ja rajoittanut niiden valikoimaa (ks. jälj. ”Transponointi”).

3 Saatavillani olleista Niversin sävelmäkirjoista en ole löytänyt sävelmää, joka sopisi Niversin ja Michel Corretten urkuversetteihin hymnistä *Exultet caelum laudibus* sekä Niversin versioon hymnistä *Quem terra* ja *O gloriosa*.

No modern editions or facsimiles of this material have so far appeared in print with the exception of some rare single examples or excerpts. Some sound recordings and live concerts have used Nivers's versions of chants, frequently without any information on the sources.

CHOICE OF CHANTS

The criterion for the chants included in this edition is the surviving French classical organ music. Earlier, in making an inventory of this music (Hämäläinen 2002), I recognised the need for specific chant melodies. The earliest surviving organ music to be considered here is by Louis Couperin and dates from the 1650s. The first half of the eighteenth century saw diminishing activity in the publishing of organ music; the last printed organ mass dates from 1703. The last collections examined here are from the 1750s. Although Nivers died in 1714, some of his chantbooks were reprinted until at least 1736. They were certainly used even later than that, possibly fairly widely. A list of extant French organ music from 1650–1750 can be found in 'Sources cited' at the end of this volume.

For the present collection I have chosen all the chant melodies needed for alternatim performances of the extant French baroque organ music. I have included all hymns that appear in at least two of the surviving organ sources, and all hymns from Nivers's organ book of 1667.[3] I have not considered Michel Corrette's organ masses, as they follow the Roman Order, which differs from the French one.

3 In the available chant books by Nivers, I have not found a chant, which would combine with the organ versets of the hymns *Exultet caelum laudibus* by Nivers and Michel Corrette or with *Quem terra* and *O gloriosa* by Nivers.

URKUMUSIIKIN JA LAULUN YHDISTÄMINEN

Tässä kirjassa esiteltävää materiaalia voi urkumusiikin kanssa käyttää kahdella tapaa:

1) URKUMUSIIKKI LÄHTÖKOHTANA
Valittuun urkumusiikkiin haetaan siihen sopiva sävelmä. Tarvittaessa sävelmä transponoidaan urkumusiikin tasoon. Kirkkosävellajin *finalis* ja sävellajin toonika ovat samat. Sävellajin kolmas aste ja kirkkosävellajin *finaliksen* yläpuolinen terssi ovat samat: molli tai duuri. (Ks. jälj. ”Kirkkosävellajien ja sävellajien yhdistäminen”.) Hankitaan sellainen kuoro, jolle sävelmän korkeus on sopiva.

2) SÄVELMÄ LÄHTÖKOHTANA
Valitaan sävelmä, joka sopii olemassa olevan kuoron äänialaan. Etsitään siihen sopivat urkuversetit. Sävellajin toonika ja kirkkosävellajin *finalis* ovat samat. Sävellajin kolmas aste ja kirkkosävellajin *finaliksen* yläpuolinen terssi ovat samat: molli tai duuri. (Ks. jälj. ”Kirkkosävellajien ja sävellajien yhdistäminen”.) Urkusävellysten transponoiminen kuorolle paremmin sopivalle korkeudelle on mahdollista.

Ranskan klassisten urkujen viritysjärjestelmässä, keskisävelvirityksessä (*mésotonique*), kaikki käyttökelpoiset transpositiot soivat kussakin duurissa ja mollissa samanlaisina (korkeutta huomioon ottamatta) ilman sävellajikarakteristiikkaa kuten tasavireisessäkin viritysjärjestelmässä. Transpositio ei siis vaikuta musiikin karakteriin tai affektiin. Tilanne on tietysti toinen muissa, ei-tasavireisissä viritysjärjestelmissä.

Tämän edition sävelmät ovat luonnollisesti käytettävissä missä tahansa saman ajan sellai-

In selecting the mass melodies I have borne in mind the fairly free and frequent transposition practice and limited the choice (as explained below under ‘Transposition’).

COMBINING ORGAN MUSIC WITH PLAINCHANT

The material in this book is suitable for one of two strategies:

1) ORGAN MUSIC AS THE STARTING POINT
For a specific organ piece, a suitable chant melody is chosen. The chant is transposed to match the organ music: the tonic of the key in organ pieces and the *finalis* of the church mode of the chant should be the same. The third degree of the key and the third above the *finalis* of the church mode should be the same, either minor or major. (See below on ‘Combining Modes and Keys’.) A choir is formed of singers capable of singing at that pitch (on this matter, see further below).

2) CHANT AS THE STARTING POINT
A chant melody is chosen to suit the natural range of an existing choir. Suitable organ music is selected. The *finalis* of the church mode and the tonic of the key should be the same and both should exhibit the same third (of the key and above the finalis of the mode), either minor or major. (See below ‘Combining Modes and Keys’.) It is possible to transpose the organ music to a range more suitable for the choir.

In the tuning system for French classical organs, namely mean-tone tuning (*mésotonique*), all usable transpositions have the same char-

sessa vokaalimusiikissa, jossa tarvitaan gregoriaanisia osuuksia.

KIRKKOSÄVELLAJIEN JA SÄVELLAJIEN YHDISTÄMINEN

Urkumusiikista osa perustui yleisessä käytössä olleisiin gregoriaanisiin sävelmiin (esim. eräät messut, hymnit, Te Deumit ym.), jotka kuuluvat sävelletyssä musiikissa (eräissä verseteissä) cantus firmuksena ja joskus temaattisena aineksena. Tämä urkumusiikki on luonnollisesti aina samassa kirkkosävellajissa kuin kyseessä oleva gregoriaaninen sävelmä.

Urkumusiikin muulla ohjelmistolla ei ole yhteyttä gregoriaanisiin sävelmiin. Tämäkin musiikki oli tarkoitettu yhdistettäväksi gregoriaanisen laulun kanssa. Nämä urkusävellykset ovat mollissa tai duurissa, niillä on hyvin harvoin modaalisia piirteitä tai jos on, ne piirteet ovat heikkoja ja epäjohdonmukaisia. Tällaisia sävellyksiä ovat cantus firmuksettomat messut sekä sellaiset yhdessä ja samassa sävellajissa olevat versettikokoelmat, joille ei ole annettu mitään liturgista funktiota ja jotka ovat vapaasti käytettävissä erilaisissa yhteyksissä (esim. messu, Magnificat ym.) urkurin valinnan mukaan.

Miten mollissa tai duurissa oleva urkumusiikki ja sen kanssa vuorotteleva laulu yhdistettiin? Tosin sanoen: mitkä sävellajit vastaavat mitäkin moodia?

Nivers ja Raison antavat mollin ja duurin ja toisaalta moodin yhdistämiseen tiedot, jotka ovat suurelta osin yhdenmukaiset (Nivers 1665, esipuhe; Nivers 1683, 104-113; Nivers 1697, 8; Raison 1688, ”Au lecteur”). Nämä tiedot ja niistä muodostettu kooste ovat liitteessä 1.

Yhdistettävän kirkkosävellajin ja sävellajin *finaliksen* tulee olla sama. Saman on oltava

acter (with the exception of range) in all minor and all major keys, just as in equal temperament. Thus, transposition has no effect on the character or the affect of the music. This, of course, is not the case in other, non-equal temperaments.

The chants included here could also be used in any other music of the same period for which plainchant interpolations are needed.

COMBINING MODES AND KEYS

Some French organ music was based on commonly used Gregorian chants, i.e. some Masses, hymns, and Te Deums. The Gregorian melodies are heard—in certain versets of the music—as a cantus firmus, less frequently as thematic material. This type of organ music is in the same church mode as the chant in question.

The rest of the organ repertoire lacks any connection to chants, although it was also meant to be combined with plainchant. It is very rare for these organ works to have any modal features, or if such features are occasionally found, they are weak and inconsistent. These compositions are Masses without a cantus firmus and contain groups of versets in the same key without any specified liturgical function, which consequently are serviceable in any function, i.e. Mass, Magnificat and so on at the organist’s discretion.

How does one combine organ music in minor or major with a plainchant in an *alternatim* performance? Which key combines with which *ton*?

Nivers and Raison give instructions—for the most part identical—for combining keys and modes (Nivers 1665, Foreword; Nivers 1683, 104-113; Nivers 1697, 8; Raison 1688, ‘Au

myös niiden terssi, molli tai duuri. Yhtä moodia vastaa useampi sävellaji sen mukaan, minkä korkuinen oli kuoron luonnollinen ääniala, ts. gregoriaaninen materiaali voitiin laulaa miltä tahansa kuorolle sopivalta korkeudelta. Kuorolle sopivuuden huomioon ottaminen oli välttämätöntä, koska gregoriaanista materiaalia laulavan kuoron ääniala oli suppea: laulajat eivät yleensä olleet ammattilaisia, ja tällainen kuoro oli todennäköisesti vastahakoinen tekemään ylimenoja rekisteristä toiseen.[4] Kuoron sävelmän tasoon vaikutti myös se, että urkujen transpositioita rajoitti urkujen viritys, jonka keskisävelvirityksessä yläkoskettimet ovat tavallisesti ainoastaan cis, es, fis, gis ja b eikä mitään enharmonisia säveliä voida käyttää. Transpositiosuosituksiin vaikuttivat myös uruissa käytetyt erilaiset virityskorkeudet.

Kun urkumusiikki ei pohjaudu tunnistettavaan sävelmään, miten alternatim-esityksessä käytettävä sävelmä sitten käytännössä valitaan? Alkuperäinen tilanne oli seuraava: sävelmä oli määrätty ja kuoron ääniala tietty; mahdollinen sävelmän transpositio määräytyi niiden mukaan. Urkuri mukautui, valitsi sopivan musiikin ja transponoi musiikkinsa kuorolle sopivalle korkeudelle. Tämä menettely on yksi niistä syistä miksi urkumusiikin improvisoiminen oli niin tavallista: se oli helpoin tapa.

4 Nykyisinhän laulajat on koulutettu tekemään ylimenoja helpommin kuin aikoinaan ja ovat valmiit laulamaan melko suurella äänialalla, eikä tähän siksi kiinnitetä erityisesti huomiota. Näin ei ollut kyseeseen tulleiden kuorojen kohdalla. Kuorolle sopiva transpositio löytyi siten, että tonin dominantti valittiin hiukan laulajien luonnollisen äänialan keskikohtaa ylempää (Nivers 1683, 104): ”– – la Regle commune & tres bonne est de prendre garde & faire une reflection serieuse à la Dominante du Choeur, laquelle doit estre reglée selon la qualité des Voix – – cette Dominante doit estre un peu plus haute que le milieu de la Voix naturelle – –”. Tässä editiossa ei ole mahdollista käsitellä laulamisen tekniikkaa yksityiskohtaisesti.

lecteur’). A summary of their instructions may be found in Appendix 1.

The *finalis* of the church mode and the key, which it is to be combined, should be the same. The third degrees of both should also be the same, minor or major. A specific mode could combine with several keys, the key depending on the natural ambitus of the choir; in other words, the chant could be sung at any range suitable to the choir. It was necessary to take into account the fairly invariable ambitus of the choir, as frequently the singers were not professionals and register breaks were awkward.[4] The free choice of the range of the chant was also restricted by the specific tuning system of the organs, whereby the upper keys of the keyboard in the mean-tone tuning system are normally restricted to C sharp, E flat, F sharp, G sharp and B flat, and no enharmonic tones are available. The recommendations for transpositions were further influenced by varying diapasons.

When no chant is identified in the organ music, how does one choose the chant in practice? The original set-up was this: both the chant sung by the choir and the ambitus of the choir were prescribed, and the transposition was chosen accordingly. The organist had to adapt, choosing suitable music and transposing it to

4 Singers today have been trained to change register fairly easily. Their ambitus is therefore wider, and the question of range is seldom a delicate matter. This was not the case with 17th-century ecclesiastical choirs. A suitable transposition was one in which the dominante of the ton was slightly higher than the middle of the natural range (Nivers 1683, 104): ‘– – la Regle commune & tres bonne est de prendre garde & faire une reflection serieuse à la Dominante du Choeur, laquelle doit estre reglée selon la qualité des Voix – – cette Dominante doit estre un peu plus haute que le milieu de la Voix naturelle – –’. It is outside the scope of this edition to discuss singing technique in detail.

Nykyisin tilanne on useimmiten toinen: urkuri on valinnut musiikin etukäteen, ts. sävellaji ja mahdollinen transpositio on tullut määritetyksi. Urkumusiikki määrää siksi moodin. Silloin kuoro on hankittava sen mukaan, minkälaisia vaatimuksia urkumusiikki asettaa. Koska tällä urkumusiikilla ei ole mitään modaalisia piirteitä, siitä ei voi yksiselitteisesti määritellä, mikä moodi (tai sävelmä) on kyseessä, joten mahdollisia moodeja on useampia. Ainoastaan mahdollisesta transpositiosta voidaan jotakin päätellä tarvittavasta moodista. Esimerkki: Jos urkumusiikki on G-duurissa, sen kanssa laulettavan sävelmän tulee olla VI tai VIII *tonissa*. Jos tässä yhteydessä käytettäisiin kuitenkin V tai VII moodia, joissa myös on duuriterssi kuten G-duurissa, rikottaisiin historiallista käytäntöä, mutta musiikillisesti ja esteettisesti asialla ei olisi merkitystä. Tällaisessa ja vastaavissa tapauksissa en pidä musiikillisen vaikutelman kannalta mitenkään haitallisena, että sävelmän valinnassa huolehdittaisiin vain siitä, että urkumusiikin ja gregoriaanisen melodian terssit ovat samat, molli tai duuri. Tämä edellyttää sitä, että urkumusiikissa ei ole modaalisia piirteitä. Jos valitulla urkumusiikilla kuitenkin on modaalisia piirteitä, on niiden tietysti määrättävä laulun moodi.

Entä sitten kirkkosävellajin ja toisaalta urkumusiikin affektien yhteen sovittaminen? Tiedetään, että jokaisella kirkkosävellajilla katsottiin olevan oma luonteensa, joskin eri kirjoittajat antavat niistä usein toisistaan poikkeavia luonnehdintoja. Moodien luonteita voitaisiin kuvata karkeasti seuraavasti:

- I vakava
- II raskasmielinen
- III taipuvainen valitukseen
- IV lempeä ja rauhoittava; toisaalla

the right key. This was one reason why improvising organ music was so prevalent: it was the easiest way for this practice to be carried out.

But today the situation may well be different: The organist usually chooses the music beforehand, i.e. the key and the possible transposition has been predetermined. Therefore, the chant must be chosen according to the organ music. In practice, it might be necessary to select the singers according to the demands of the organ music. Since most organ music lacks modal features, one cannot prescribe a specific mode or a specific chant to it, so there are several options. The only possible clue can be the nature of the transposition. As an example: If the organ music is in G major, then the material to be sung with it should be in the VI*e* or VIII*e ton*. If the V*e* or VII*e ton* is used, also with a major third, this would violate historical practice, but musically and aesthetically it would make no difference. In cases such as these, I do not consider it in any way detrimental if, in the choice of chant, the only common denominator is the third, minor or major. However, this is true only where modal features are missing in the organ music. If the organ music chosen does have modal elements, then these elements will obviously determine the mode of the chant.

What about combining the general character and affect of the organ music on the one hand and that of the mode on the other? It is generally agreed that each mode was considered to have a particular character, even if the characterisations differ from author to author. These could be roughly described in the following way:

- I serious
- II sombre
- III leaning towards lament

valittava ja tuskainen
- V onnellinen
- VI harras
- VII miellyttävä mutta surullinen; toisaalla iloinen ja viihdyttävä
- VIII onnellinen ja luottavainen

Ensinnäkin käsitykset moodien luonteesta eivät olleet yhteneväiset. Lisäksi saman finaliksen omaavat moodit (autenttinen ja plagaalinen) saattoivat ilmentää erilaisia affekteja. Kun tarkastellaan sävellajien ja moodien yhdistelmiä (ks. liite 1), tällä ei näytä olevan paljoakaan merkitystä. Esimerkiksi F-duurissa olevan urkumusiikin kanssa voidaan käyttää V, VI, VII tai VIII moodia. On selvää, että urkumusiikki oli irtautumassa kirkkosävellajien perinteisistä affekteista – jos niillä nyt oli merkitystä ollutkaan – samoin kuin se oli luopumassa kirkkosävellajeista sinänsä. On ehkä kuitenkin hyvä olla tietoinen kunkin kirkkosävellajin ja siihen yhdistettävän urkumusiikin yleisestä luonteesta. Oma kokemukseni kuitenkin on, että tällä ei ole juuri vaikutusta käytännön tilanteissa. – Ehkä on vielä syytä muistuttaa, että ranskalaisten urkujen keskisävelvirityksessä kaikki transpositiot soivat samalla tavalla korkeutta huomioon ottamatta.

Edellisen perusteella valitsin tähän editioon siten ensinnäkin kaikki ne gregoriaaniset sävelmät, jotka urkumusiikissa esiintyvät. Muista sävelmistä ei tarvita kaikkia kirkkosävellajeja vaan molli- ja duuriterssin käsittävät moodit cantus firmuksettomia urkumessuja sekä Magnificateja varten (ks. Niversin ja Raisonin ohjeet liitteessä 1). Näin pidättyväinen valinta toisi Magnificateja minimissään kaksi, jos kuoron luonnollista äänialaa ei oteta huomioon. Olen kuitenkin halunnut tarjota vaihtoehtoja hieman enemmän: annan Magnificatin yksin-

- IV tender and tempering; elsewhere lamenting and painful
- V happy
- VI devout
- VII uniting pleasure and sadness; elsewhere happy and comforting
- VIII happy and confident

It can be seen that the views of a mode's character varied and also that pairs of authentic and plagal modes can express fairly different affects. However, in Appendix 1, which describes the combinations of modes and keys, authentic and plagal modes do not seem to exhibit any differences in their use with organ music. For instance, F major could be combined with modes V, VI, VII or VIII. Clearly, organ music was divorcing itself from the traditional characters of the modes—as far as these characteristics had had much significance—as well as from the modes themselves. However, it might be useful at least to be conscious of the affects of the modes and the general character of the organ music in combining them. In my experience, however, this has very little effect in practice. It is perhaps appropriate to recall here that in the mean-tone tuning system used on French organs, all transpositions sound the same except, of course, for the range.

All of the chants I have chosen for this edition were selected according to the requirements of the organ music. I have chosen chants in modes with a minor third and ones with a major third to be combined with organ music in minor or major keys, respectively, but not included all eight church modes. All of them are not needed, if the instructions for transpositions by Nivers and Raison are taken into consideration (see Appendix 1). Such stringent guidelines would add only two Magnificats (if

kertaisia kaavoja yhden jokaisessa moodissa, mutta sen lisäksi muutamia monimutkaisempia versioita. Viimemainitut tarjoavat kuorolle kiinnostavia musiikillisia haasteita ja kuulijoille uusia elämyksiä. Ne *chants* ovat todennäköisesti Niversin säveltämiä, varmasti ainakin hänen sovittamiaan.

Urkumessuissa yleisimmin, lähes yksinomaan, käytetty sävelmä on ”Cunctipotens genitor Deus”. Cantus firmuksettomiin urkumessuihin, ns. luostarimessuihin, sopivat muut annetut sävelmät. Luettelo näistä urkumessuista on liitteessä 2.

ESITTÄMISKÄYTÄNNÖSTÄ

Ranskan klassisen kirkkolaulun esittämiskäytännön hienoimmat kysymykset eivät kuulu tämän edition alaan; rajoitun esittämiskäytännön yleisimpiin piirteisiin. Tämän laitoksen tarkoituksena on antaa materiaalia juuri esittämiskäytännön kehittämiseen ja esittämiskäytännön kysymyksiin vastaamiseen.

Kaikki jumalanpalveluksissa käytettävät tekstit jaettiin säkeisiin tai säkeistöihin (versetit, *versets*). Tämä jako oli vakiintunut jo kauan ennen tarkasteltavana olevaa aikaa. Hymneissä esitettiin säkeistöt vuorotellen, muista teksteistä säe kerrallaan. Tässä editiossa nämä vuorotellen esitettävät säkeet on kirjoitettu kukin omalle rivilleen ja säkeistöt toisistaan erotettuina.

Aina kun urkuja käytettiin, ne aloittivat ja lopettivat musiikin sekä soittivat kaikkien parittomien säkeiden musiikin. Eräissä tapauksissa tästä kuitenkin poikettiin: Messun Gloria-an alku ja Messun lopetus intonoidaan soolona. Intonoitavat kohdat ovat seuraavat:

the range of the choir is disregarded). I have chosen, however, to present a somewhat wider selection. I offer a simple Magnificat formula in every ton plus a few more intricate Magnificats. The latter will offer more interesting musical challenges—and new experiences for the audience. These examples were probably composed by Nivers or at least certainly arranged by him.

In organ masses, the most frequently used chant is almost exclusively *Cunctipotens genitor Deus*. The Masses without cantus firmus, common in monasteries and convents, are to be supplied with the other Mass chants. A comprehensive list of extant organ masses without cantus firmus can be found in Appendix 2.

PERFORMING PRACTICE

The finer points of performing practice of French plainchant are outside the scope of this edition. I wish only to touch on the general aspects of performance. The purpose of the present edition is to provide material for answering questions arising in performance and for experimenting with performing practice details.

All liturgical texts for the various services were divided into lines or stanzas (*versets*). This structure was established long before the period in question. Hymns were performed stanza by stanza; other texts were performed line by line. Of the texts printed in this edition, each stanza or separate line indicates a separate verset.

When the organ was used, it would start and finish the piece, as well as playing every odd-numbered verset. There are only a few exceptions to this practice; for instance, in the Mass, the celebrant or a soloist would intone

Messu: ”Gloria in excelsis Deo”; ”Ite, missa est”
Magnificat: ”Magnificat”
Te Deum: ”Te Deum laudamus”

Jos säkeistä tai säkeistöistä viimeinen osui kuorolle, urut soittivat vielä ”Amenen”, lyhyen muutaman tahdin mittaisen loppusoiton. Urkuri voi hyvin improvisoida sellaisen kyseessä olevassa moodissa tai sävellajissa. Näistä loppusoitoista Nivers antaa esimerkkejä toisessa urkukirjassaan (1667).

Jos urkuri kokoaa irrallisista tai funktiotta annetuista verseteistä uuden kokonaisuuden, on hänen hyvä tietää, että *Caeremoniale Parisiensen*[5] mukaan erityisen juhlalliset versetit (joiden aikana jumalanpalvelusvieraat polvistuivat) olivat sellaisia, joiden aikana ei sopinut soittaa mitään riehakasta vaan harrasta, tekstin luonteen mukaista musiikkia. Nämä versetit ovat (esillä olevasta materiaalista) seuraavat:

HYMNIEN SÄKEISTÖT
Pange lingua gloriosi: ”Tantum ergo sacramentum – –” (urut, nro 3)
Verbum supernum: ”O salutaris hostia – –” (urut, nro 3)
Ave maris stella: ”Virgo salutaris – –” (urut, nro 3)
Ad coenam: ”Quaesumus, Auctor omnium – –” (urut, nro 5)

MESSU, GLORIAN SÄKEET
”Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.” (urut, nro 6)
”Tu solus altissimus, Jesu Christe.” (urut, nro 8)

5 M. Sonnet: *Caeremoniale Parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum et dioecesis Parisiensis*, Paris 1662. Lainattu teoksessa Diederich 1975.

the Gloria and the ending of the Mass. The intoned lines in the repertoire included in this edition are the following:
Mass: ‘Gloria in excelsis Deo’; ‘Ite, missa est’
Magnificat: ‘Magnificat’
Te Deum: ‘Te Deum laudamus’

If the last line or stanza is even numbered and thus sung by the choir, the organ should finish with a short postlude of a few bars for the ‘Amen’. The organist could easily improvise the bars in the appropriate mode or key. Nivers gives examples of organ ‘Amens’ in his second organ book (1667).

If the organist assembles a new whole from separate or unspecified versets, it is perhaps useful to know that according to the *Caeremoniale Parisiense*,[5] certain especially holy versets, the so-called kneeling versets (during which the service participants would kneel), should have music that is not too vivacious, but devout, in keeping with the character of the text. The versets in question for the repertoire in this edition are:

HYMN STANZAS
Pange lingua gloriosi: ‘Tantum ergo sacramentum’ (organ, no. 3)
Verbum supernum: ‘O salutaris hostia’ (organ, no. 3)
Ave maris stella: ‘Virgo salutaris’ (organ, no. 3)
Ad coenam: ‘Quaesumus, Auctor omnium’ (organ, no. 5)

MASS, GLORIA LINES
‘Qui tollis peccata mundi, suscipe

5 M. Sonnet, Caeremoniale *Parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum et dioecesis Parisiensis* (Paris: 1662). Quoted in Diederich 1975.

MAGNIFICATIN SÄKEET
”Suscepit Israel puerum suum – –” (urut, nro 5)
”Gloria Patri – –” (urut, nro 6)

Säilyneitten messujen, Magnificatien ja hymnien urkuversettien tarkastelu osoittaa kuitenkin, ettei tätä ohjetta enää 1600-luvun lopulla aina noudatettu – ainakaan nyky-ymmärryksen valossa.

Notaation tulkitsemisesta Nivers antaa *Dissertationissaan* (1689, 91-92) yksiselitteiset ohjeet. Nuottiarvojen ja taukojen eri pituuksia on noudatettava. (Ks. ”Editointi”.)

Ornamenttien ja *musica fictan* (tilapäisten etumerkkien) suhteen Niversillä kirjoja on kahdentyyppisiä. Luostareille tarkoitetuissa sävelmäkirjoissa on ornamentit ja tilapäiset etumerkit merkitty. Sen sijaan gradualet ja antiphonariumit seurakuntia varten edustavat konservatiivista editointia: niistä puuttuvat ornamentit ja *musica ficta*.

On kuitenkin todennäköistä, että myös tähän materiaaliin on esityksissä lisättävä mahdollinen *musica ficta*[6] ja sen hillitty ornamentointi on mahdollista. Aina kun mahdollista olen valinnut ornamentein varustetun version. Esityksessä ornamentit voidaan tietysti jättää poiskin. Nivers kirjoittaa ornamenteista *Dissertationissaan* (1683, 52), että niiden tulee noudattaa *plain-chantin* tyyliä, jonka on oltava

6 Koska *musica ficta* on luonteensa mukaisesti esittäjästä ja yhteydestä riippuvaista, en ole tehnyt siitä omia ehdotuksiani. Tilapäisten etumerkkien mahdollisessa lisäämisessä voi olla hyötyä siitä huomiosta, että todennäköisesti niitä käytettiin runsaammin urkumusiikissa sen tonaalisen luonteen mukaisesti kuin laulussa. Toisaalta sama näyttää – tosin vähäisemmässä määrin – olleen tapahtumassa eräissä gregoriaanisissa melodioissa, nimittäin niissä, jotka vaikuttavat uudemman tyylisiltä ja mahdollisesti Niversin säveltämiltä.

deprecationem nostram’ (organ, no. 6)
‘Tu solus altissimus, Jesu Christe’ (organ, no. 8)

MAGNIFICAT LINES
‘Suscepit Israel puerum suum – –’ (organ, no. 5)
‘Gloria Patri – –’ (organ, no. 6)

Closer inspection of the extant music for Masses, Magnificats and hymns makes it clear that this rule was not uniformly applied at the end of the seventeenth century—at least according to modern understanding.

Interpreting chant notation is unequivocally explained by Nivers in his *Dissertation* (1689, 91-92). The duration of notes and rests must be respected. (See ‘Editing’.)

Nivers’s books can be divided into two different types. In the chantbooks for religious orders, ornaments and *musica ficta* are notated. Graduals and antiphonaries for parishes show a conservative attitude to notation: they lack any ornaments or *musica ficta*. However, it is likely that *musica ficta* should be added in performance[6] and that restrained ornamentation is possible. I have frequently chosen an ornamented version whenever one is available. In performance it is also feasible, of course, to leave out any ornaments. Nivers writes in his *Dissertation* (1689, 52) that ornaments should comply with the style of the plainchant and must be simple and coherent (*simple & uny*).

6 Because the application of *musica ficta* depends on the performer and the circumstances, I have not made any suggestions of my own concerning it. In considering chromatic alteration, it might be useful to observe that it was more common in organ music because of its tonal character than in chant. On the other hand, if organ music had clearly lost most of its original connection to church modes, the same is to a lesser degree happening in some of the more modern chants, especially those possibly newly composed by Nivers.

yksinkertainen ja yhtenäinen (”simple & uny”). Edelleen hän sanoo, että

Ce n’est pas que l’on ne puisse fort bien faire quelques ports de voix, pourveu que cela se fasse naturellemenet & sans affectation; – – & que l’on fait mesme sans y penser. Mais de faire des passages & fredons au Pleinchant, des tirades ou roulades, des double cadences ou des simples avec affectation; Toutes ces manieres sont indignes du Chant Gregorien.

Ei niin, etteikö voisi mitä mainioimmin tehdä joitakin port-de-voix-ornamentteja edellyttäen että ne tehdään luonnollisesti ja ilman teennäisyyttä; – – ja kun ne tehdään ikään kuin ajattelematta. Mutta tehdä diminuutioita ja monimutkaisia ornamentteja plain-chantissa, tiratoja tai kiertäviä kuvioita, pitkiä trillejä tai lyhyitä affektistisia trillejä: kaikki nämä tavat häpäisevät gregoriaanisen laulun.

Niinpä Niversin tekstissä esiintyy vain yksi ornamenttimerkki: +. Sen tulkinnasta kertoo Niversin *Motets* seuraavasti (1689, ”Observations”):

La simple Cadence & ordinaire, est exprimée par une petite croix posée directement dessus ou dessous la Note qu’il faut trembler: mais quand elle est posée un peu aprés la Note, c’est-à-dire qu’il ne faut trembler qu’un peu aprés la Note touchée.

Lyhyt tavallinen trilli ilmaistaan pienellä ristillä, joka sijaitsee suoraan sen nuotin ylä- tai alapuolella, jolla trillataan. Mutta kun se on sijoitettu hiukan nuotin jälkeen, se merkitsee, että trilli tehdään vasta hiukan tuon sävelen jälkeen.

Risti nuotin kohdalla merkitsee siis trilliä tuolla sävelellä (alkaen pääsävelellä). Jos merkki on painettu hiukan nuotin jälkeen

He goes on to explain that

Ce n’est pas que l’on ne puisse fort bien faire quelques ports de voix, pourveu que cela se fasse naturellemenet & sans affectation; – – & que l’on fait mesme sans y penser. Mais de faire des passages & fredons au Pleinchant, des tirades ou roulades, des double cadences ou des simples avec affectation; Toutes ces manieres sont indignes du Chant Gregorien.

It is perfectly possible to make some port-de-voix ornaments, provided they are made in a natural and uncontrived manner; – – and when they are made as if without thinking. But to make diminutions and complicated ornaments in plainchant, tirades or circular diminutions, long trills or short affected trills: all this will disgrace the Gregorian chant.

Consequently, Nivers uses only one sign for ornaments: +. The interpretation is given in his *Motets* (1689, Observations):

La simple Cadence & ordinaire, est exprimée par une petite croix posée directement dessus ou dessous la Note qu’il faut trembler: mais quand elle est posée un peu aprés la Note, c’est-à-dire qu’il ne faut trembler qu’un peu aprés la Note touchée.

A short ordinary trill is denoted with a small cross placed directly over or under the note that is trilled. But when it is placed a little after the note, it means that the trill is made a little after the note.

A cross sign denotes a trill on the note in question (beginning on the main note). If the sign is printed a little after the note (in practice, between two notes), then the trill is performed *appuyé*, beginning with an appoggiatura. This

(käytännössä kahden nuotin väliin), lauletaan trilli *appuyé* eli se aloitetaan appoggiaturalla. Tämä appoggiatura on edeltävä painettu nuotti sidottuna trilliin. Nivers ei sano mitään siitä, onko vuorotteleva sivusävel pääsävelen ylä- vai alapuolella. Kumpikin tulee kysymykseen riippuen melodian linjan suunnasta.

Toisaalla Nivers huomauttaa (1683, 176), että semibrevis voi tarkoittaa *port-de-voix*-ornamenttia, kun laulettava tavu aloitetaan jo brevistä edeltävällä semibreviksellä. Tämä tapa on *anticipatione della sillaba* eli ”tavun ennakoiminen”. *Anticipatione della sillaba* esiintyy myös hitaammissa nuottiarvoissa: brevis sidotaan longaan eli tässä editiossa puolinuotti sidotaan kokonuottiin. *Port-de-voix* on näissä tapauksissa painoton etulyönti.

Toisin sanoen Nivers hahmottaa etulyönnit (pääsäveltä astekulussa edeltävät sävelet[7]) joko painollisina tai painottomina. Painolliset etulyönnit (appoggiaturat) on merkitty (myös trillin sisältävällä) symbolilla kahden nuotin välissä, ja painottomat etulyönnit on merkitty nuotein. Molemmat ornamentit esiintyvät myös kaikessa muussa saman ajan musiikissa.

Ranskalaisen gregoriaanisen laulun yleisestä esittämistyylistä lainaan Monique Bruliniä (1997, 40): *Plain-chantin* laulamisen on oltava vakavaa (*grave*), selkeää (*distinct*), harrasta (*dévot*), melodista (*mélodieux*), tarmokasta (*viril*) ja energistä (*énergique*).

Jumalanpalvelukset luokiteltiin juhlallisuutensa mukaan arvoluokkiin. Laulun tempon tuli mukautua siihen: mitä juhlallisempi tilaisuus, sitä hitaampi tempo.

Niversin uudistus teroittaa klassisen latinan sanapainojen ja tavujen pituuden noudattamista *plain-chantissa*. Ranskan kielen mukainen painoappoggiatura is the preceding printed note and slurred to the trill. Nivers does not state if the alternating trill note is the upper or the lower auxiliary. Both are possible, depending on the direction of the melody line.

Nivers points out (1683, 176) that a semibrevis can denote a *port-de-voix* when the sung syllable begins on a semibrevis preceding a brevis, and marks this with a slur (elsewhere called *anticipatione della sillaba*). This feature can also be seen within slower note-values: when a brevis is tied to a longa (in this edition a minim and a semibreve). This *port-de-voix* is therefore unstressed.

In other words, Nivers considers *ports-de-voix* (auxiliaries preceding a main note) to be both accented and unaccented. Appoggiaturas (together with the following trill) are marked with a cross sign between two notes, and unaccented auxiliaries with a note. Both ornaments are abundant in other kinds of music from the same period.

About the general singing style of French plainchant, I would like to cite Monique Brulin (1997, 40): it must be serious (*grave*), clear (*distinct*), devout (*dévot*), melodious (*mélodieux*), virile (*viril*), and energetic (*énergique*).

The church services were graded according to their festivity. The tempo of singing should conform to the grade: the more festive the occasion, the slower the singing.

The reform carried out by Nivers emphasises adherence to the accentuation and length of the syllables of classical Latin in plainchant. However, accentuation typical of the French language can frequently be seen in the shape of the melodies. It is therefore clear that the pronunciation of Latin did not closely follow the Roman manner. To avoid a conflict between the shape of the melody and the accentuation of the

7 Tämän edition materiaalissa esiintyy myös yksi hyppy port-de-voix-ornamentilla.

tus näkyy kuitenkin usein melodian muodostuksessa huolimatta Niversin uudistuspyrkimyksistä. On siten selvää, että latinan lausuminen ei noudattanut täydelleen roomalaista tapaa. Jotta vältyttäisiin ristiriidalta melodian muodon ja tekstin painotuksen välillä, on syytä harkita latinan painotuksen ja ääntämisen mukauttamista niiden ajan tapaan.[8] Rekonstruktioita siitä ovat tehneet erityisesti Harold Copeman ja Patricia M. Ranum. Jos kuoro sitä opettelee, on ranskan kielen natiivipuhujasta tai ranskan fonetiikan asiantuntijasta suurta apua.

EDITOINTI

SÄVELMÄT

Eräissä tapauksissa, joissa eri säkeistöt tai säkeet toistuvat samalla melodialla, sanatavujen pituuden vaihtelu aiheuttaa myös sävelten kestoon ja mahdollisesti melodiaankin muutoksia. Nämä on Nivers yleensä kirjannut ja annan ne lähteen mukaan. Epäselvää on, tulisiko tämä tehdä myös eräissä muissa tapauksissa joita ei ole kirjattu, vai tarkoitetaanko että muutos on tarpeeton. Jos nuo pienet vaihtelut otetaan huomioon, kyseessä on tekstin vaikutus sävelmään, ei toisin päin. Mutta toisaalla Nivers kuitenkin sanoo (1683, 98), että pitää seurata melodiaa, ei tekstiä, jos niiden välillä on eroja (”si le Chant requiert autrement”).

TEKSTIT

Tekstien kohdistaminen nuotteihin noudattaa lähteitä.

Tekstin jokainen versetti on kirjoitettu omalle rivilleen ja säkeistöt erilleen. Versetit

8 Ranskalaistyyppisten urkujen ja rekisteröintien värimaailma on myös lähempänä ’ranskalaista’ kuin ’italialaista’ latinaa.

text, it is necessary to consider adapting the accentuation and pronunciation to contemporary fashion. Reconstructions of ‘French Latin’ have been made by Harold Copeman and Patricia M. Ranum. A native French speaker and/or expert in French phonetics will be of great help to a choir attempting to learn French Latin.[7]

EDITORIAL POLICY

MELODIES

In some of the versets there are occasionally minor differences in the accentuation and lengths of syllables in corresponding lines of different stanzas. These differences might have an impact on melody and rhythm. Nivers gives many such variants, and I have included them all. There may well be more, unnotated, variants, even if we have no explicit information about them. When these minor changes are realised, it is understood that the text influences the music, not the other way round. However, Nivers also states (1683, 98) that, if there is a conflict, the chant should be followed (‘si le Chant requiert autrement’).

TEXTS

The underlay of words to the notes follows the original source.

Concerning the texts printed in this edition, each stanza or separate line indicates a separate verset. Odd-numbered versets are to be played by the organ, and even-numbered ones are sung by the choir. The texts belonging to the organ versets appear in italics in the score.

Orthography follows the original source,

7 Typical French organ registrations accord much better with the nasal or slightly nasal vowels of ‘French Latin’ than with ‘Italian Latin’.

olen numeroinut; parittomat soittaa urut ja parilliset laulaa kuoro. Uruille osuva teksti on nuoteissa kirjoitettu kursiivilla.

Oikeinkirjoituksessa olen pitäytynyt Niversin ajankohdan tapaan, koska sillä on vaikutusta ääntämiseen (esim. ”ejus”). Eräissä tapauksissa olen kuitenkin omaksunut klassisen latinan mukaisen tavan silloin, kun tavuttaminen olisi muuten vaikeaa (esim. ”exsultate”, ei ”exultate”).

Isojen kirjainten käyttö noudattaa sekin Niversin tapaa, vaikka eräissä kohdin olen yhdenmukaistanut kirjoitustavan lähteiden enemmistön mukaan. ”&”-merkin olen korvannut sanalla ”et”.

Epäselvissä tapauksissa olen tarkistanut tekstit ja välimerkit uudemmista lähteistä (*Antiphonale monasticum*; *Liber usualis missae et officii*; Harper 1991).

Sellaisiin hymneihin, joissa säkeistöjen määrä on parillinen, olen lisännyt loppuun sanan ”Amen” urkujen loppusoittoa varten.

NOTAATIO

Niversin käyttämien merkkien määrä on varsin suppea. Esimerkin Niversin nuottitekstistä annan kirjan alussa näköispainoksena.

Olen muuttanut – sellaisenaan varsin helposti luettavan – alkuperäisnotaation moderniksi.[9] Transkriptiostani on selvitys alla**.** Kynnys gregoriaaniseen ohjelmistoon tottumattomalle tai amatööreistä koostuvalle kuorolle on näin matalampi.

Alkuperäiset nelikulmaiset nuottipäät olen korvannut pyöreillä. Tämä noudattelee St-Cyrin instituutiolle osoitetun kirjan *Chants et Motets* notaatiota, jossa mustat nelikulmaiset nuotit on korvattu pyöreillä valkoisilla nykyisen

9 Täten olen myös välttänyt kirjaston asettamat tekijänoikeusongelmat ja kopiointirajoitukset.

even in cases where it differs from classical Latin if the spelling has an impact on pronunciation (e.g. ejus). In some cases where the division into syllables is difficult, I have used classical Latin orthography (e.g. *ex-sultate* instead of *exultate*).

The use of capital letters also follows Nivers, even if in some rare cases I have standardised the orthography following the majority of the sources. I have replaced the ampersand (&) with *et*.

In some ambiguous cases I have amended the texts after checking them against modern chantbooks (*Antiphonale monasticum*; *Liber usualis missae et officii*; Harper 1991); the same is true of punctuation.

In hymns which have an even number of stanzas, I have added the word ‘Amen’ to the end to indicate that a postlude is needed by the organ.

NOTATION

The number of signs used by Nivers is fairly limited. A facsimile page showing Nivers’s notation can be found at the beginning of the present volume.

I have changed the original notation to modern notation, even if the original is very easy to read.[8] The principles for my transcription of Nivers’s notation, as used in this edition, are given below. This notation surely cannot raise any objection from a modern choir in taking up this repertoire, even if the choir is made up of amateurs.

Square note-heads are replaced by round modern note-heads. This is modelled after

8 By making transcriptions, I have also avoided copyright and copying complications imposed by the Bibliothèque nationale de France.

Nivers: Graduale romanum 1687, lxv.

muotoisilla nuoteilla. Ottaen huomioon gregoriaanisen laulun esittämistavan on samantekevää, ymmärtääkö tämän transkription nuottiarvojen reduktioksi.

Nuottiviivastot olen muuttanut moderneiksi viisiviivaisiksi, ja nuottiavaimet on korvattu yleisimmillä moderneilla avaimilla. Olen valinnut nuottiavaimet ja oktaavialan siten, että vältän runsaita apuviivoja. Kaikki lähteet St-Cyriä lukuun ottamatta olettavat kuoron äänityypiksi lähinnä tenorin. Siten suurin osa sävelmistä on kirjoitettu f-avaimelle (neljännellä viivalla). Joskus olen käyttänyt myös g^1-avainta (toisella viivalla) – lauloivathan tätä ohjelmistoa myös nunnat. Sävelmät ovat niin yksinkertaisia, että ne voidaan laulaa helposti missä tahansa oktaavialassa ja miltä tahansa korkeudelta.

Tahtiosoituksia ei tässä musiikissa tarvita, sillä painotus määräytyy tekstin mukaan. Käytännössä iskualat vaihtelevat siten kahden ja kolmen kesken.

Tässä editiossa *musica ficta* on kirjoitettu näkyviin Niversin tavalla. Etumerkki vaikuttaa vain sitä seuraavaa nuottiin tai sen välittömään repetitioon. ”Varmentavia” etumerkkejä olen käyttänyt harkinnan mukaan nuottien yläpuolella.

KIRKKOSÄVELLAJIEN JA TRANSPOSITIOIDEN MERKITSEMISESTÄ

Kirkkosävellajeista käytän roomalaisia numeroita. Kyseessä olevan ajan ranskalainen teoria perustui kahdeksaan moodiin, joiden *finalikset* olivat (I) d, (II) d, (III) e, (IV) e, (V) f, (VI) f, (VII) g JA (VIII) g. Tosin III moodin *finalis* on usein *dominantella* (g).

Chants et motets compiled for St Cyr, where square black note-heads are replaced by round white note-heads resembling modern ones. It is irrelevant considering the nature of chant singing if this represents a reduction in note values.

The staves have been changed into modern 5-line ones and the clefs have been modernised. The clefs and octaves were selected in order to avoid using ledger lines. All sources except St Cyr assume the vocal range of the singers to be tenor. Thus, most of the chants are notated in the F clef (on the fourth line). Some are notated in the G clef (on the second line), as nuns would also sing some of this repertoire. As the melodies are quite simple, it should not be a problem to sing them in any suitable octave and pitch.

No time signatures are needed in this music, because the accentuation is determined by the text. In practice the length of a ‘bar’ (in the modern sense) varies between two and three beats.

Musica ficta is given according to Nivers’s usage. An accidental is valid only for the following note and its immediate repetition. I have used ‘cautionary’ accidentals on top of the notes.

HOW TO DENOTE CHURCH TONES AND TRANSPOSITIONS

The modes are identified by Roman numerals. The French used a system of 8 modes with finals of (I) d, (II) d, (III) e, (IV) e, (V) f, (VI) f, (VII) g, and (VIII) g. The final of IIIe ton was frequently on the dominant (g). If I write a chant or mode being ‘in X’, the letter is the final of the mode.

HYMNIT

HYMNS

Hymnit ovat sävellettyä latinankielistä runoutta Jumalan ylistykseksi. Säkeistöjä on useita, kaikki samaa runomittaa. Normaalisti hymni esitettiin *alternatim*. Urkujen musiikki aloitti, kuoro jatkoi, urut ja kuoro vuorottelivat, ja urut lopettivat kokonaisuuden. Jos säkeistöjä on parillinen määrä ja siis kuoro laulaa viimeisen säkeistön, on urkujen soitettava lopetukseksi ”Amen”. Hymnejä ei intonoitu.

EDITIO

Hymnien säkeiden välisten taukojen pituudet vaihtelevat eri lähteissä ja myös saman lähteen samanmuotoisten runojen kesken. Epäloogiset (tai mahdollisesti virheelliset) tauot olen korvannut runon muotoa noudattavilla taukojen pituuksilla.

Hymns are Latin poetry in praise of God in metrical verse set to music. They all have several stanzas, all in the same metre and melody. Normally a hymn would be performed *alternatim*. The organ begins, the choir continues and after alternating, the organ completes the hymn. If there is an even number of stanzas and the choir sings the last one, then the organ must conclude with a short verset for the ‘Amen’. Hymns were not intoned.

EDITING

The lengths of rests between hymn phrases vary among the sources and among poetry in the same metre even in a single source or between several sources. I have replaced illogical (and possibly incorrect) rests with ones that agree with the structure of the poetic metre.

AD COENAM

Ad coenam on pääsiäisajan hymni, joka lauletttiin vespereissä pääsiäissunnuntaista helatorstaihin.

Lähde
AR 1701, 86–87.

AD COENAM

Ad coenam is an Easter hymn, sung at Vespers from Easter Sunday until Ascension.

Source
AR 1701, 86–87.

(1) Ad coenam Agni providi,
et stolis albis candidi,
post transitum maris Rubri,
Christo canamus principi.

(2) Cujus corpus sanctissimum,
in ara crucis torridum,
cruore ejus roseo
gustando vivimus Deo.

(3) Protecti Paschae vespere
a devastante Angelo,
erepti de durissimo
pharaonis imperio.

(4) Jam Pascha nostrum Christus est,
qui immolatus Agnus est,
sinceritatis azyma,
caro ejus oblata est.

(5) O vere digna hostia,
per quam fracta sunt tartara,
redempta plebs captivata,
reddita vitae praemia.

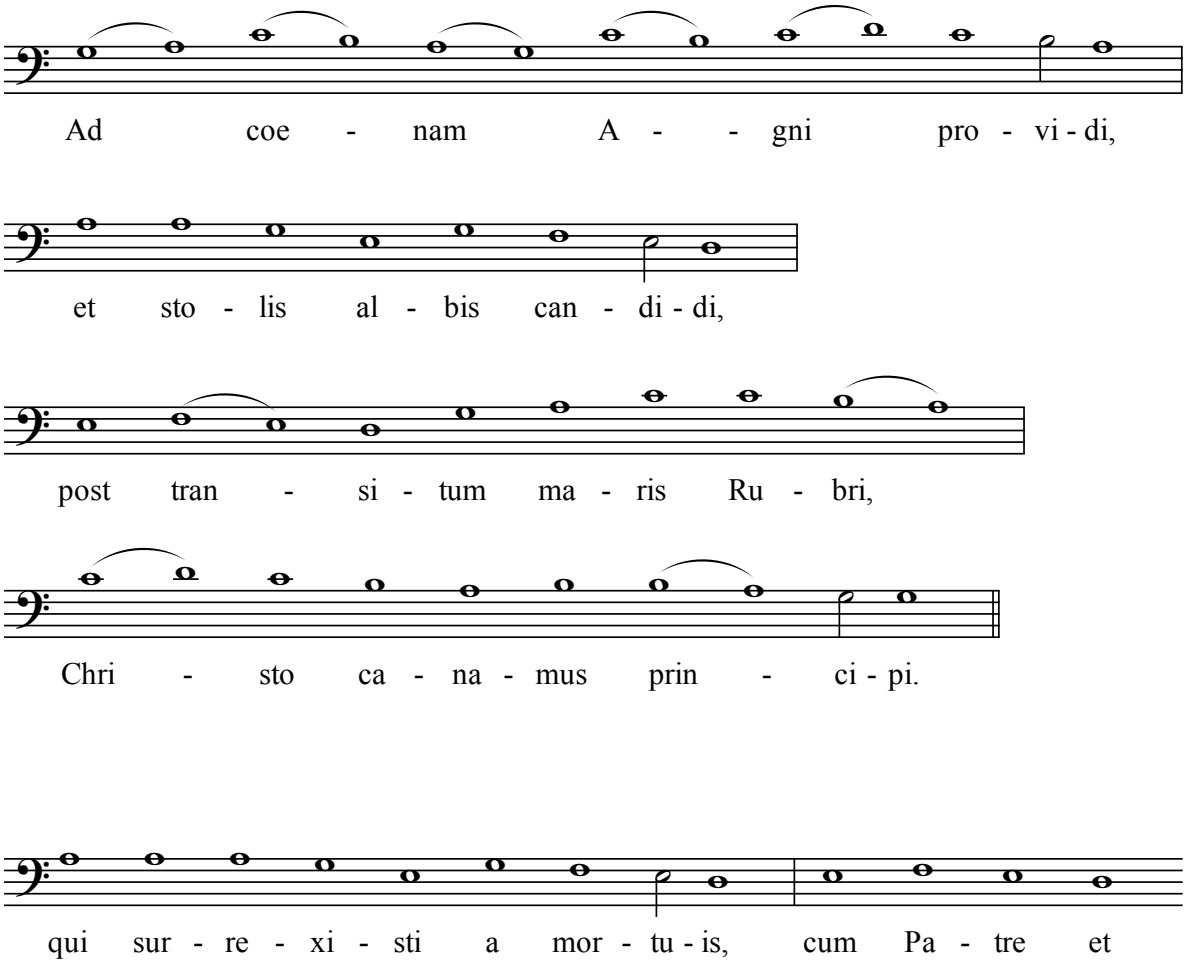
(6) Consurgit Christus tumulo,
victor redit de barathro,
tyrannum trudens vinculo,
et paradisum reserans.

(7) Quaesumus, auctor omnium,
in hoc Paschali gaudio,
ab omni mortis impetu
tuum defende populum.

(8) Gloria tibi Domine,
qui surrexisti a mortuis,
cum Patre et sancto Spiritu,
in sempiterna saecula.

(9) Amen.

Ad coenam


Ad coe - nam A - - gni pro - vi - di,
et sto - lis al - bis can - di - di,
post tran - si - tum ma - ris Ru - bri,
Chri - sto ca - na - mus prin - ci - pi.
qui sur - re - xi - sti a mor - tu - is, cum Pa - tre et

AETERNAE REX ALTISSIME

Aeternae rex altissime kuuluu helatorstain matutiinaan. Sävelmä on sama kuin hymnillä *Verbum supernum prodiens* (ks. jälj.).

AETERNAE REX ALTISSIME

Aeternae rex altissime belongs to the Matins of Ascension day. The melody is identical with the one of *Verbum supernum prodiens* (see below).

(1) Aeterne rex altissime,
redemptor et fidelium,
cui mors perempta detulti,
summae triumphum gloriae.

(2) Ascendis orbes siderum,
quo te vocabat coelitus
collata, non humantius,
rerum potestas omnium.

(3) Ut trina rerum machina,
coelestium, terrestrium,
et inferorum condita,
flectat genu jam subdita.

(4) Tremunt videntes angeli
versam vicem mortalium:
peccat caro, mundat caro,
regnat Deus Dei caro.

(5) Sis ipse nostrum gaudium,
manens olympo praemium,
mundi regis qui fabricam,
mundana vincens gaudia.

(6) Hinc te precantes quaesumus,
ignosce culpis omnibus,
et corda sursum subleva
ad te superna gratia.

(7) Ut cum repente coeperis
clarere nube judicis,
poenas repellas debitas,
reddas coronas perditas.

(8) Jesu, tibi sit gloria,
qui victor in coelum redis,
cum Patre, et almo Spiritu,
in sempiterna saecula.

(9) Amen.

A SOLIS ORTUS CARDINE

A solis ortus cardine on jouluajan hymni, joka laulettiin erityisesti laudes- ja completorium-hetkipalveluksissa.

Lähteet
AR 1701, 38–39; AM/AR 1696, 25.

Editio
Ornamentit ovat AM/AR 1696:n variantista, jonka loppu poikkeaa tunnetuista urkuversioista ja AR 1701:stä.

A SOLIS ORTUS CARDINE

A solis ortus cardine is a Christmas hymn, which was sung especially at Lauds and Compline.

Sources
AR 1701, 38–39; AM/AR 1696, 25.

Editing
Ornaments come from the variant in AM/AR 1696, which has a different ending from the extant organ versions and AR 1701.

(1) A solis ortus cardine
ad usque terrae limitem,
Christum canamus principem,
natum Maria Virgine.

(2) Beatus auctor saeculi
servile corpus induit:
ut carne carnem liberans,
ne perderet quos condidit.

(3) Castae parentis viscera
caelestis intrat gratia:
venter puellae bajulat
secreta, quae non noverat.

(4) Domus pudici pectoris
templum repente fit Dei:
intacta nesciens virum,
verbo concepit filium.

(5) Enixa est puerpera
quem Gabriel praedixerat,
quem matris alvo gestiens
clausus Joannes senserat.

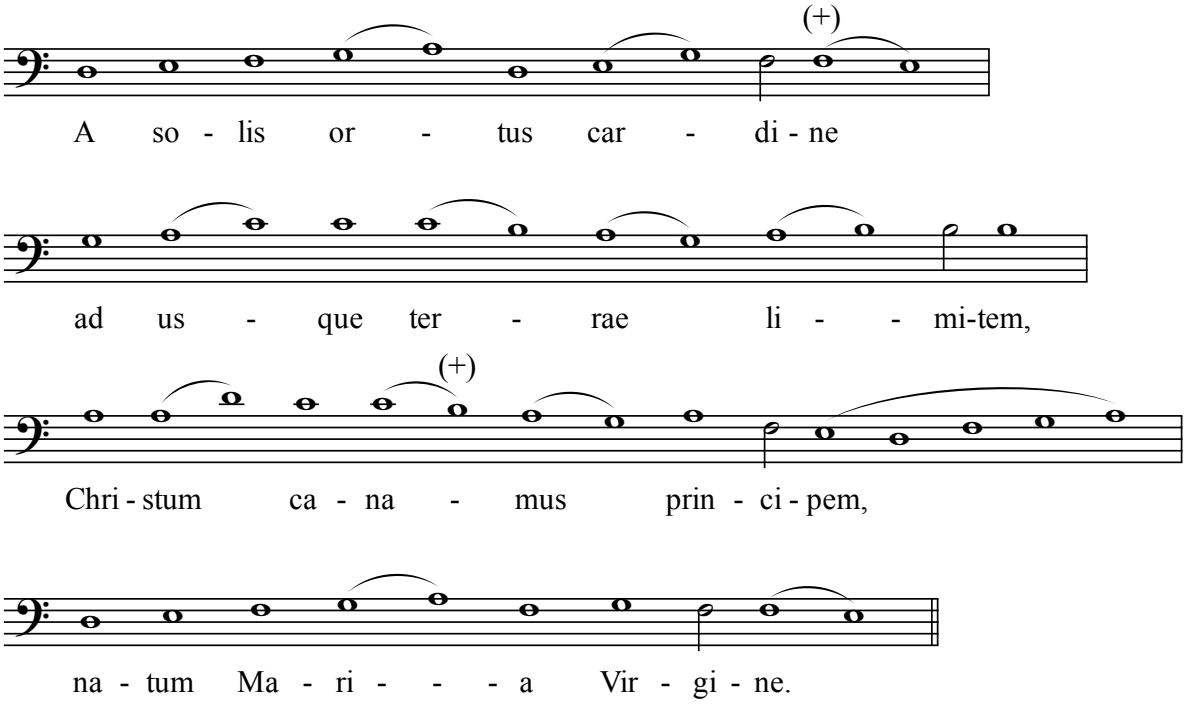
(6) Foeno jacere pertulit,
praesepe non abhorruit:
parvoque lacte pastus est,
per quem nec ales esurit.

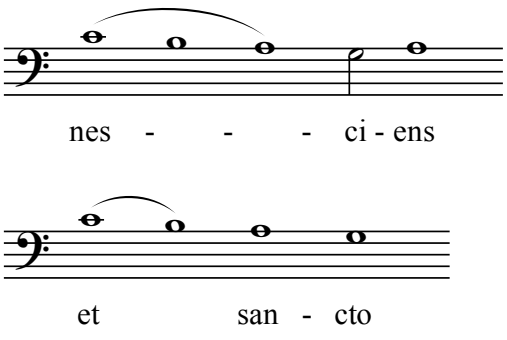
(7) Gaudet chorus caelestium,
et Angeli canunt Deo:
palamque fit pastoribus
Pastor, creator omnium.

(8) Gloria tibi Domine,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et sancto Spiritu
in sempiterna saecula.

(9) Amen.

A solis ortus cardine





AVE MARIS STELLA

Ave maris stella on yksi Maria-vesperien hymneistä, joka laulettiin ennen Magnificatia.

Lähde
AR 1701, xxx.

AVE MARIS STELLA

Ave maris stella is one of the hymns for Vespers of the Virgin Mary. It was sung before the Magnificat.

Source
AR 1701, xxx.

(1) Ave maris stella,
Dei mater alma,
atque semper Virgo,
felix caeli porta.

(2) Sumens illud ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

(3) Solve vincla reis,
profer lumen caecis:
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

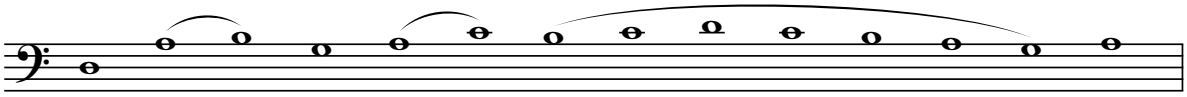
(4) Monstra te esse matrem:
sumat per te preces,
qui pro nobis natus,
tulit esse tuus.

(5) Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos,
mites fac et castos.

(6) Vitam praesta puram,
iter para tutum:
ur videntes Jesum,
semper collaetemur.

(7) Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritui sancto,
tribus honor unus. Amen.

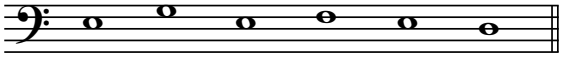
Ave maris stella



A - ve ma - ris stel - - - - - - - la,

De - i ma - ter al - ma,

at - que sem - per Vir - go,



fe - lix cae - li por - ta.

Mon - stra te
Sit la - us

CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM

Christe Redemptor omnium -hymnistä on kaksi versiota. Ensimmäinen, versio A, kuuluu joulunajan vespereihin, toinen, versio B, taas Pyhäinmiesten päivän vespereihin. Versio B on transponoitu kokosävelaskelen verran alas sopiakseen Niversin ja Corretten urkuversettien yhteyteen.

CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM (A)

Lähde
AR 1701, 40–41.

CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM

There are two versions of *Christe redemptor omnium*: the first (A) belongs to Vespers during the Christmas season; the second (B) belongs to Vespers on All Saints' Day. In order to make the chant agree with Nivers's and Corrtte's organ versets, version B has been transposed one step down.

CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM (A)

Source
AR 1701, 40–41.

(1) Christe Redemptor omnium,
ex Patre Patris unice,
solus ante principium
natus ineffabiliter.

(2) Tu lumen, tu splendor Patris,
tu spes perennis omnium:
intende quas fundunt preces
tui per orbem famuli.

(3) Memento salutis auctor,
quod nostri quondam corporis,
ex illibata Virgine
nascendo, formam sumpseris.

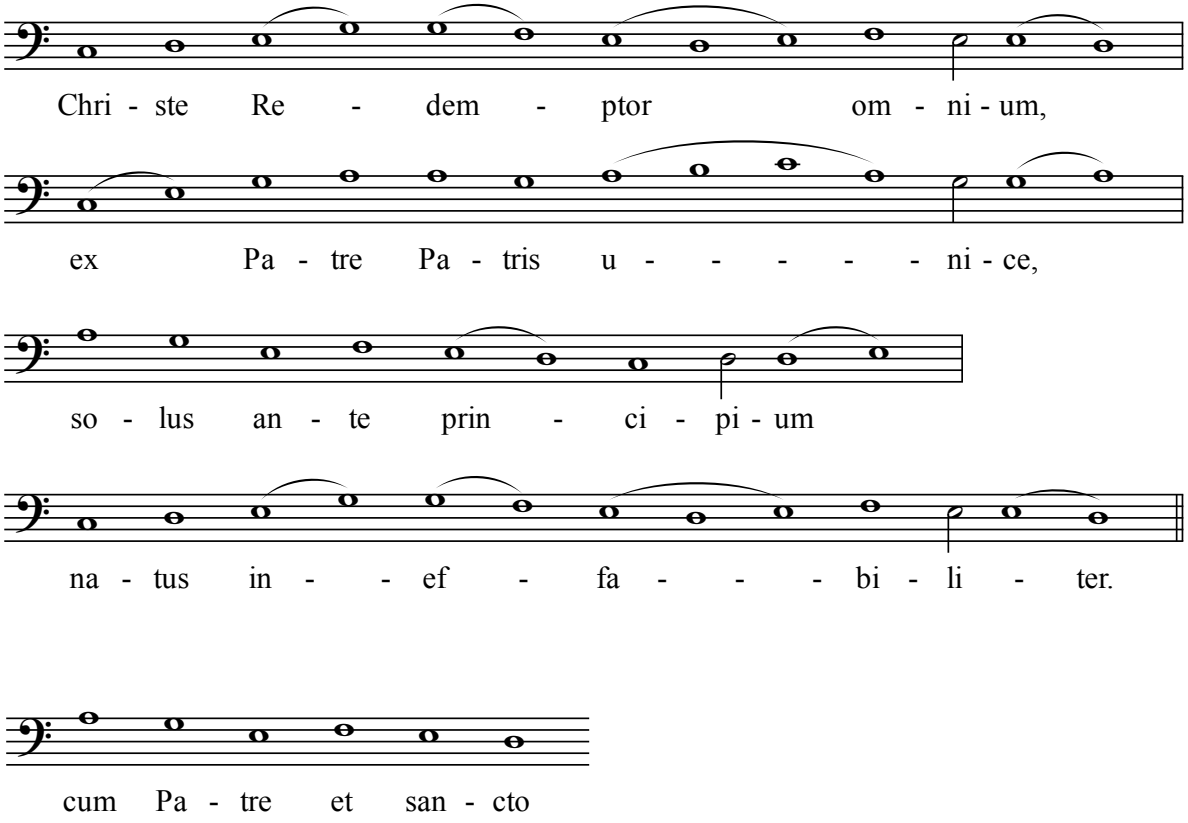
(4) Sic praesens testatus dies,
currens per anni circulum,
quod solus a sede Patris
mundi salus adveneris.

(5) Hunc caelum, terra, hunc mare,
hunc omne quod in eis est,
auctorem adventus tui
laudans exsultat cantico.

(6) Nos quoque, qui sancto tuo
redempti sanguine sumus,
ob diem natalis tui
hymnum novum concinimus.

(7) Gloria tibi Domine,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et sancto Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Christe Redemptor omnium (A)



CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM (B)

Lähde
AR 1701, 193.

CHRISTE REDEMPTOR OMNIUM (B)

Source
AR 1701, 193.

(1) Christe Redemptor omnium,
conserva tuos famulos,
beatae semper Virginis
placatus sanctis precibus.

(2) Beata quoque agmina
caelestium spirituum,
praeterita, praesentia,
futura mala pellite.

(3) Vates aeterni judicis,
apostolique Domini,
suppliciter exposcimus
salvari vestris precibus.

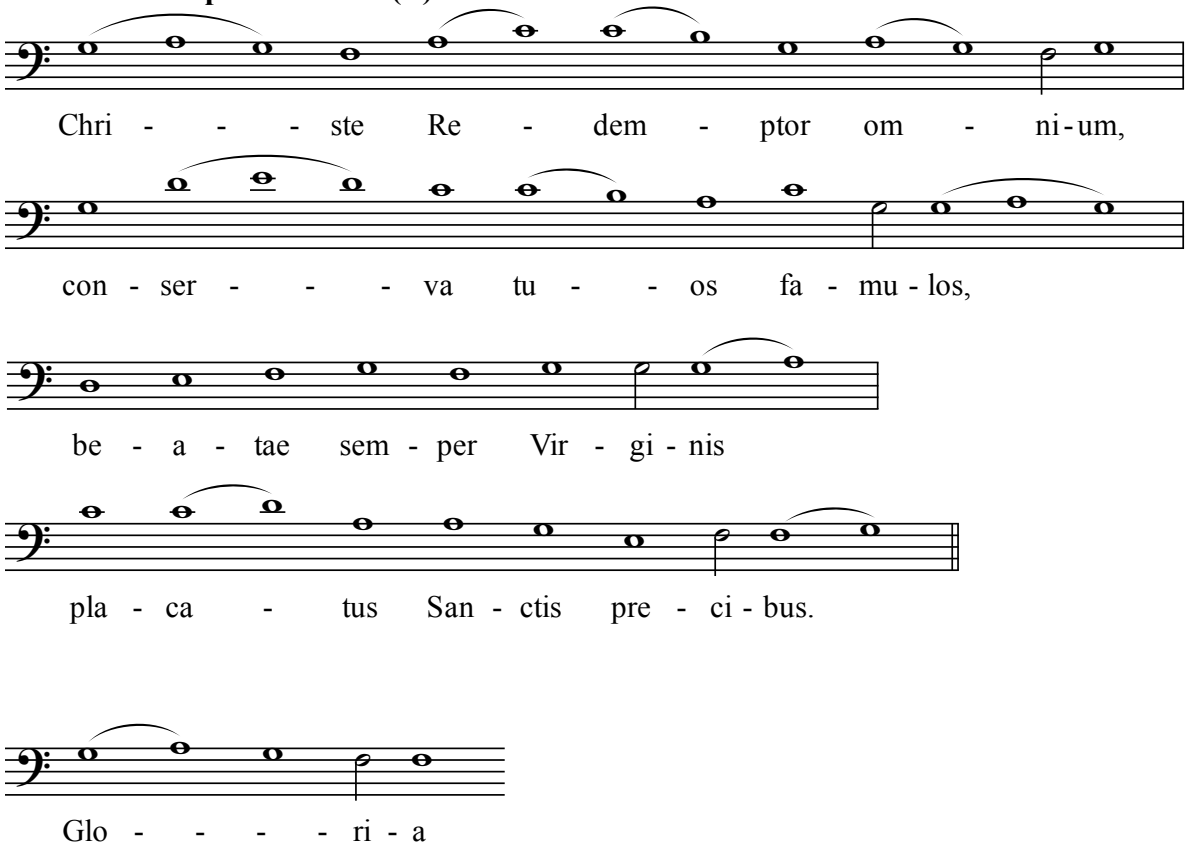
(4) Martyres Dei inclyti,
confessoresque lucidi,
vestris orationibus
nos ferte in caelestibus.

(5) Chori sanctarum Virginum,
monachorumque omnium,
simul cum sanctis omnibus
consortes Christi facite.

(6) Gentem auferte perfidam
credentium de finibus,
ut Christo laudes debitas
persolvamus alacriter.

(7) Gloria Patri ingenito,
ejusque Unigenito,
unam cum sancto Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Christe Redemptor omnium (B)



CONDITOR ALME SIDERUM

Conditor alme siderum laulettiin adventin vespereissä.

Lähde
AM/AR 1696, 10.

CONDITOR ALME SIDERUM

Conditor alme siderum was sung at Vespers during Advent.

Source
AM/AR 1696, 10.

(1) Conditor alme siderum,
aeterna lux credentium,
Christe Redemptor omnium,
exaudi preces supplicum.

(2) Qui condolens interitu
mortis perire saeculum,
salvasti mundum languidum,
donans reis remedium:

(3) vergente mundi vespere,
uti sponsus de thalamo,
egressus honestissima
Virginis matris clausula.

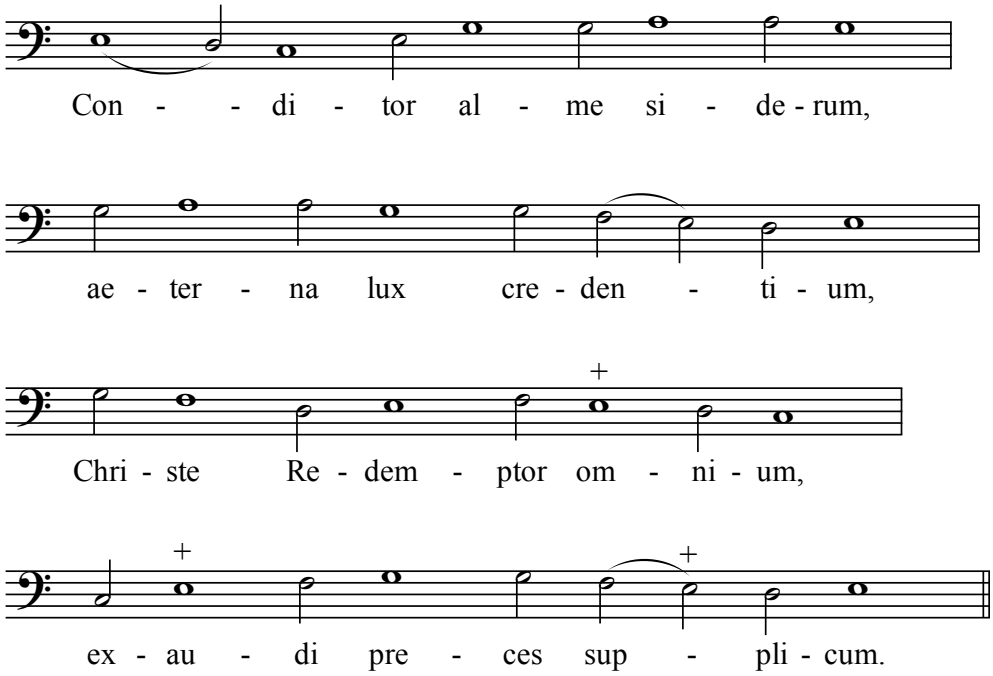
(4) Cujus forti potentiae,
genu curvantur omnia,
caelestia, terrestria,
nutu fatentur subdita.

(5) Te deprecamur, agie,
venture judex saeculi,
conserva nos in tempore,
hostis a telo perfidi.

(6) Laus, honor, virtus, gloria
Deo Patri, et Filio,
sancto simul Paraclito,
in saeculorum saecula.

(7) Amen.

Conditor alme siderum



DEUS TUORUM MILITUM

Deus tuorum militum -hymni laulettiin marttyyrien vespereissä.

Lähde
AM/AR 1696, viij.

DEUS TUORUM MILITUM

Deus tuorum militum was sung at Vespers for martyrs.

Source
AM/AR 1696, viij.

(1) Deus tuorum militum
sors, et corona, praemium,
laudes canentes Martyris
absolve nexu criminis.

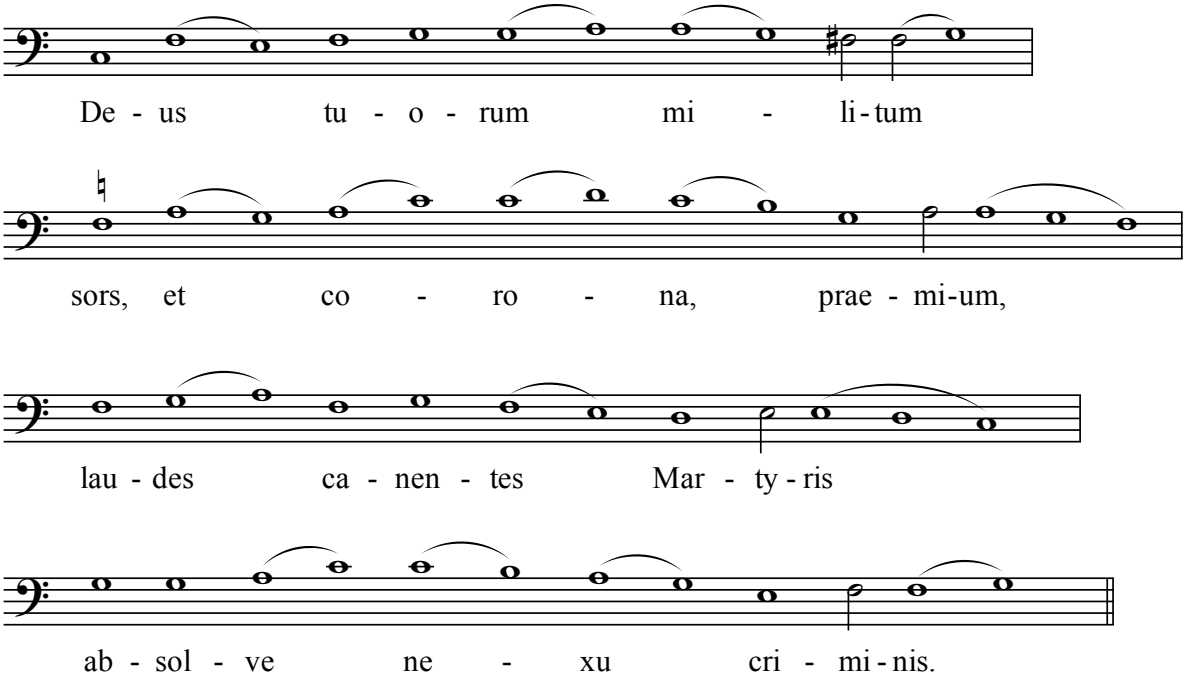
(2) Hic nempe mundi gaudia,
et blandimenta noxia
caduca rite deputans,
pervenit ad caelestia.

(3) Poenas cucurrit fortiter,
et sustulit viriliter,
pro te effundens sanguinem,
aeterna dona possidet.

(4) Ob hoc praecatu supplici
te poscimus, piissime:
in hoc triumpho Martyris
dimitte noxam servulis.

(5) Laus et perennis gloria
Deo Patri, et Filio,
sancto simul Paraclito,
in sempiterna saecula. Amen.

Deus tuorum militum



FORTEM VIRILI PECTORE

Fortem virili pectore laulettiin naispyhimysten vespereissä, Niversin (1667, 82) mukaan samalla sävelellä kuin *Deus tuorum militum*.

Lähteet
Sävelmä: AM/AR 1696, viij.
Teksti: AM/AR 1696, xxj.

Editio
Kaksi viimeistä nuottiriviä on toimittajan.

FORTEM VIRILI PECTORE

Fortem virili pectore was sung at Vespers for female martyrs to the same melody as *Deus tuorum militum*, according to Nivers (1667, 82).

Sources
Chant: AM/AR 1696,viij.
Text: AM/AR 1696, xxj.

Editing
The two last lines of music are by the editor.

(1) Fortem virili pectore
laudemus omnes feminam,
quae sanctitatis gloria
ubique fulget inclyta.

(2) Haec Christi amore saucia,
dum mundi amorem noxium
horrescit, ad caelestia
iter peregit arduum.

(3) Carnem domans jejuniis,
dulcique mentem pabulo
orationis nutriens,
caeli potitur gaudiis.

(4) Rex Christe, virtus fortium,
qui magna solus efficis,
hujus precatu, quaesumus,
audi benignus supplices.

(5) Deo Patri sit gloria,
ejusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito,
et nunc, et in perpetuum. Amen.

Fortem virili pectore

HOSTIS HERODES IMPIE

Hostis Herodes kuuluu loppiaisen vespereihin. Niversin (1667, 26) mukaan se laulettiin samalla sävelellä kuin *A solis ortus cardine*.

Lähde
AR 1701, 53–54.

HOSTIS HERODES IMPIE

Hostis Herodes impie is meant for Vespers of the Epiphany. According to Nivers (1667, 26), it is to be sung to the same melody as *A solis ortus cardine*.

Source
AR 1701, 53–54.

(1) Hostis Herodes impie,
Christum venire quid times?
Non eripit mortalia,
qui regna dat caelestia.

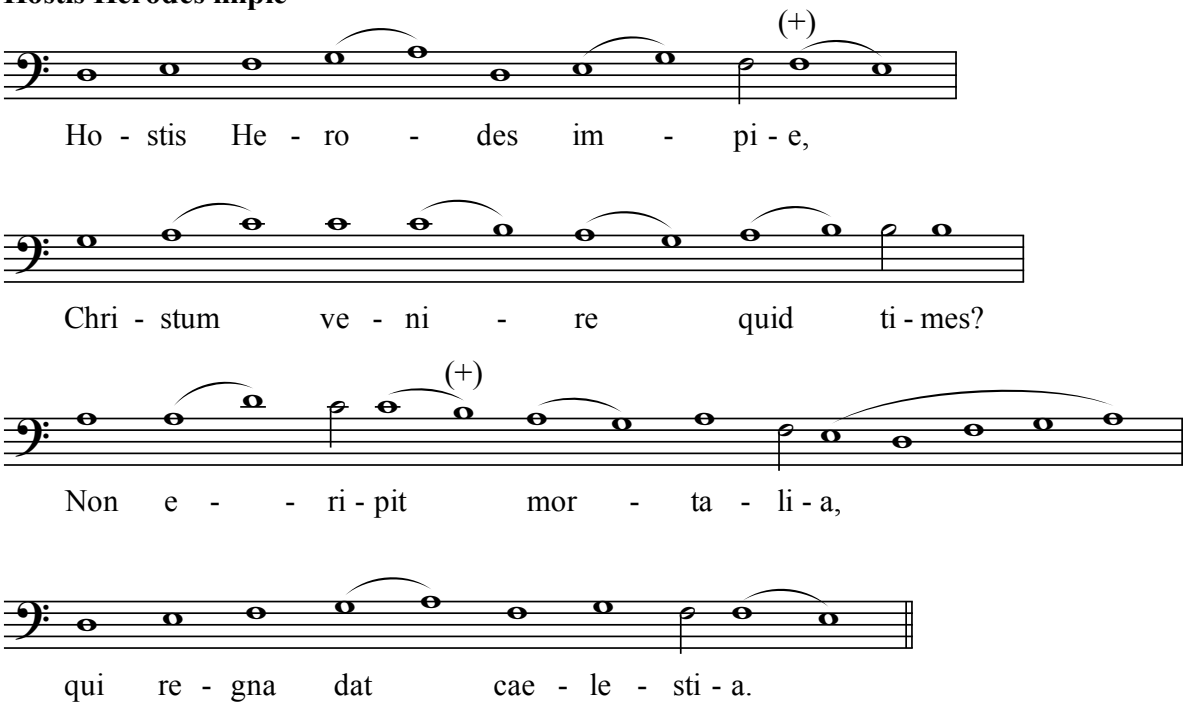
(2) Ibant Magi, quam viderant,
stellam sequentes praeviam:
lumen requirunt lumine:
Deum fatentur munere.

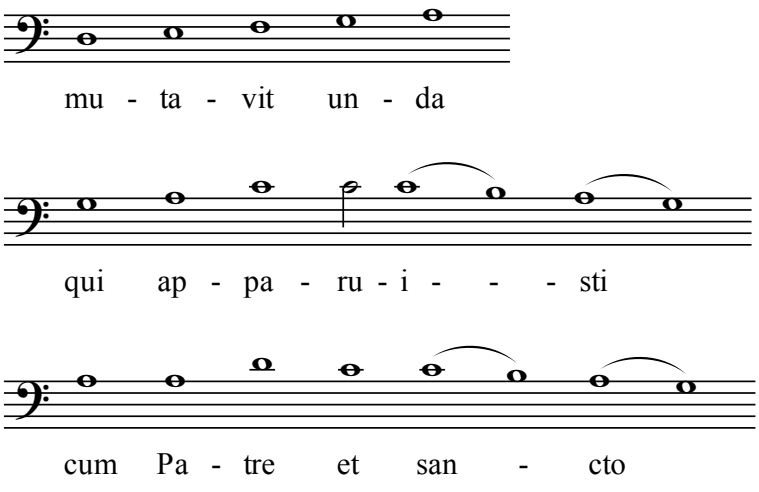
(3) Lavacra puri gurgitis
caelestis Agnus attigit:
peccata, quae non detulit,
nos abluendo sustulit.

(4) Novum genus potentiae:
aquae rubescunt hydriae
vinumque jussa fundere,
mutavit unda originem.

(5) Gloria tibi Domine,
qui apparuisti hodie,
cum Patre et sancto Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Hostis Herodes impie





ISTE CONFESSOR

Iste confessor kuuluu muiden kuin marttyyrina kuolleiden pyhimysten (*confessoris*) vespereihin. Niversin antamista useista vaihtoehtoisista sävelmistä oheinen on ensimmäinen (sama kuin *Ut queant laxis*) ja Niversin ja Corretten urkuverseteissaan käyttämä. Se on transponoitu käytettäväksi tunnettujen urkuversettien yhteydessä.

Lähteet
Sävelmä: AM/AR 1696, 151.
Teksti: AM/AR 1696, xiv–xv.

ISTE CONFESSOR

Iste confessor is for Vespers of *confessoris* (non-martyred saints). Of several alternative melodies offered by Nivers, this is the first, the same as for *Ut queant laxis*, and is used by Nivers and Corrette in their organ versets. It is transposed to suit the organ music.

Sources
Chant: AM/AR 1696, 151.
Text: AM/AR 1696, xiv–xv.

(1) Iste confessor Domini sacratus,
festa plebs cujus celebrant per orbem,
hodie laetus meruit secreta scandere caeli.

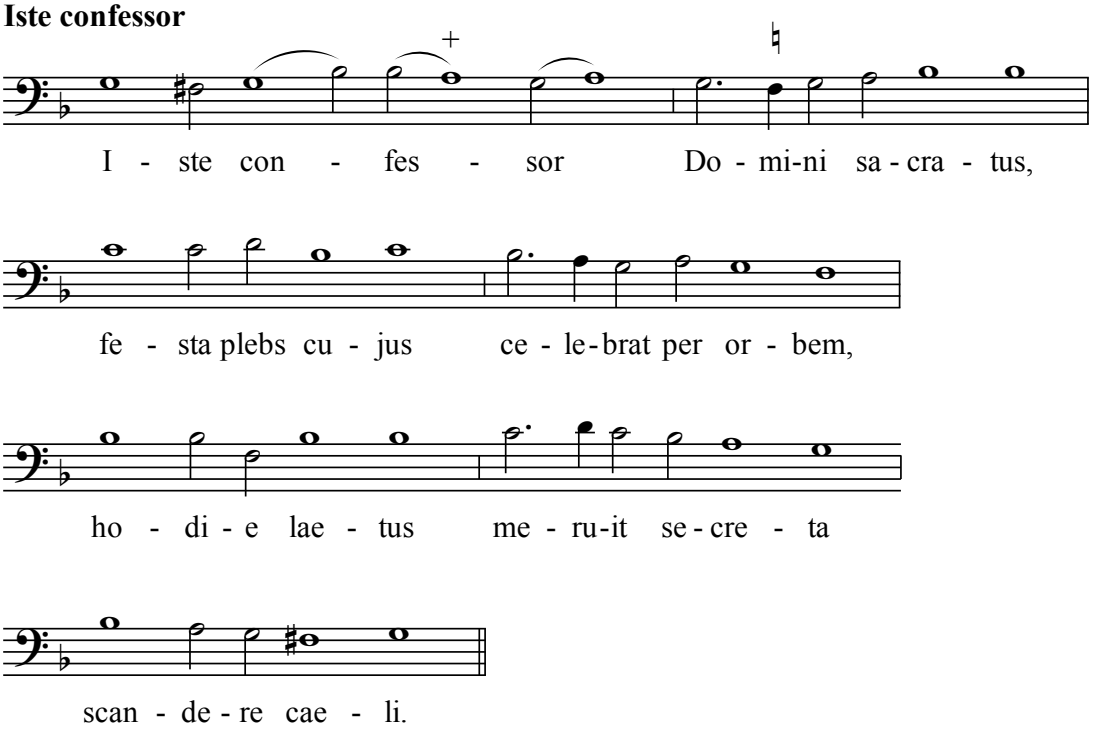
(2) Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
sobrius, castus fuit et quietus,
vita dum praesens vegetavit ejus corporis artus.

(3) Ad sacrum cujus tumulum frequenter,
membra languentum modo sanitati,
quolibet morbo fuerint gravata, restituuntur.

(4) Unde nunc noster chorus in honorem
ipsius, hymnum canit hunc libenter;
ut piis ejus meritis juvemur omne per aevum.

(5) Sit salus illi, decus atque virtus,
qui supra caeli residens cacumen,
totius mundi machinam gubernat trinus et unus.
Amen.

Iste confessor



JESU CORONA VIRGINUM

Jesu corona Virginum lauletaan Maria-vespereissä ja P. Lucian päivänä. Niversin (1667, 82) mukaan sävelmä on sama kuin hymnissä *Deus tuorum militum*.

Lähteet
Sävelmä: AM/AR 1696, viij.
Teksti: AM/AR 1696, xix.

JESU CORONA VIRGINUM

Jesu corona Virginum is for the Vespers of the Virgin Mary and St Lucy's day. According to Nivers (1667, 82), it is sung to the same melody as *Deus tuorum militum*.

Sources
Chant: AM/AR 1696, viij.
Text: AM/AR 1696, xix.

(1) Jesu, corona Virginum,
quem mater illa concipit,
quae sola Virgo parturit:
haec vota clemens accipe.

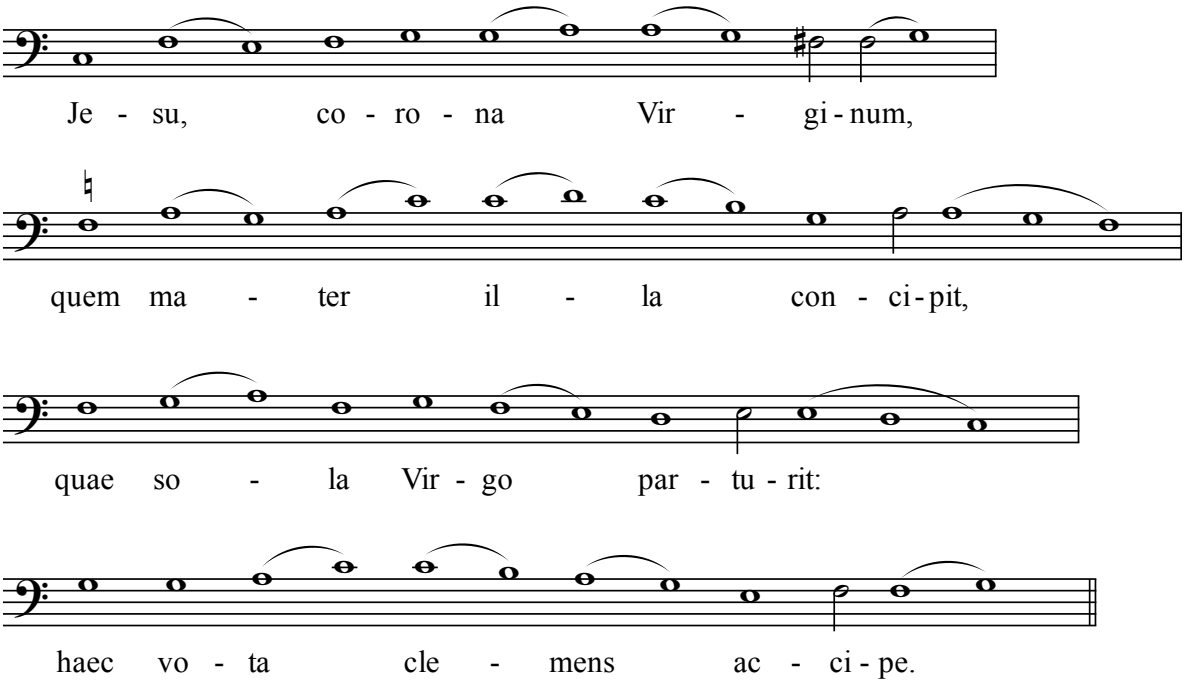
(2) Qui pascis inter lilia,
septus choreis Virginum,
sponsus decorus gloria,
sponsisque reddens praemia.

(3) Quocumque pergis, Virgines
sequuntur, atque laudibus
post te canentes cursitant,
hymnosque dulces personant.

(4) Te deprecamur largius,
nostris adauge sensibus,
nescire prorsus omnia
corruptionis vulmera.

(5) Laus, honor, virtus, gloria
Deo Patri, et Filio,
sancto simul Paraclito,
in saeculorum saecula. Amen.

Jesu corona Virginum



JESU NOSTRA REDEMPTIO

Jesu nostra redemptio kuuluu helatorstain vespereihin. Se lauletaan samalla sävelellä kuin *Verbum supernum* (ks. jälj.).

Lähde
AR 1701, 91–92.

JESU NOSTRA REDEMPTIO

Jesu nostra redemptio is sung at Vespers on Ascension Day.

Source
AR 1701, 91–92.

(1) Jesu, nostra redemptio,
amor et desiderium,
Deus creator omnium,
homo in fine temporum.

(2) Quae te vicit clementia,
ut ferres nostra crimina,
crudelem mortem patiens,
ut nos a morte tolleres!

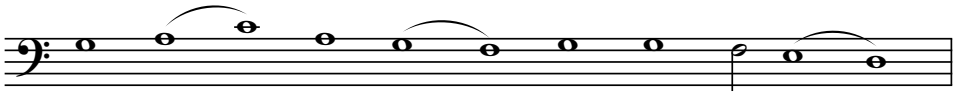
(3) Inferni claustra penetrans,
tuos captivos redimens,
victor triumpho nobili
ad dexteram Patris residens:

(4) ipsa te cogat pietas,
ut mala nostra superes
parcendo, et voti compotes
nos tuo vultu saties.

(5) Tu esto nostrum gaudium,
qui es futurus praemium:
sit nostra in te gloria
per cuncta semper saecula. Amen.

Jesu, nostra redemptio

Je - su, no - stra re - dem - pti - o,



a - mor et de - si - de - ri - um,

De - us cre - a - tor om - ni - um,

ho - mo in fi - ne tem - po - rum.

par - cen - do, et vo - ti

O LUX BEATA TRINITAS

O lux beata Trinitas kuuluu Pyhän Kolminaisuuden päivän vesperiin.

Lähde
AR 1701, 6.

O LUX BEATA TRINITAS

O lux beata Trinitas is for Vespers on Trinity Sunday.

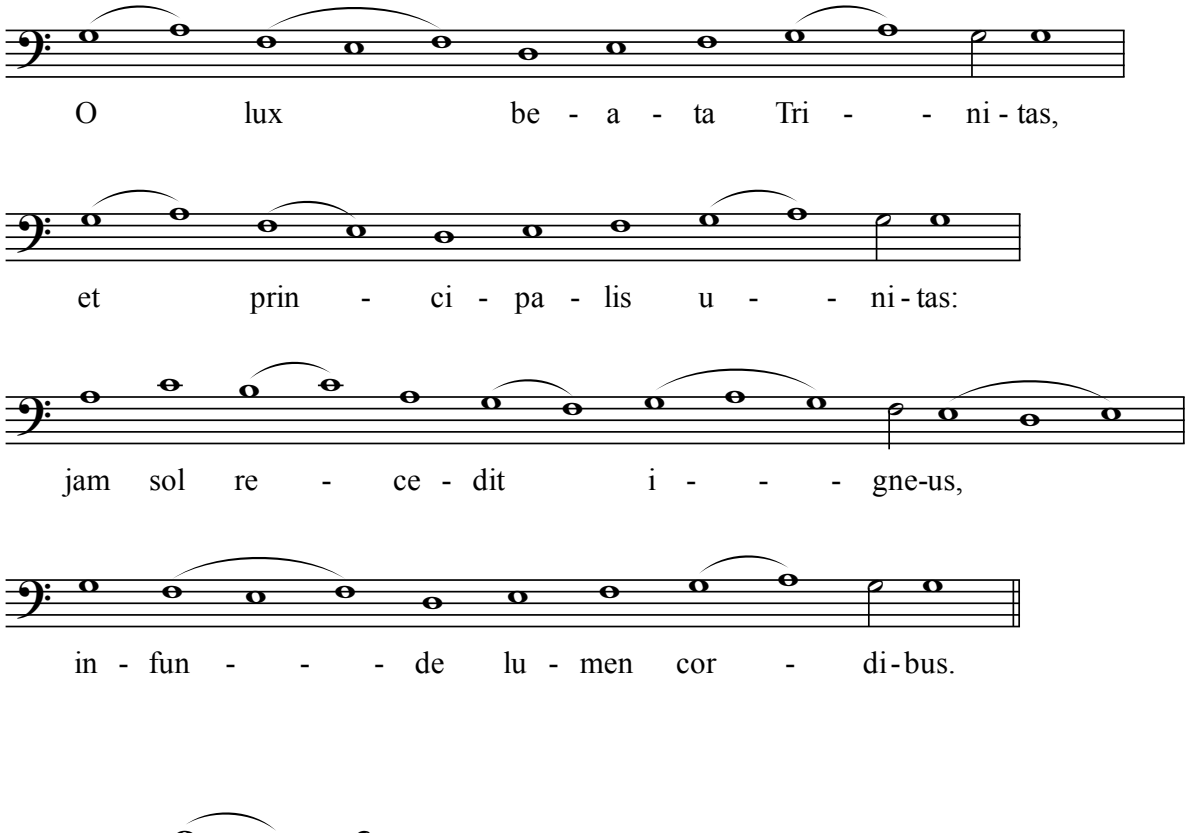
Source
AR 1701, 6.

(1) O lux beata Trinitas,
et principalis unitas:
jam sol recedit igneus,
infunde lumen cordibus.

(2) Te mane laudum carmine,
te deprecemur vespere:
te nostra supplex gloria
per cuncta laudet saecula.

(3) Deo Patri sit gloria,
ejusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito,
et nunc et in perpetuum. Amen.

O lux beata Trinitas



PANGE LINGUA

Pange lingua on eukaristiahymni, joka kuuluu Pyhän Ruumiin juhlan (Corpus Christi) vespereihin ja muihin ehtoollisaineita kunnioittaviin riitteihin. Niversin urkuverseteissä on myös transpositio (in fis) korkeita ääniä varten.

Lähteet
AM/AR 1696, 105–106; GR 1697, 101–102; AR 1701, 104–105; C&M 1733, 153–154.

Editio
Lähteissä on jonkin verran eroja nuottien ja taukojen pituuksissa. Päälähteeni ovat AM/AR 1696 ja C&M 1733, jotka ovat identtiset ja varustetut ornamenteilla. Taukojen pituudet ovat edellisestä.

PANGE LINGUA

Pange lingua is the hymn of the Blessed Sacrament and was sung on the feast of Corpus Christi, at Vespers, and during other rites dedicated to the adoration of the Eucharist. Nivers's organ versets include a transposition for high voices in F sharp.

Sources
AM/AR 1696, 105–106; GR 1697, 101–102; AR 1701, 104–105; C&M 1733, 153–154.

Editing
There is some variance in the lengths of notes and rests. The main sources are AM/AR 1696 and C&M 1733, which are identical and supplied with ornaments. The rests are taken from AM/AR 1696.

(1) Pange lingua gloriosi
corporis mysterium,
sanguinisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventri generosi
rex effudit gentium.

(2) Nobis datus, nobis natus
ex intacta Virgine,
et in mundo conversatus,
sparso verbi semine,
sui moras incolatus
miro clausit ordine.

(3) In supremae nocte coenae
recumbens cum fratribus,
observata lege plene
cibis in legalibus,
cibum turbae duodenae
se dat suis manibus.

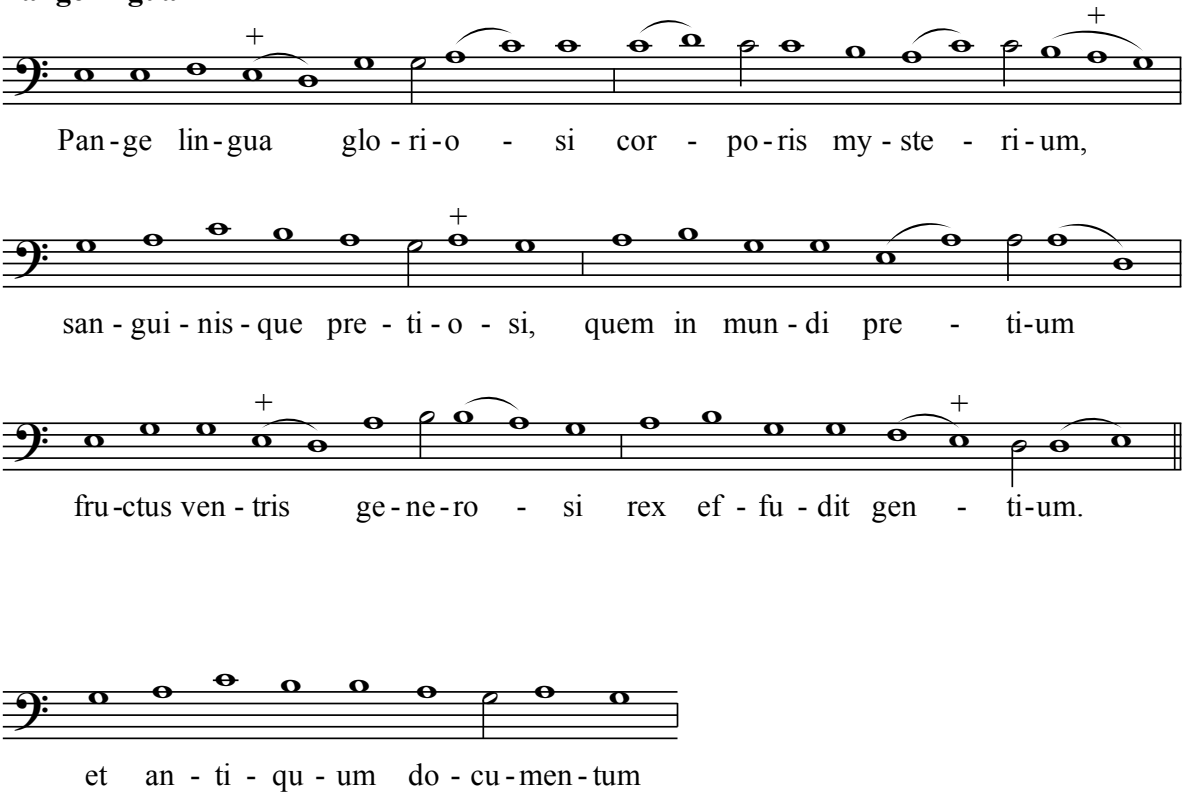
(4) Verbum caro, panem verum
verbo carnem efficit:
fitque sanguis Christi merum,
et si sensus deficit,
ad firmandum cor sincerum
sola fides sufficit.

(5) Tantum ergo Sacramentum
veneremur cernui:
et antiquum documentum
novo cedat ritui:
praestet fides supplementum
sensuum defectui.

(6) Genitori, Genitoque
laus et jubilatio,
salus honor, virtus quoque
sit et benedictio:
procedenti ab utroque
compar sit laudatio.

(7) Amen.

Pange lingua



SACRIS SOLEMNIIS

Sacris solemniis on Pyhän Ruumiin juhlan (Corpus Christi) hymni.

Lähde
C&M 1733, 155–156; AM/AR 1696, 108.

Editio
Lähteessä C&M 1733 hymni on transponoitu naisille sopivaan korkeuteen. Tähän olen valinnut tavallisemman transposition, jota Nivers käyttää urkuverseteissään sekä lähteessä AM/AR 1696. Taukojen pituuden olen valinnut runomuodon ja variantin AM/AR 1696 mukaisesti.

SACRIS SOLEMNIIS

Sacris solemniis is the hymn for the feast of Corpus Christi.

Sources
C&M 1733, 155–156; AM/AR 1696, 108.

Editing
The chant in C&M 1733 has been transposed for female voices. I decided here on a more usual transposition, used in Nivers's organ versets and AM/AR 1696. The rests have been chosen according to the poetic metre and the variant in AM/AR 1696.

(1) Sacris solemniis juncta sint gaudia,
et ex praecordiis sonent praeconia:
recedant vetera, nova sint omnia,
corda, voces et opera.

(2) Noctis recolitur coena novissima,
qua Christus creditur agnum et azyma
dedisse fratribus, juxta legitima
priscis indulta patribus.

(3) Post agnum typicum, expletis epulis,
corpus Dominicum datum discipulis,
sic totum omnibus, quod totum singulis,
ejus fatemur manibus.

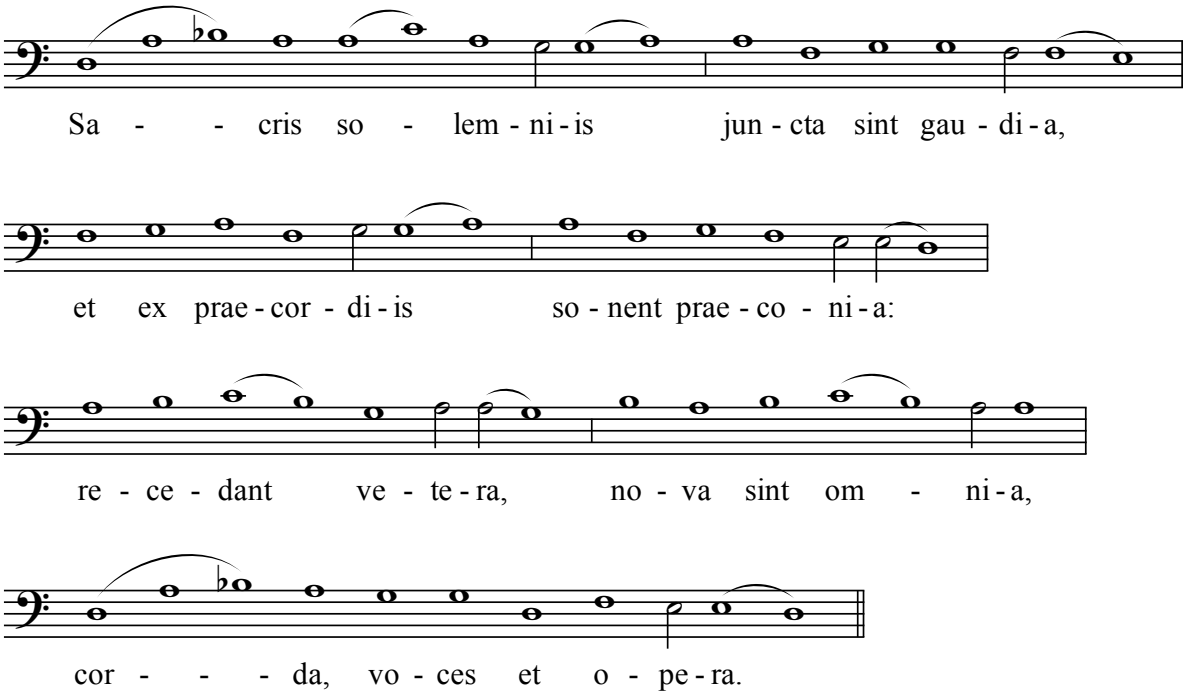
(4) Dedit fragilibus corporis ferculum,
dedit et tristibus sanguinis poculum,
dicens: accipite quod trado vasculum,
omnes ex eo bibite.

(5) Sic sacrificium istud instituit,
cujus officium committi voluit
solis presbyteris, quibus sic congruit.
Ut sumant, et dent ceteris.

(6) Panis Angelicus fit panis hominum:
dat panis caelicus figuris terminum:
o res mirabilis! manducat Dominum
pauper, servus, et humilis.

(7) Te trina Deitas unaque poscimus,
sic nos tu visita, sicut te colimus:
per tuas semitas duc nos quo tendimus,
ad lucem quam inhabitas. Amen.

Sacris solemnis



TANTUM ERGO

Tantum ergo on *Pange lingua* -hymnin kaksi viimeistä säkeistöä. Ne laulettiin ehtoollisaineiden siunauksessa (*bénédiction*). Melodia ja teksti, ks. *Pange lingua*.

TANTUM ERGO

Tantum ergo is the incipit of the last two stanzas of *Pange lingua*. It was sung at the blessing of the Eucharist (*Bénédiction*). See *Pange lingua* for the melody and text.

TRISTES ERANT APOSTOLI

Tristes erant Apostoli on apostolien, evankelistojen ja marttyyrien hymni pääsiäisaikana.

Lähde
AM/AR 1696, v.

TRISTES ERANT APOSTOLI

Tristes erant Apostoli is the hymn for the Apostles, the Evangelists and the Martyrs sung during Easter.

Source
AM/AR 1696, v.

(1) Tristes erant Apostoli
de nece sui Domini,
quem morte crudelissima
servi damnarant impii.

(2) Sermone blando Angelus
praedexit mulieribus:
in Galilea Dominus
videndus est quantocius.

(3) Illae dum pergunt concitae
Apostolis hoc dicere,
videntes eum vivere,
Christi tenent vestigia.

(4) Quo agnito, Discipuli
in Galileam propere
pergunt videre faciem
desideratam Domini.

(5) Quaesumus, auctor omnium,
in hoc Paschali gaudio:
ab omni mortis impetu
tuum defende populum.

(6) Gloria tibi Domine,
qui surrexisti a mortuis,
cum Patre et sancto Spiritu,
in sempiterna saecula.

(7) Amen.

Tristes erant Apostoli

UT QUEANT LAXIS

Ut queant laxis lauletaan juhannuksen vespereissä.

Lähteet
AM/AR 1696, 151; AR 1701, 158.

Editio
Päälähde on AM/AR 1696. Lähteessä AR 1701 ensimmäinen säe on rytmiltään poikkeava, epätavallinen. Jälkimmäisen lähteen tauot eivät noudata runomuotoa eikä siinä ole ornamentteja.

UT QUEANT LAXIS

Ut queant laxis is sung at the Vespers of St John.

Sources
AM/AR 1696, 151; AR 1701, 158.

Editing
The main source is AM/AR 1696. AR 1701 displays a rhythmically suspect first line. In this source the rests do not conform to the poetic metre, and there are no ornaments.

(1) Ut queant laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
salve polluti labili reatum,
sancte Joannes.

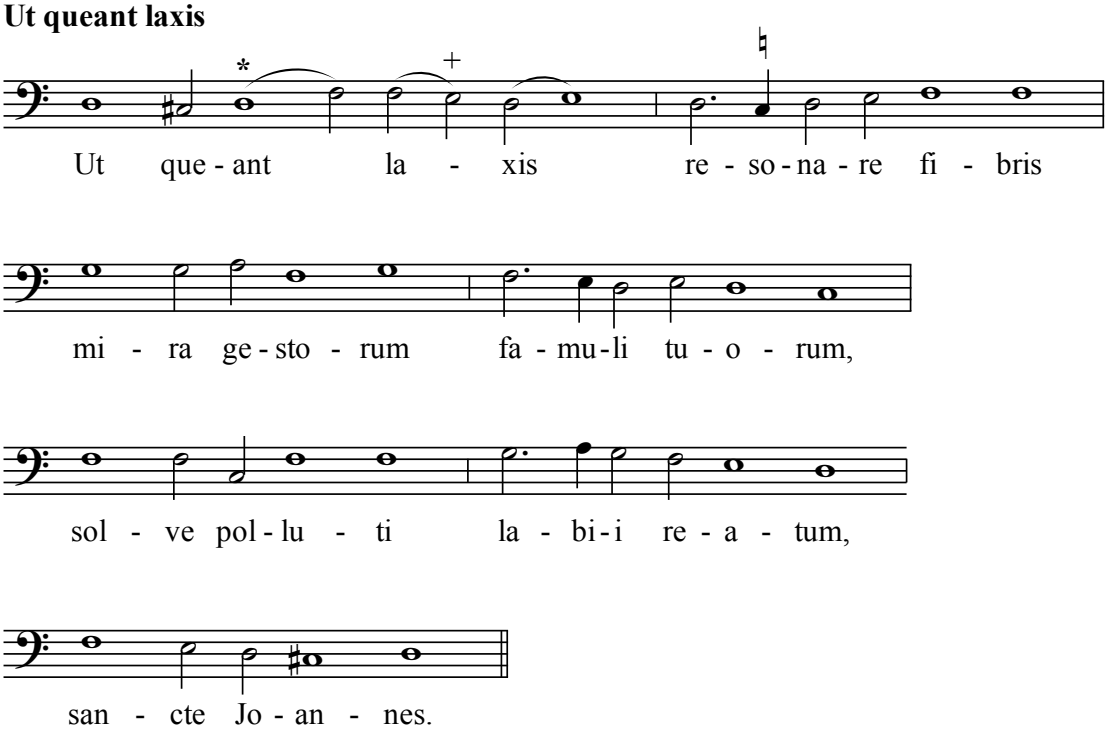
(2) Nuntius celso veniens Olympo,
te Patri magnum fore nasciturum,
nomen, et vitae seriem gerendae
ordine promit.

(3) Ille promissi dubius superni,
perdidit promptae modulos loquelae:
sed reformasti genitus peremptae
organa vocis.

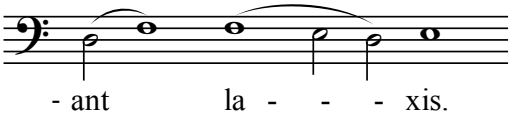
(4) Ventris obstruso recubans cubili,
senseras Regem thalamo manentem:
hic parens nati meritis uterque
abdita pandit.

(5) Gloria Patri, genitaeque Proli,
et tibi compar utriusque semper,
Spiritus alme, Deus unus, omni
tempore saecli. Amen.

Ut queant laxis



***Var:**



VENI CREATOR SPIRITUS

Veni creator Spiritus on helluntain hymni.

Lähteet
OD 1686, 124–125; AM/AR 1696, 96–97; AR 1701, 96–97; C & M 1733, 125–126.

Editio
Lähteiden kesken on vähäisiä eroavaisuuksia nuottien pituuksissa. Päälähteeni on AM/AR 1696. Ornamentteja on merkitty vain siihen ja lähteisiin OD 1686 ja C&M 1733. Kahdesta viimeisestä on peräisin sulkuihin merkitty ornamentti.

VENI CREATOR SPIRITUS

Veni creator spiritus is a Pentecost hymn.

Sources
OD 1686, 124–125; AM/AR 1696, 96–97; AR 1701, 96–97; C&M 1733, 125–126.

Editing
There are minor differences between sources on the lengths of notes. My main source is AM/AR 1696. Other sources supplied with ornaments are OD 1686 and C&M 1733. The ornament in brackets comes from the last two sources.

(1) Veni creator Spiritus,
mentes tuorum visita,
imple superna gratia
quae tu creasti pectora.

(2) Qui Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi,
fons vivus, ignis, charitas
et spiritalis unctio.

(3) Tu septiformis munere,
dextrae Dei tu digitus,
tu rite promissum Patris,
sermone ditans guttura.

(4) Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus,
infirma nostri corporis
virtute firmans perpeti.

(5) Hostem repellas longius
pacemque dones protinus:
ductore sic te praevio
vitemus omne noxium.

(6) Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

(7) Gloria Patri Domino,
natoque, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclito,
in saeculorum saecula. Amen.

Veni creator Spiritus

VERBUM SUPERNUM

Verbum supernum kuuluu Pyhän Ruumiin juhlaan, sen laudes-hetkipalvelukseen ja kulkueseen sekä *Salut*-palvelukseen. (*Salut du Saint Sacrement* -palveluksessa siunattiin ehtoollisaineet.)

Lähde
AR 1701, 107–108.

VERBUM SUPERNUM

Verbum supernum belongs to Lauds and the procession of Corpus Christi, as well as to *Salut*. (*Salut du Saint Sacrement* is the Devotion of the Blessed Sacrament.)

Source
AR 1701, 107–108.

(1) Verbum supernum prodiens,
nec Patris linquens dexteram,
ad opus suum exiens,
venit ad vitae vesperam.

(2) In mortem a discipulo
suis tradendus aemulis,
prius in vitae ferculo
se tradidit discipulis.

(3) Quibus sub bina specie
carnem dedit et sanguinem,
ut duplicis substantiae
totum cibaret hominem.

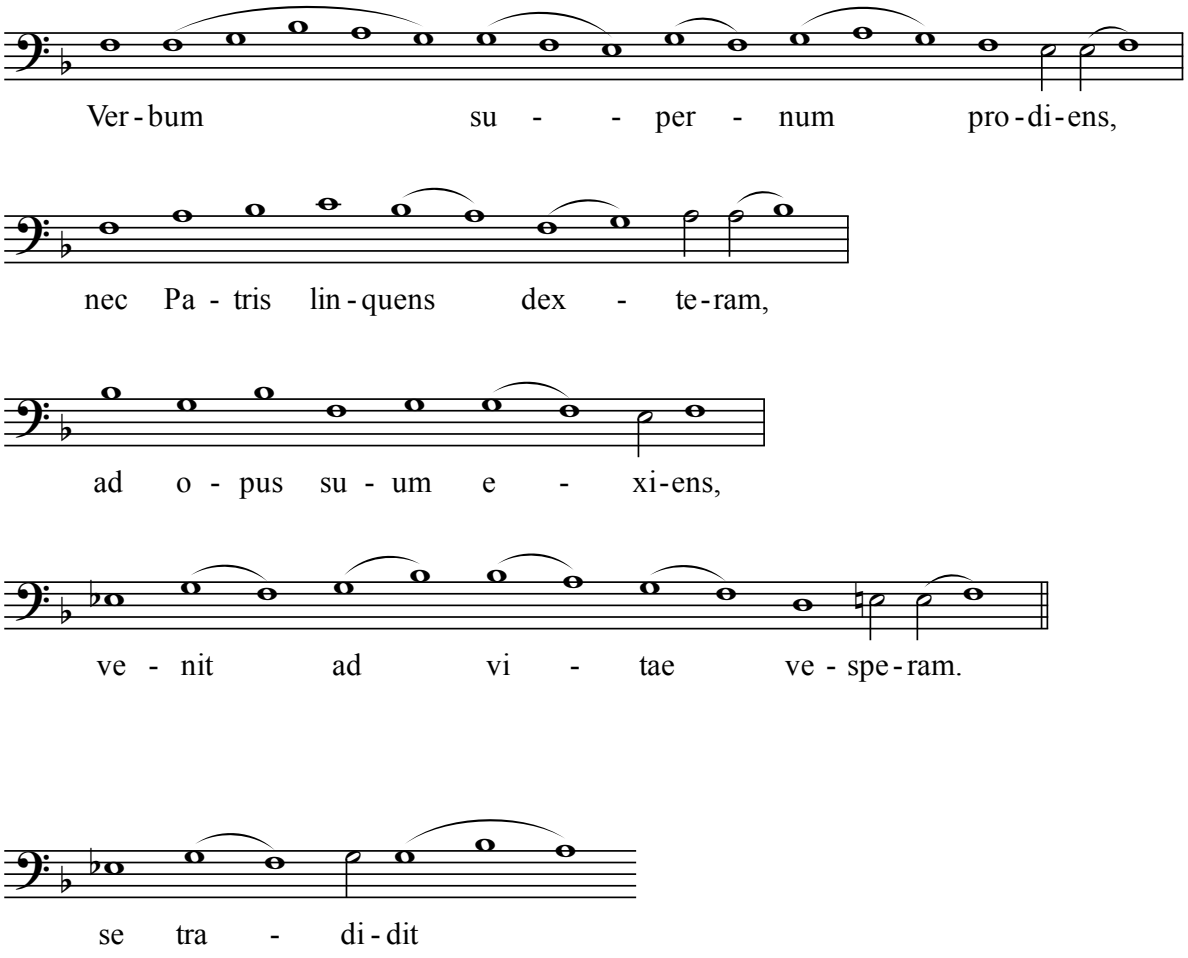
(4) Se nascens dedit socium,
convescens in edulium,
se moriens in praetium,
se regnans dat in praemium.

(5) O salutaris hostia,
quae caeli pandis ostium:
bella praemunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

(6) Uni trinoque Domino
sit sempiterna gloria:
qui vitam sine termino
nobis donet in patria.

(7) Amen.

Verbum supernum



MESSUT

MASSES

Urkumessuja on kahta tyyppiä. Ensimmäinen tyyppi on varustettu cantus firmuksella kunkin messunosan (Kyrie, Gloria jne.) ensimmäisessä versetissä kirkon antamien ohjeiden mukaan. Tämä messusävelmä on *Cunctipotens genitor Deus*. Se on tarkoitettu ensimmäisen arvoluokan pyhäpäiviin. Sen jokainen osa on eri kirkkosävellajissa.

Toisen tyypin urkumessu on kauttaaltaan samassa sävellajissa eikä perustu mihinkään tiettyyn sävelmään. Näiden urkusävellysten kanssa yhdistettävät messusävelmät ovat myös kauttaaltaan samassa kirkkosävellajissa. (Nämä messusävelmät eivät esiintyneet urkuverseteissä, vain lauletuissa osissa.) Cantus firmuksettomat urkumessut olivat erityisen käyttökelpoisia luostareissa, joilla kullakin oli käytössä omat sävelmänsä. Niinpä näitä urkumessuja ja messusävelmiä kutsutaan usein luostarimessuiksi. Näitä messusävelmiä olen Niversiltä valinnut sellaisia, jotka voi yhdistää urkukirjallisuudesta löytyviin messuihin (ks. liite 2). Laulettava sävelmä voidaan transponoida vapaasti urkumusiikin tasoon.

There are two types of organ masses. The first type has a cantus firmus in the first verset of every Ordinary text (Kyrie, Gloria, etc.), according to ecclesiastical prescription. This cantus firmus is the chant *Cunctipotens genitor Deus*. It is designated for feasts of the first class. Each part is in a different mode.

The second type of organ mass does not include any cantus firmus and is in the same key throughout. The mass chants to be combined with these organ pieces are likewise in the same mode throughout. (These chants did not appear in any manner in the organ versets, only in the sung interpolations.) These organ masses were practical for religious institutions that used their particular chants, and they as well as the chants are often called 'convent masses'. From the chants for monasteries and convents, I have selected those that combine easily with the organ masses found in the extant literature (see Appendix 2). The chant can be freely transposed to accommodate the organ music.

Poikkeuksena tähän käytäntöön on Marguerite Thiéryn urkukirjan *Messe de 2. Classe*, jonka cantus firmus on eräästä luostarimessusta (messusävelmä A jäljempänä)[1]. Muissakin urkumessuissa voidaan improvisoida *plein jeux* (messunosien ensimmäiset versetit) ja varustaa ne cantus firmuksella, jos halutaan yhteys johonkin tiettyyn sävelmään.

Benedictuksesta ja elevaatiosta on kenties hyvä tietää, että niiden funktiot yhdistyivät urkumusiikissa. Aiemmin ei elevaation aikana ollut sallittua soittaa. Sen sijaan elevaation jälkeen voitiin soittaa hillittyä musiikkia ja Benedictus laulettiin. Urkumessuissa Benedictus tuli kuitenkin alternatim-käytännön mukaisesti urkujen osalle ja on samaa karakteeria kuin elevaatio, ts. elevaation ja Benedictuksen roolit ovat urkurin kannalta samat. (Higginbottom 1981, 42.)

Messun aloittavat urut. Glorian ensimmäisen säkeen (”Gloria in excelsis Deo”) selebrantti intonoi, minkä jälkeen urut jatkavat. Urkumusiikki ja kuoron laulu vuorottelevat koko messun ajan. Messun lopuksi selebrantti laulaa ”Ite, missa est”, ja urut vastaavat ”Deo gratias”.

Cunctipotens-messussa ”Ite, missa est” lauletaan joskus Kyrien ensimmäisen säkeen melodialla, joskus Agnuksen *tonissa*. ”Ite”-sävelmän muoto valittiin aikoinaan kyseisen messun juhlallisuusasteen mukaan[2], mutta nykyajan konserttiesityksissä tällä ei liene merkitystä.

Asteriskien (*) sisälle merkityt osuudet intonoi selebrantti.

1 Thiéryn *Messe de 1ere Classe* pohjautuu mahdollisesti – enintään hyvin löyhästi – messusävelmään C.

2 Lukuisia vaihtoehtoja pyhän arvoluokan (lat. classis, ransk. classe) ja tonin mukaan antaa GR 1687, cv, ja C&M 1733, 47–48.

An exception to these practices is *Messe de 2. Classe*, found in Marguerite Thiéry’s organ book, which has a cantus firmus from a convent mass (Mass A below).[1] Also in other organ masses the *plein jeux* (the first versets of every part) could be improvised and provided with a cantus firmus should reference to a certain chant be necessary.

It might be useful to know that the roles of the Benedictus and the Elevation were merged in organ music. In earlier periods no music was allowed during the Elevation. After the Elevation, devout music could be played and the Benedictus sung. In organ masses, in line with the *alternatim* practice, the Benedictus would fall to the organist to play and is of the same character as the Elevation; in other words, the roles of the Elevation and the Benedictus are the same in the organ music. (Higginbottom 1981, 42.)

The organ commences the Mass. The first line of the Gloria (‘Gloria in excelsis Deo’) is intoned by the celebrant after which the organ continues. The organ alternates with the choir throughout the Mass until at the end the celebrant sings ‘Ite, missa est’ and the organ answers ‘Deo gratias’.

In the *Cunctipotens* Mass, ‘Ite, missa est’ is sometimes sung to the melody of the first line of the Kyrie, sometimes to the tone of the Agnus. The choice of melody for ‘Ite’ was determined by the degree of festivity of the feast in question,[2] but in a concert performance today this will hardly have any relevance.

The celebrant should sing the texts surrounded by asterisks (*).

1 *Messe de 1ere classe* by Thiéry is possibly—in any case very loosely—based on Mass C.

2 Several alternative choices conforming to the degree of festivity (Lat. classis, Fr. classe) and the church mode are suggested by GR 1687, cv, and C&M 1733, 47–48.

MESSU | MASS

Kyrie

(1) Kyrie eleison.
(2) Kyrie eleison.
(3) Kyrie eleison.
(4) Christe eleison.
(5) Christe eleison.
(6) Christe eleison.
(7) Kyrie eleison.
(8) Kyrie eleison.
(9) Kyrie eleison.

Gloria in excelsis

Gloria in excelsis Deo.
(1) Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
(2) Laudamus te.
(3) Benedicimus te.
(4) Adoramus te.
(5) Glorificamus te.
(6) Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
(7) Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
(8) Domine Fili unigenite Jesu Christe.
(9) Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
(10) Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
(11) Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
(12) Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
(13) Quoniam tu solus Sanctus.
(14) Tu solus Dominus.
(15) Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
(16) Cum sancto Spiritu,
(17) in gloria Dei Patris. Amen.

Sanctus et Benedictus

(1) Sanctus,
(2) sanctus,
(3) sanctus Dominus Deus Sabaoth.
(4) Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.
(5) Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

(1) Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
(2) Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
(3) Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

Ite, missa est.
(1) Deo gratias.

CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS

Cunctipotens-messun Sanctus on tässä transponoitu tärkeimpien urkumessujen (Nivers, Gigault, Couperin, Grigny) mukaan f-tasolle. ”Ite, missa est”-sävelmästä on kaksi versiota: A on Kyrien ensimmäisestä säkeen melodia (Grigny), B on Niversin *Cunctipotens*-sävelmän lopussa ja Agnuksen moodissa. Joistakin *Cunctipotens*-messuista puuttuu tämä versetti. Jos kuitenkin urkumessu halutaan lopettaa ”Deo gratias”-versettiin, valinta on vapaa: sen musiikki voidaan improvisoida Kyrien tai Agnuksen *tonissa*. Malleja tähän antaa Nivers toisen urkukirjansa lopussa (1667, 88-89).

CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS
Lähde
GR 1697, cxviij–cxxj.
Editio
Originaalissa on Sanctuksen sanan ”benedictus” jälkeen pitkä tauko.

”ITE, MISSA EST”, SÄVELMÄ A
Lähde
C&M 1733, 47.
Editio
Tämä lähde käyttää kauttaaltaan yksinomaan pitkiä taukomerkkejä; olen muuttanut säkeen sisäiset tauot lyhyiksi lukuisten muiden lähteiden mukaisesti.

”ITE, MISSA EST”, SÄVELMÄ B
Lähde
GR 1697, cxxj.

CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS

In the *Cunctipotens* Mass here the Sanctus has been transposed to F in accordance with the most important organ masses (Nivers, Gigault, Couperin, Grigny). ‘Ite, missa est’ is given in two versions: the first one (A) uses the melody from the first line of Kyrie (Grigny), and the second version (B) is attached to Nivers’s chant *Cunctipotens* and is in the mode of the Agnus. This verset is missing in some organ masses. If one wishes to end the performance with ‘Deo gratias’, then the choice is free: the music can be improvised in the mode of either the Kyrie or the Agnus. Models for organists are given by Nivers at the end of his second book (1667, 88–89).

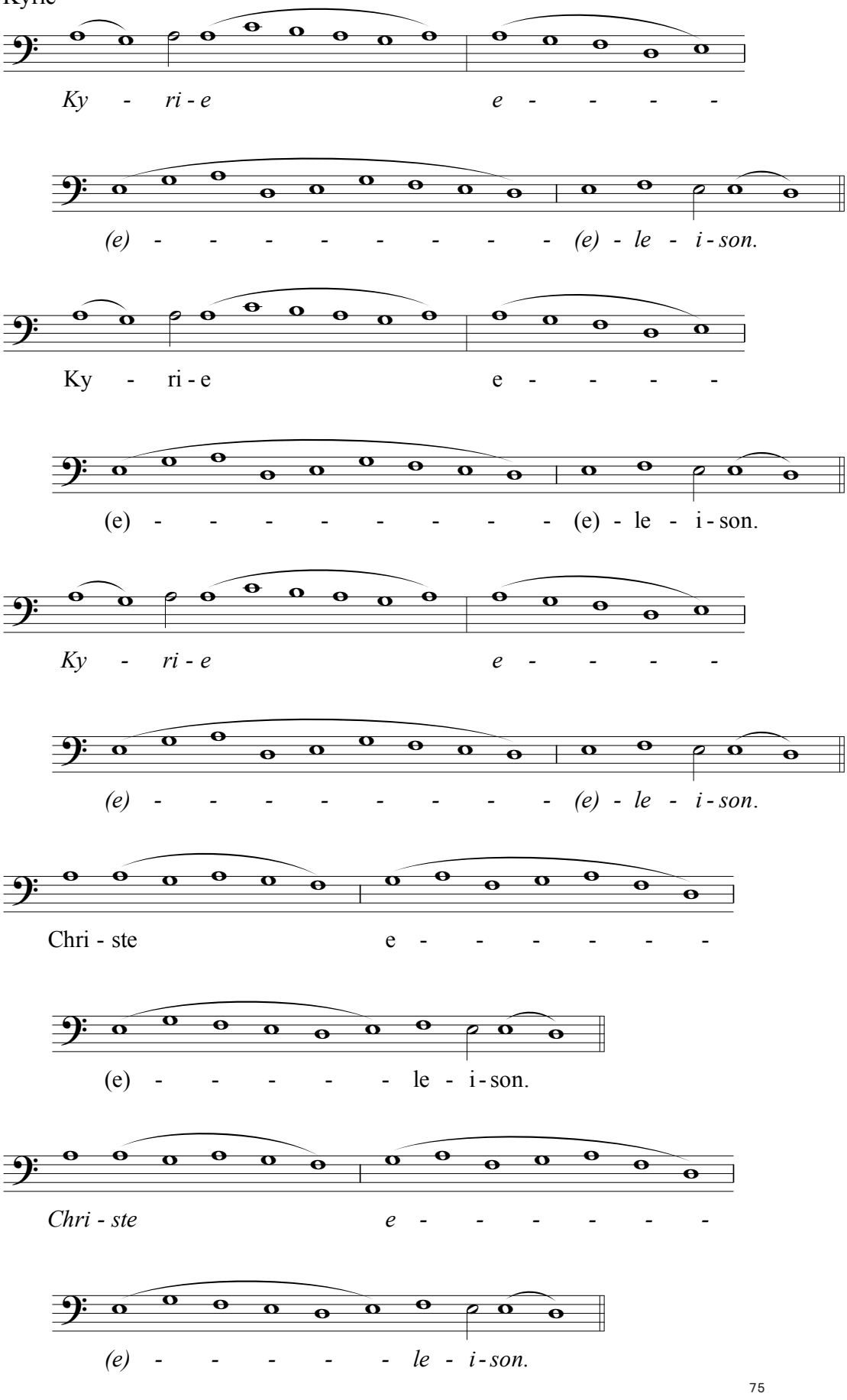
CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS
Source
GR 1697, cxviij–cxxj.
Edition
The source gives a long rest after the word ‘Benedictus’.

‘ITE, MISSA EST’, MELODY A
Source
C&M 1733, 47.
Edition
The source uses only long rests as found throughout in C&M 1733. I have changed the rests within the stanzas to short ones in conformance with several other sources.

‘ITE, MISSA EST’, MELODY B
Source
GR 1697, cxxj.

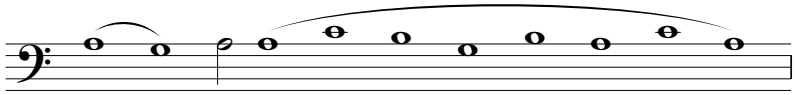
Messe cunctipotens genitor Deus

Kyrie

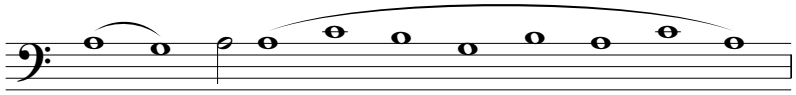


Chri - ste e - - - - - -

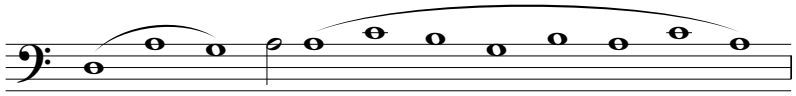
(e) - - - - - le - i - son.

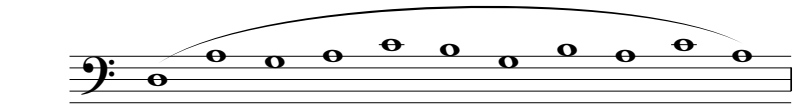

Ky - ri - e

e - - - - - - le - i - son.


Ky - ri - e

e - - - - - - le - i - son.

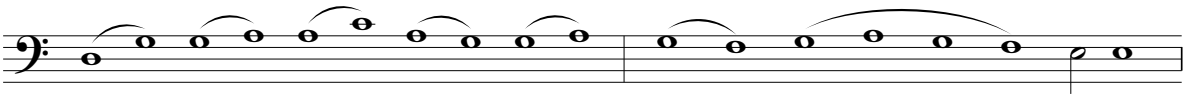

Ky - - ri - e


e - - - - - - - - -

(e) - - - - - le - i - son.

Gloria

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.


Et in ter - ra pax ho - mi - - - ni - bus

bo - nae vo - lun - ta - tis.

Lau - da - mus te.

Be - ne - di - ci - mus te.

A - do - ra - mus te.

Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

glo - - - ri - am tu - am.

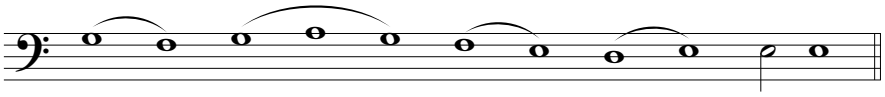
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - - - - - stis,

De - - - - - us Pa - - - - - - - ter
om - ni - po - tens.
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - - - ni - te
Je - - - - - su Chri - - - - - - - ste.
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,
Fi - li - us Pa - tris.
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
mi - se - re - - - - re no - bis.
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
sus - - - - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem no - stram.

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

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

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

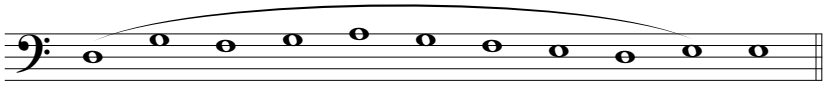

Tu so - - - lus Do - mi - nus.

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - - - - - su

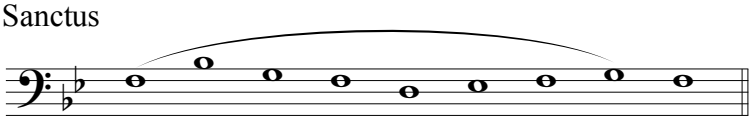
Chri - - - - - - ste.

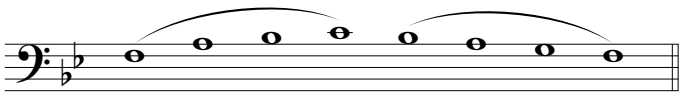
Cum san - - - - - cto Spi - - - - - - ri - tu.

In glo - ri - a De - i Pa - - - - - tris.

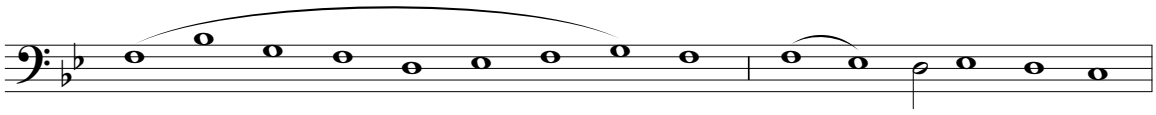

A - - - - - - - - men.

Sanctus


San - - - - - - - - ctus,



san - - - - - ctus,



san - - - - - - - - - ctus Do - mi - nus De - us

Sa - - - - - - ba - oth.

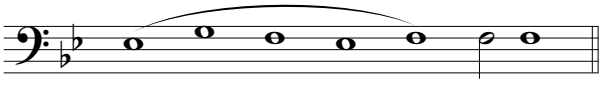
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

glo - ri - a tu - a. Ho - - - - san - na

in ex - - - - cel - - - - - - -

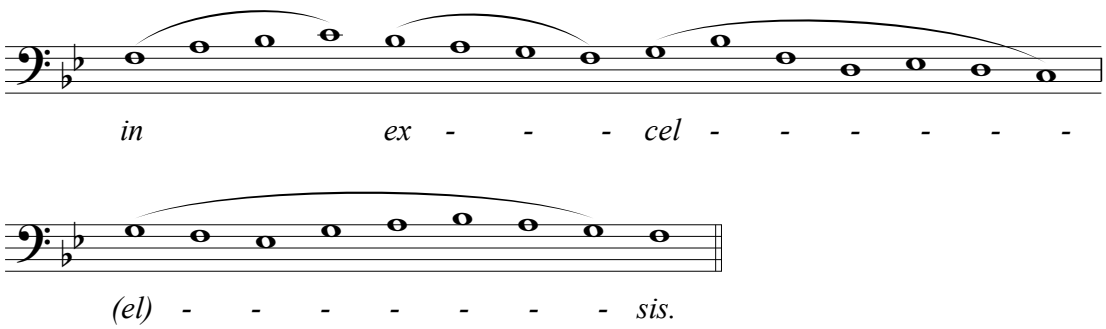
(el) - - - - - - - sis.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - -

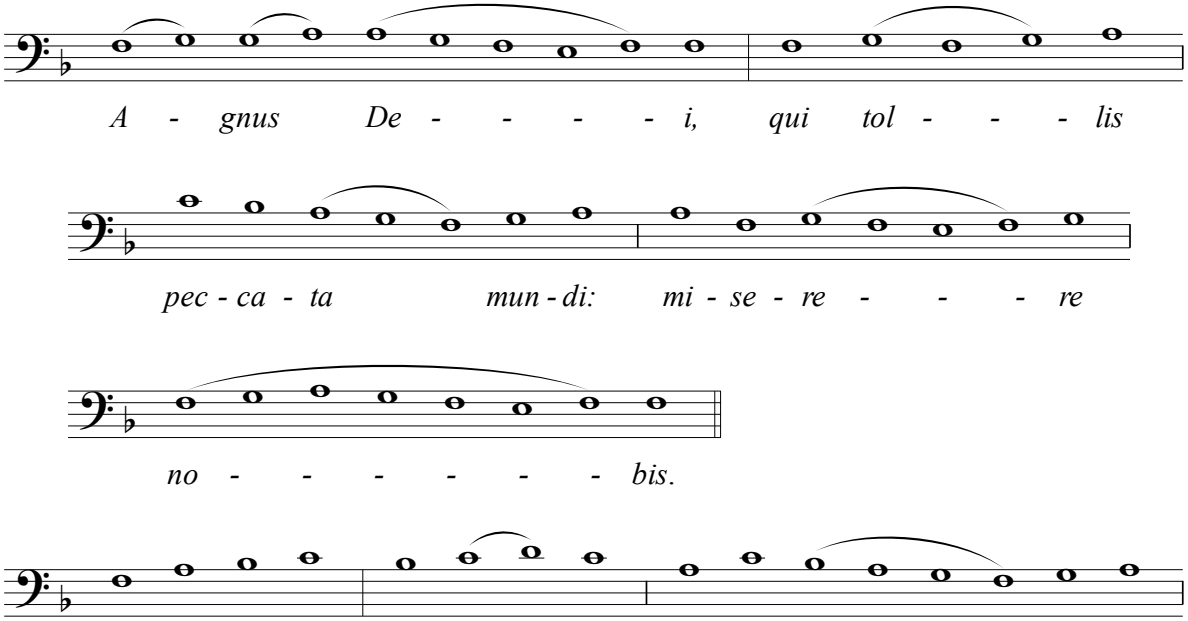


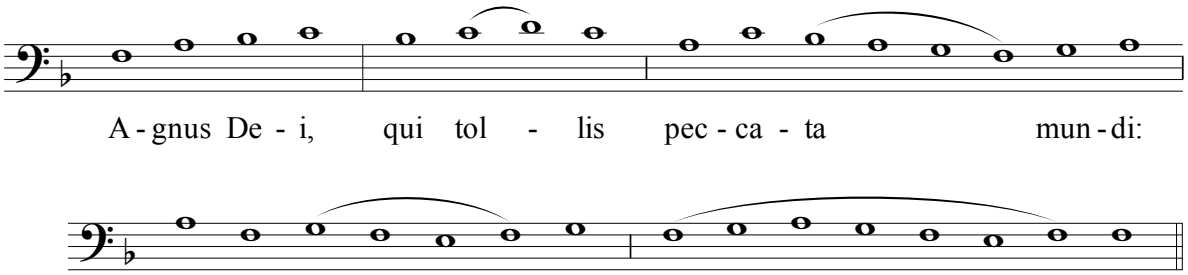
(o) - - - - - mi - ni.

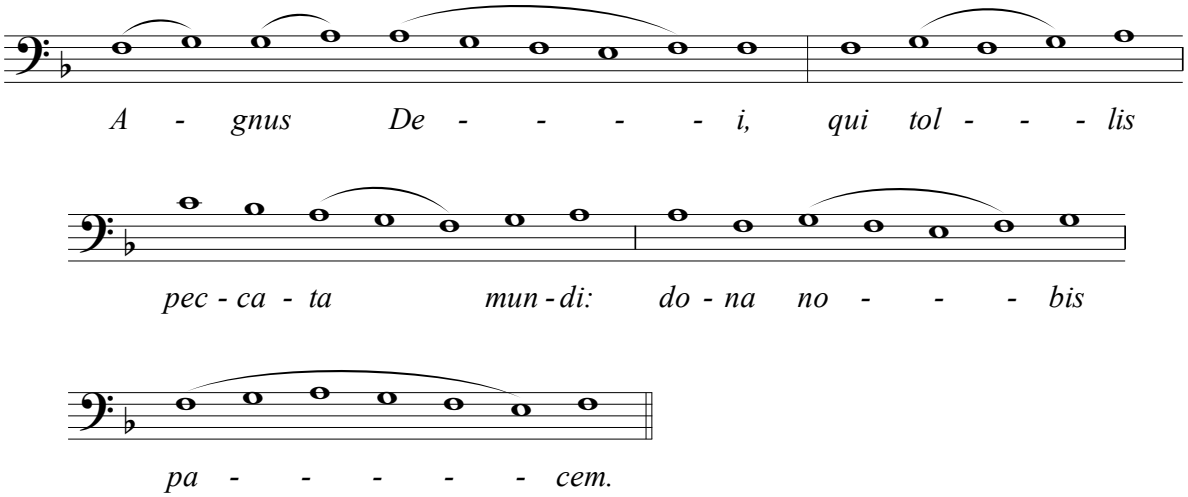
Ho - - - - - - - - - san - na


in ex - - - cel - - - - - - -
(el) - - - - - - - - sis.

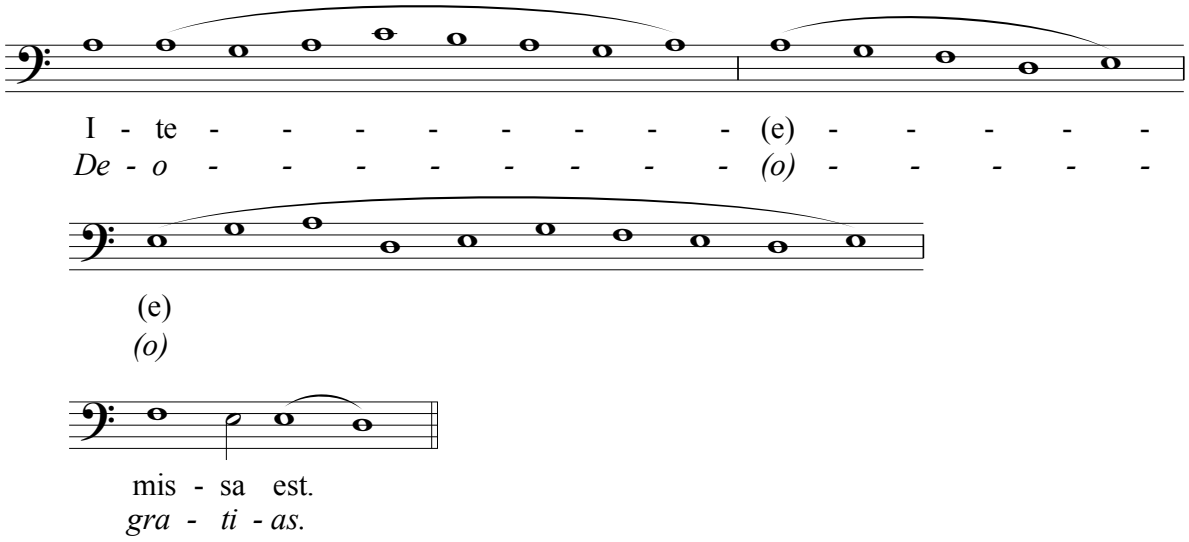
Agnus Dei


A - gnus De - - - - i, qui tol - - - lis
pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - - - re
no - - - - - - - bis.

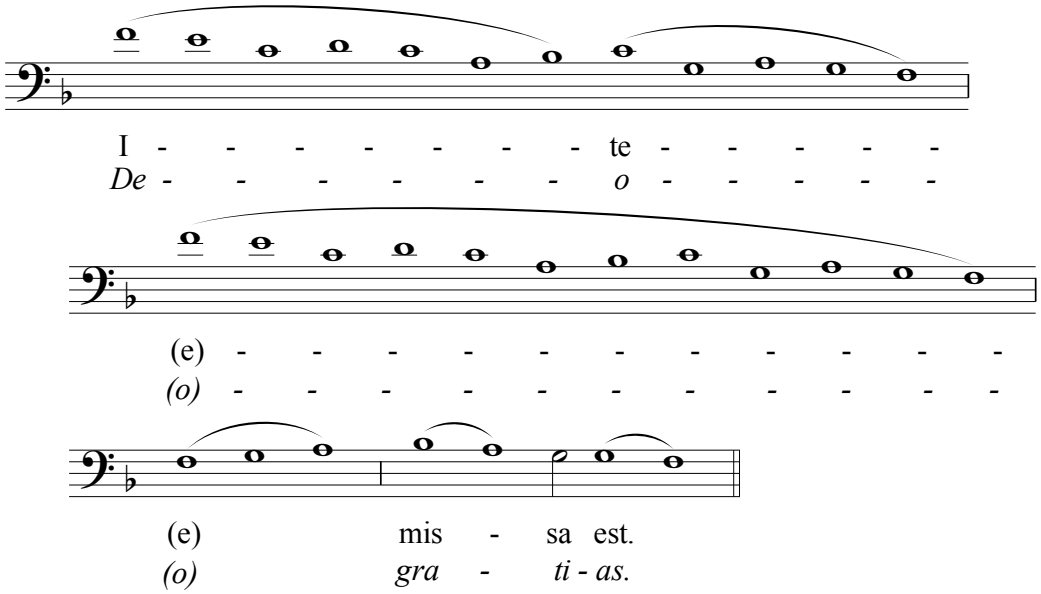

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
mi - se - re - - - re no - - - - - - - bis.


A - gnus De - - - - i, qui tol - - - lis
pec - ca - ta mun - di: do - na no - - - bis
pa - - - - - - cem.

Ite, missa est A



Ite, missa est B



LUOSTARIMESSUT

Liitteessä 2 esitän, mitä moodeja ja transpositioita urkukirjallisuuden messut vaativat. Sen perusteella olen valinnut kolme messusävelmää: kaksi molliterssin omaavaa (d-mollissa ja g-mollissa olevien urkumessujen yhteyteen) ja yhden duuriterssin omaavan (G-duurissa tai F-duurissa olevien urkumessujen yhteyteen). Jos halutaan soittaa muita kuin juuri messuun osoitettuja urkuversettejä, voidaan valittu messusävelmä transponoida urkumusiikin tasoon tai urkumusiikki laulun tasoon, kunhan molempien *finalis* ja terssi ovat samat.

MESSU A

Tämä messu on useissa lähteissä pienin variantein. Se sopii ennen kaikkea I *tonissa* oleviin messuihin (Raison, Vitré), mutta transponoituna muihinkin molliterssin omaaviin cantus firmuksettomiin messuihin. Marguerite Thiéryn urkukirjan *La Messe de 2. Classe* perustuu tähän sävelmään (transponoituna g-molliin). St-Cyrin tytöille tarkoitettu messu (C&M 1733, 32–) on juuri tämä, mutta korkeille äänille paremmin sopivassa korkeudessa in a. (Virityskorkeus oli mahdollisesti matalampi kuin nykyään.) Montréalin urkukirjan e-mollissa olevat messut sopivat tämän (e-tasolle transponoitavan) sävelmän yhteyteen.

Lähde
GR 1687: messu lxxj–lxxiij, lxxv–lxxvj; Glorian intonaatio lxxxxviij; ”Ite, missa est” civ.

MASSES FOR RELIGIOUS ORDERS

Appendix 2 shows the modes and transpositions used in French classical organ music. Based on this, I have selected three mass chants: two with a minor third above the *finalis* (to be combined with organ masses in D minor and G minor) and one with a major third above the *finalis* (for organ masses in G major or F major). If other non-mass-designated versets are used, then the chosen chant can be transposed to match the organ key or vice versa. In that case, the finals and the thirds should match, respectively.

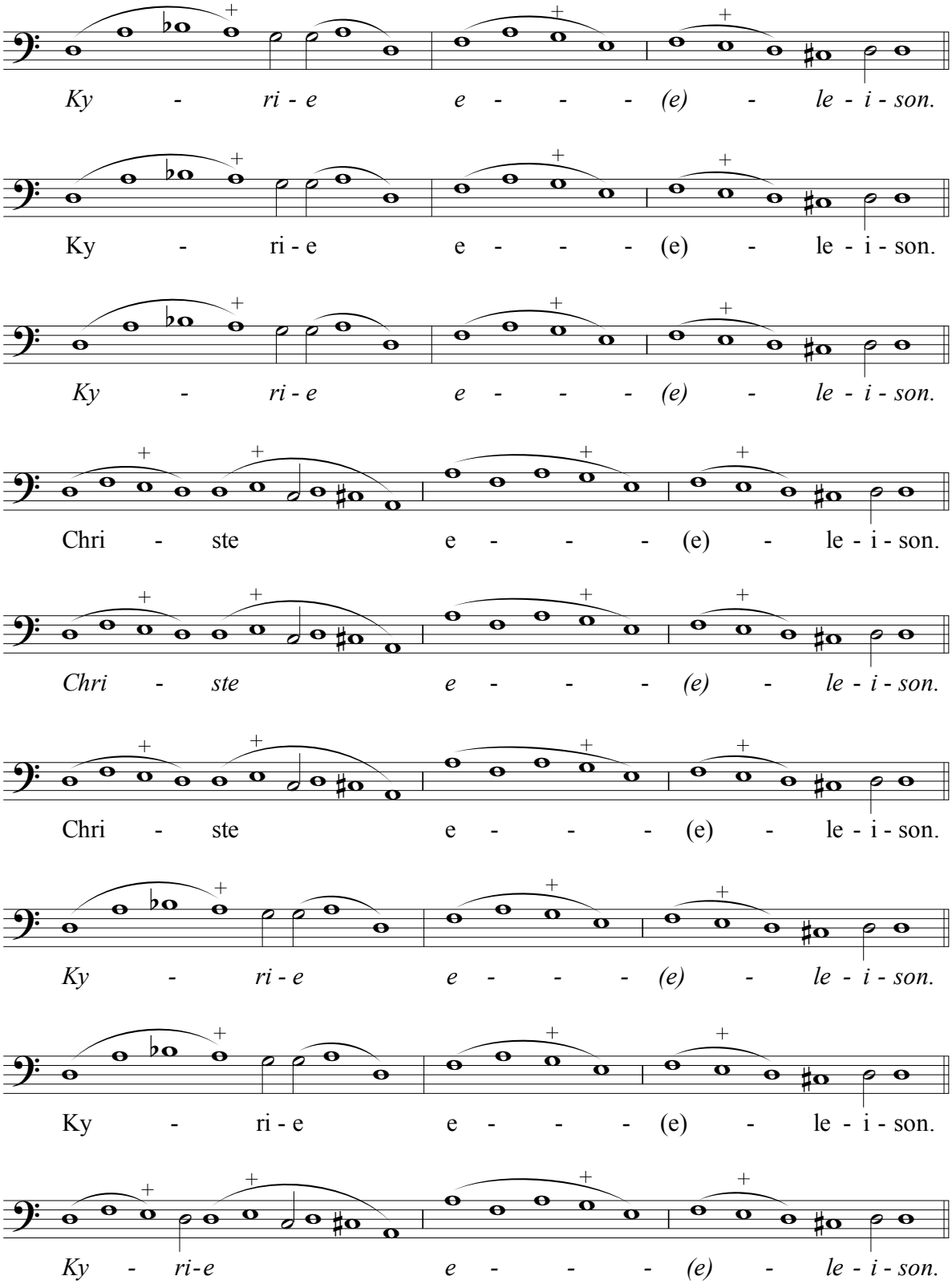
MASS A

This chant can be found in several sources with minor variants. It combines especially well with organ masses in Tone I (Raison, Vitré), but is equally suitable when transposed to match any other mass in a minor key without a cantus firmus. The Mass of the second class in Marguerite Thiéry’s organ book is based on this chant (transposed into G minor). This chant is the one in C&M 1733 (p. 32ff) for the *mademoiselles* of St Cyr, only transposed to the more suitable high pitch A. (The diapason was possibly lower than today.) The masses in E minor in the organ book of Montréal combine well with this chant (transposed to E).

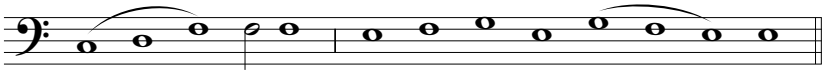
Source
GR 1687: Mass lxxj–lxxiij, lxxv–lxxvj; ‘Gloria in excelsis Deo’, lxxxxviij; ‘Ite, missa est’, civ.

Messe A

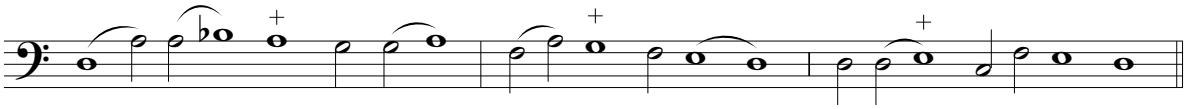
Kyrie



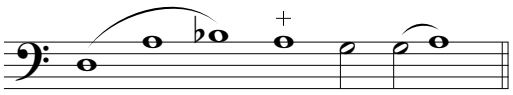
Gloria



Glo - ri-a in ex - cel - sis De - o.



Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun-ta - tis.

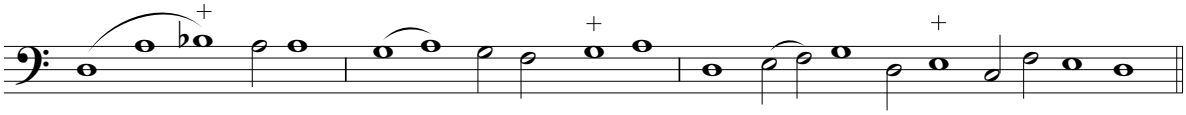


Lau - da-mus te.

Be - ne - di - ci-mus te.

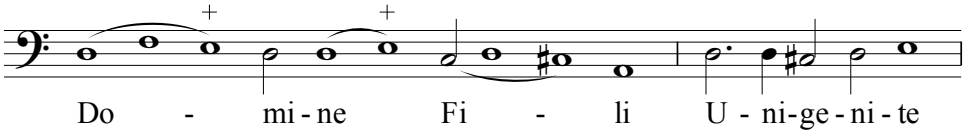
A - do-ra - mus te.

Glo-ri-fi - ca - mus te.

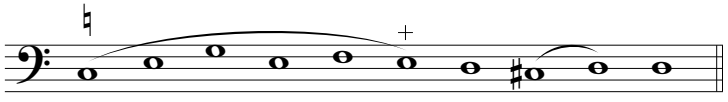


Gra - ti-as a - gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnamglo-ri-am tu - am.

Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De-us Pa-ter om-ni - po-tens.

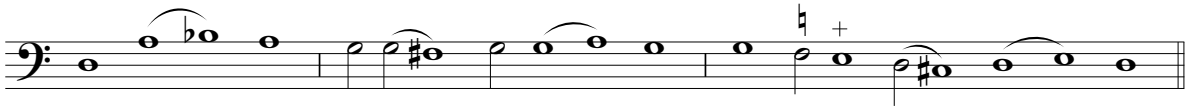


Do - mi-ne Fi - li U - ni-ge-ni-te

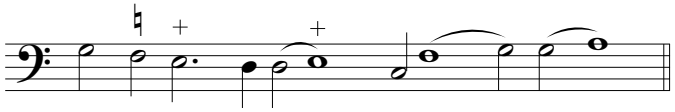


Je - - - su Chri - ste.

Do - mi-ne De-us,A-gnusDe - i, Fi-li-us Pa - tris.

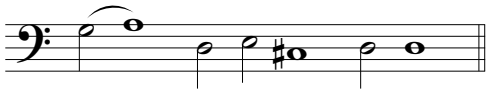

Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi-se-re - re no - bis.

Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, su - sci-pe


de-pre-ca - ti-o - nem no - stram.

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, mi-se-re - re no - bis.

Quo - ni-am tu so - lus san - ctus.

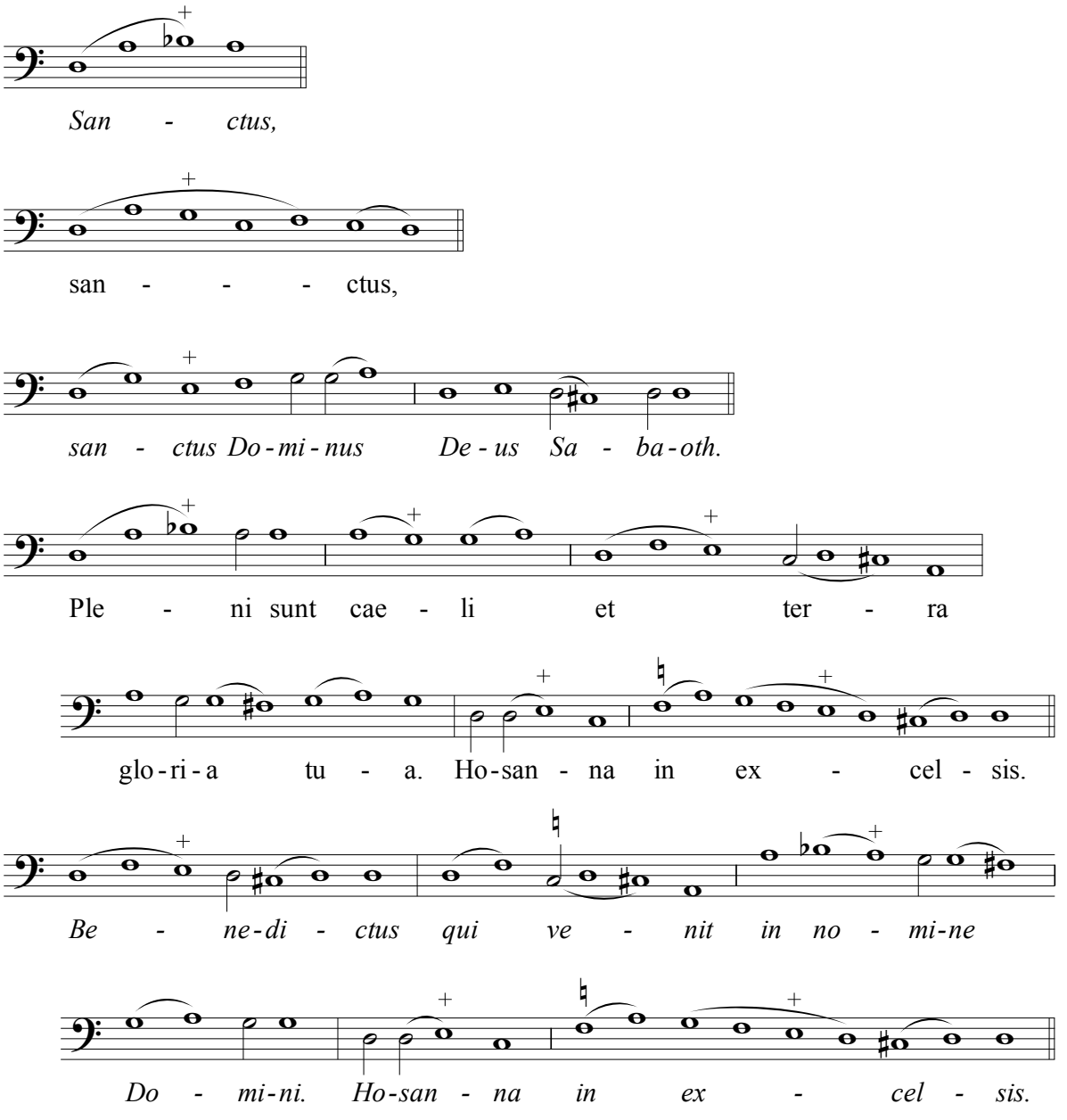

Tu so-lus Do - mi - nus

Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste.

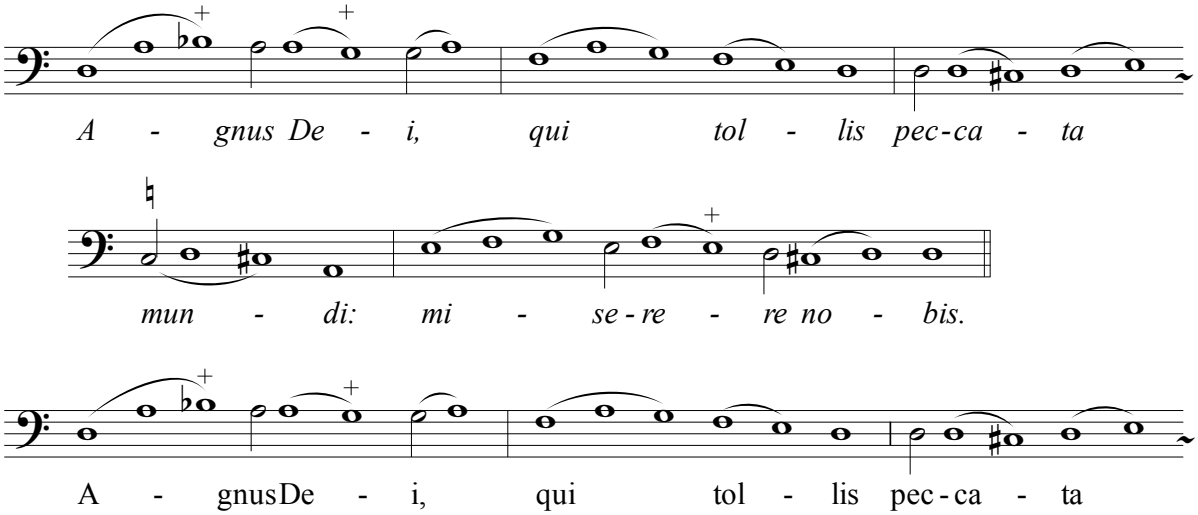
Cum san - cto Spi - ri - tu,

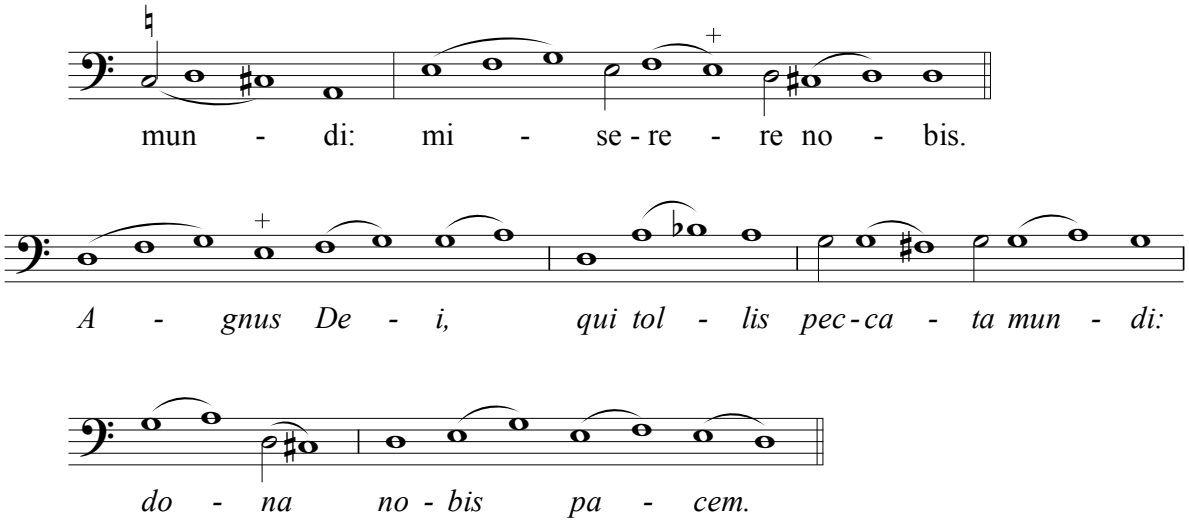
in glo-ri - a De - i Pa - tris. A - - - - men.

Sanctus

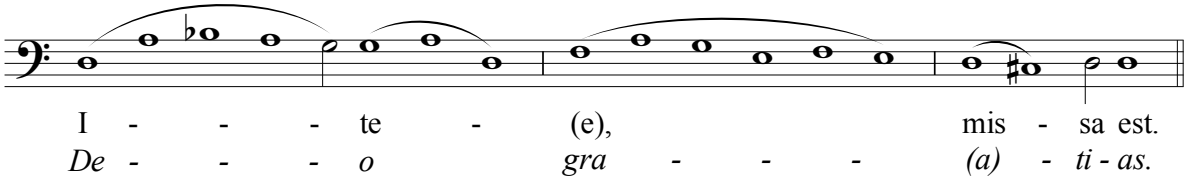


Agnus Dei





Ite, missa est



MESSU B

Tämä messusävelmä sopii erityisesti g-mollissa olevien urkumessujen yhteyteen (’Geoffroy’, Raison, Thiéry: ks. myös Messu A). Olen transponoinut sen tähän, tavallisimpaan, korkeuteen. Se voidaan myös transponoida Raisonin a-mollissa olevan urkumessun korkeuteen.

Tämän messusävelmän loppuun olen vaihtelun vuoksi liittänyt ”Domine salvum fac Regem” -sävelmän, johon kaikki messut lopetettiin. Sen teksti on 20. psalmin viimeinen säe: ”Herra, anna kuninkaalle voitto! Vastaa meille, kun huudamme sinulta apua!”

DOMINE SALVUM
Domine, salvum fac regem,
et exaudi nos in die qua invocaverimus te.

Lähde
GR 1687: messu lxxxij–lxxxiij, lxxxv–lxxxvij; Glorian intonaatio lxxxxviij; ”Ite, Missa est” ciiij.

MASS B

This chant is especially well suited to organ masses in G minor (‘Geoffroy’, Raison, Thiéry: see also Chant A). I have transposed it to this widely used range. It can also be transposed to match Raison’s organ mass in A minor.

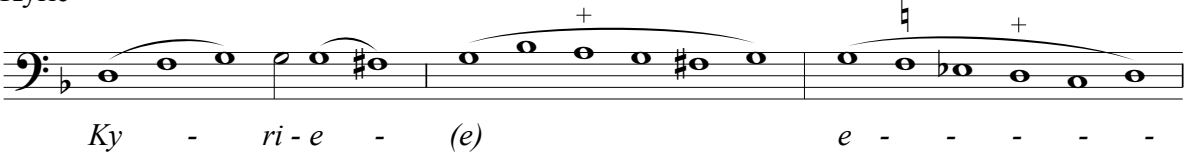
For the sake of variety, I have added a melody for ‘Domine salvum fac regem’, the last line of Psalm 19 in the Vulgate, which was sung at the end of most Masses. (‘O Lord, save the King! Answer our prayers when we call upon you!’)

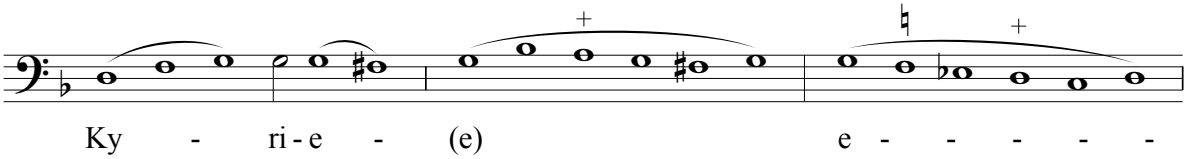
DOMINE SALVUM
Domine, salvum fac regem,
et exaudi nos in die qua invocaverimus te.

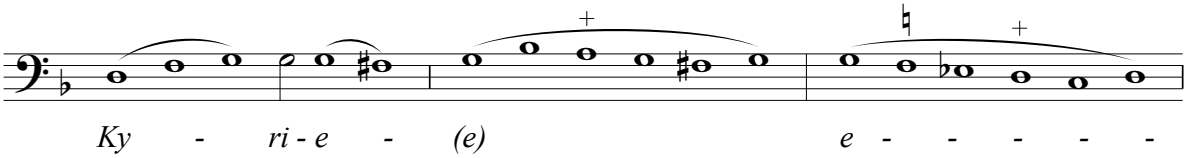
Source
GR 1687: Mass lxxxij–lxxxiij, lxxxv–lxxxvij; ‘Gloria in excelsis Deo’ lxxxxviij; ‘Ite, missa est’ ciiij.

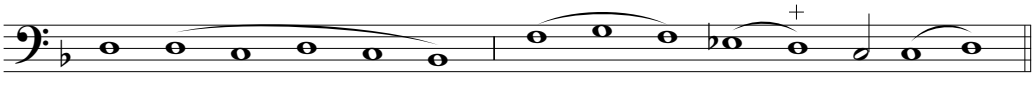
Messe B

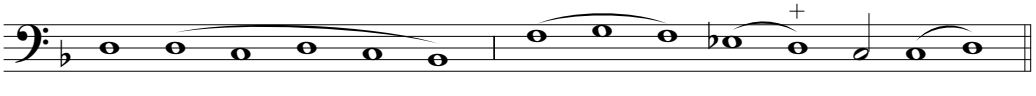
Kyrie

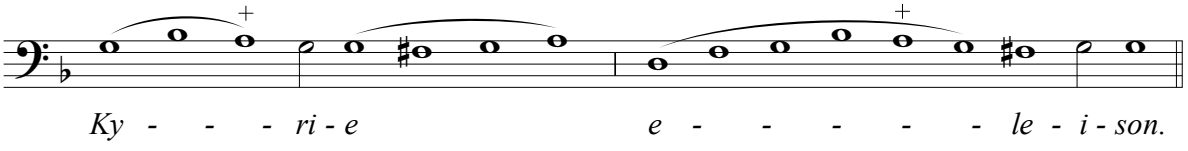








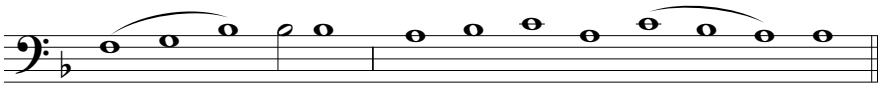




Ky - - - ri - e e - - - - - - le - i - son.

Ky - - - ri - e e - - - - - - le - i - son.

Gloria


Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

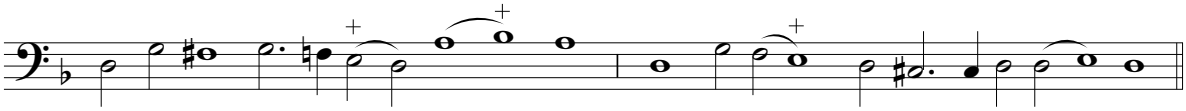
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

Lau - da - mus te.

Be - ne-di - ci - mus te.

A - do - ra - mus te.

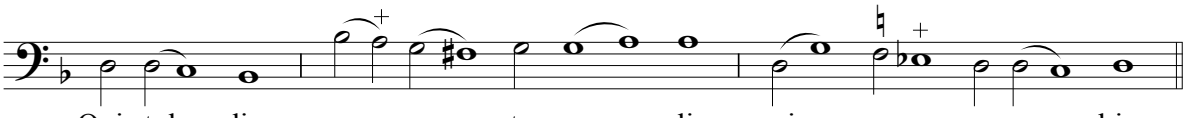
Glo - ri - fi - ca - mus te.


Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De-us Pa - ter om-ni - po - tens.

Do - mi - ne Fi - li u - ni-ge - ni - te Je - su Chri - ste.

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.


Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se-re - re no - bis.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se-re - re no - bis.

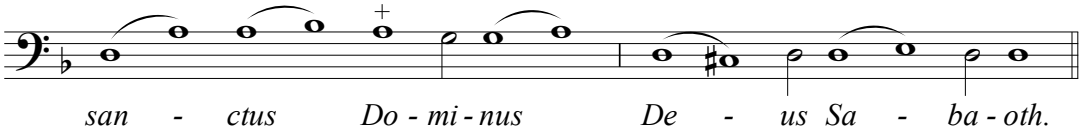
Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

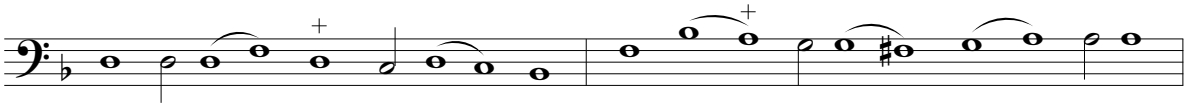
Tu so - lus Do - mi - nus.

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

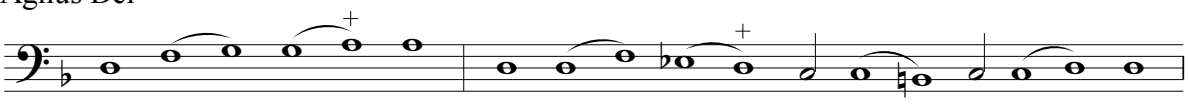
Cum san - cto Spi - ri - tu,

Sanctus





Agnus Dei



Ranskan barokin gregoriaanisia sävelmiä
Guillaume-Gabriel Niversin kirjoista

MESSUT

mi - se - re - re no - bis.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

mi - se - re - re no - bis.

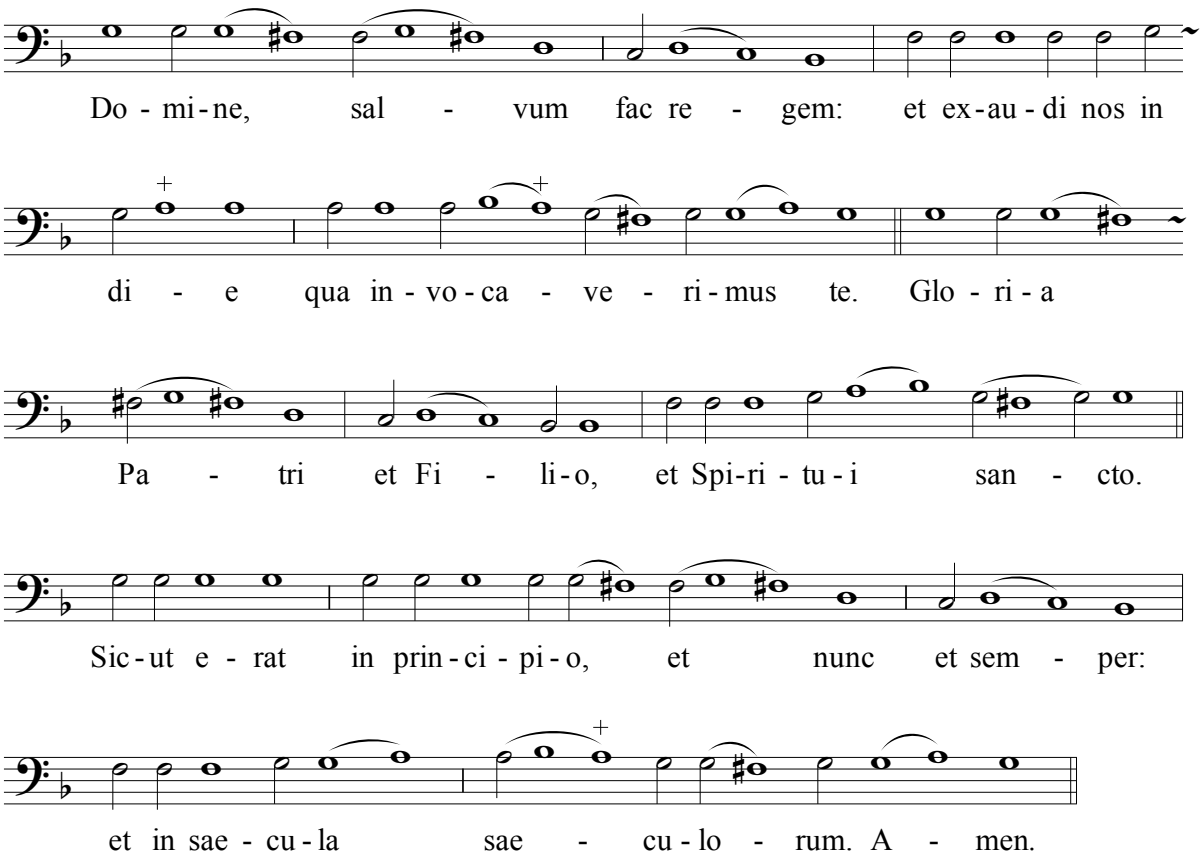
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

do - na no - bis pa - cem.

Ite, missa est

I - te, (e) mis - sa est.
De - o (o) gra - ti - as.

Domine salvum



MESSU C

Messusävelmä C sopii duurissa olevien urkumessujen yhteyteen. Ne ovat tavallisimmin G-duurissa (Couperin, G. Corrette, Montréal, Raison), joten niiden yhteydessä transponoiminen originaalia yhtä sävelaskelta ylemmäs on välttämätöntä. Alkuperäinen taso sopii F-duurissa olevien urkumessujen yhteyteen (Raison). Olen kirjoittanut sen g^1-avaimella naiskuorolle sopivalle korkeudelle, jolloin tarvitaan vain vähän apuviivoja. Jos ”Ite, missa est” on liian korkea tai liian matala, se voidaan laulaa Kyrien ensimmäisen säkeen sävelellä.

Lähde
GR 1687: messu lxv–lxvj, lxix–lxx; Glorian intonaatio lxxxxviij; ”Ite, Missa est” ciiij.

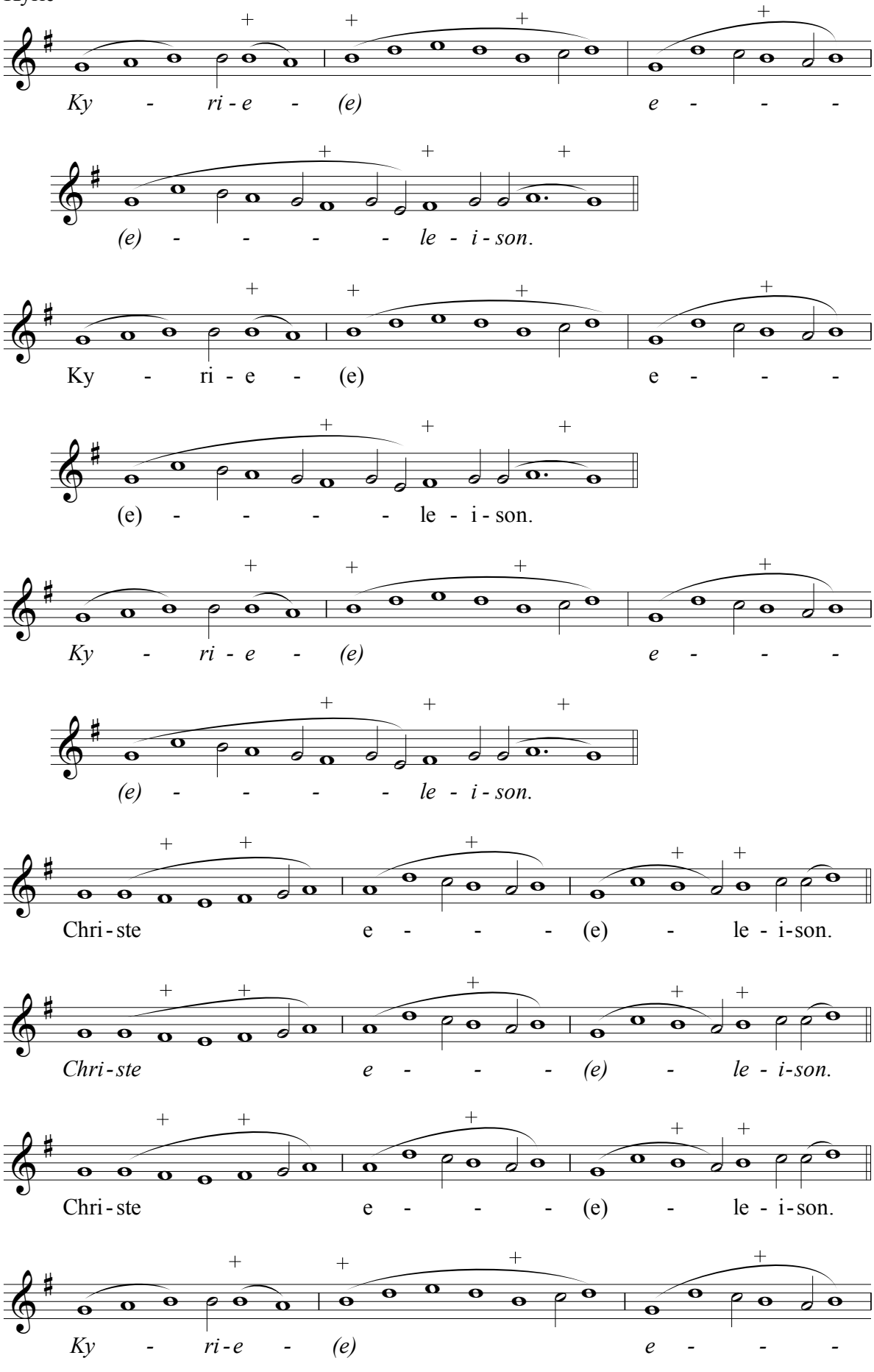
MASS C

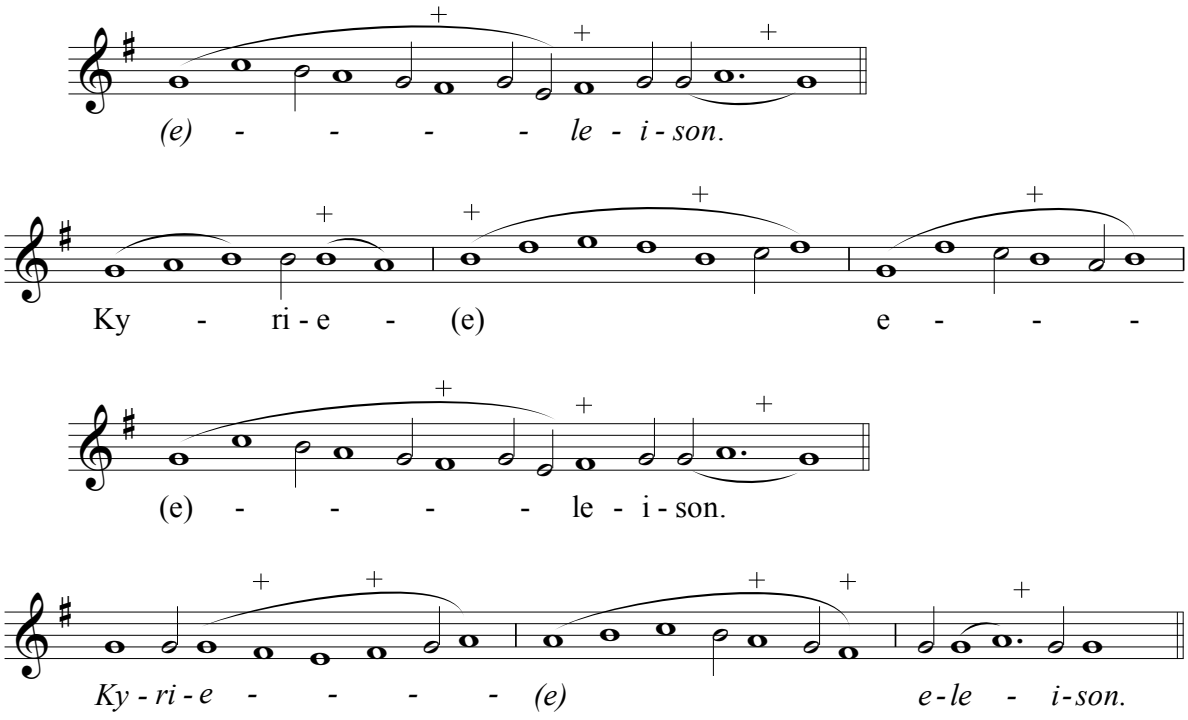
Chant C combines well with all organ masses in a major key. Such masses are most often in G major (Couperin, G. Corrette, Montréal, Raison), so an upward transposition of one step from the original F is necessary. The original *finalis* of F is for organ masses in F major (Raison). I have given it here in a G clef that favours a female choir and avoids using too many ledger lines. If the ‘Ite, missa est’ is too high or low, then it can be sung to the melody of the first line of the Kyrie.

Source
GR 1687: Mass lxv–lxvj, lxix–lxx; ‘Gloria in excelsis Deo’ lxxxxviij; ‘Ite, missa est’ ciiij.

Messe C

Kyrie




(e) - - - - - le - i - son.
Ky - ri - e - (e) e - - - -
(e) - - - - - le - i - son.
Ky - ri - e - - - - - (e) e - le - i - son.

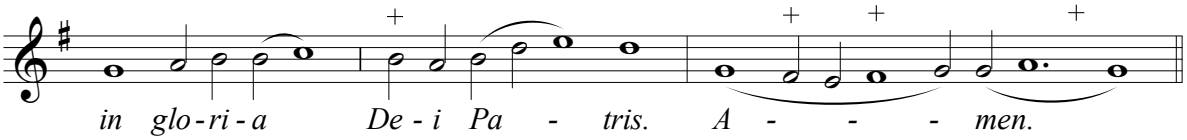
Gloria

Glo - - - - - ri - a in ex - cel - sis De - o.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
Lau - da - mus te.
Be - ne - di - ci - mus te.
A - do - ra - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.

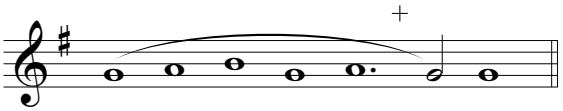
Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am.
Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-stis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens.
Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.
Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe
de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.
Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis.
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus.
Tu so-lus Do-mi-nus.

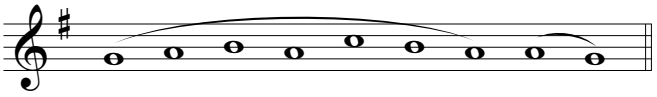
Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste.

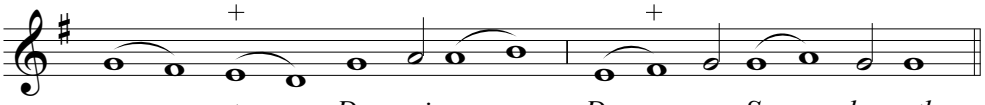
Cum san - cto Spi - ri - tu,


in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - men.

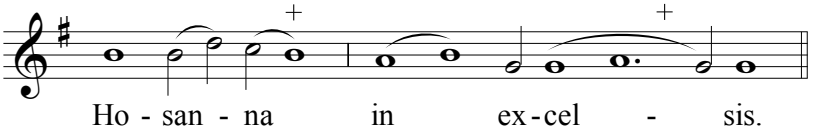
Sanctus

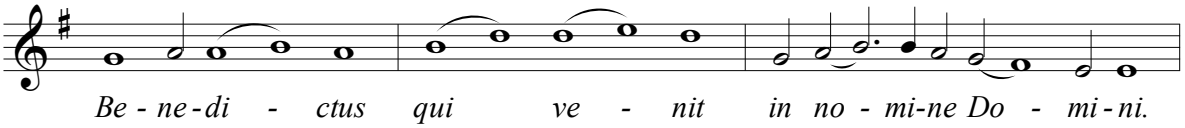

San - - - - - ctus,


san - - - - - ctus,


san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

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

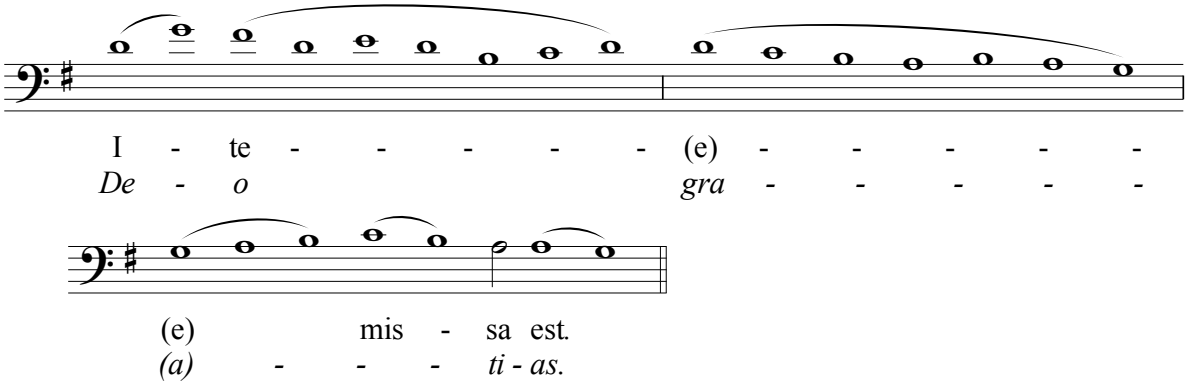

Ho - san - na in ex - cel - sis.


Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni.

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

Agnus Dei

Ite, missa est



MAGNIFICATIT
MAGNIFICATS

Magnificat on neitsyt Marian ylistyslaulu Luukkaan evankeliumin joulukertomuksesta (Luuk. 1:46-55). Se esitettiin vesperien lopuksi, ja sen päätti aina ”Gloria Patri” ja ”Amen”.

Ensimmäinen sana, ”magnificat”, intonoidaan aina soolona, ja ensimmäisen säkeen loppu soitetaan uruilla. Sen jälkeen säkeet jaetaan vuorotellen laulun ja urkujen kesken. Koska tekstin viimeinen säe tulee laulun osalle, on urkurin soitettava lyhyt loppusoitto ”Amen”. Siihen antaa Nivers malleja toisen urkukirjansa (1667) lopulla.

Urkukirjallisuudessa on koko joukko Magnificateiksi nimettyjä versettien kokonaisuuksia. Sen lisäksi on viljalti yhdessä sävellajissa olevia otsikottomia versettejä, joita voidaan käyttää Magnificatissa. Mahdollista on myös kerätä muita osia sopivaksi kokonaisuudeksi Magnificatia varten (Raison 1688, ”Au Lecteur”), kunhan ne ovat samassa sävellajissa. Urkukappaleita tarvitaan kuusi sekä yksi lyhyt ”Amenta” varten.

Olen valinnut Niversiltä kaksi ryhmää Magnificateja. Ensimmäinen on tavallisia Magnificatien kaavoja (*tabula tonorum*), yksi jokaisessa kirkkosävellajissa. Toisen ryhmän muodostaa valikoima monimutkaisempia versioita, jotka saattavat hyvinkin olla Niversin säveltämiä.

The Magnificat is the song of the Virgin Mary, a canticle found in the nativity story in the gospel of St Luke (1:46–55). The Magnificat is sung at Vespers and concludes with a Gloria Patri and ‘Amen’.

The first word of the text, ‘magnificat’, is intoned by a soloist and the rest of the first line is played by the organ. Thereafter, the performance is divided between the choir and the organ. Because the last line falls to the choir to sing, the organ should finish with a short verset for the ‘Amen’. Models can be found at the end of Nivers’s second organ book (1667).

There are several sequences of organ versets entitled ‘Magnificat’ in the French classical organ repertoire. In addition, there are many groups of versets in the same key without a nomination, which could be utilised for Magnificats. It is also possible to combine versets from different sources—in the same key—to form a whole for the Magnificat (Raison 1688, ‘Au Lecteur’). Six full versets and a short one for the ‘Amen’ are required.

I have chosen two groups of Magnificats from Nivers. In the first group are common formulas, one in every mode (*tabula tonorum*). The second group consists of a selection of somewhat more elaborate Magnificats, which may well have been composed by Nivers.

MAGNIFICATS

Ensimmäisen ryhmän Magnificateja on yksi kussakin moodissa; ne voidaan transponoida käytettävän urkumusiikin tasoille. Tässä ryhmässä kaikki säkeet lauletaan samalla sävelmällä. Niversin mukaan tässäkin niistä on annettu kaksi ensimmäistä säettä kokonaan ja joukko katkelmia muista säkeistä.

Toinen ryhmä Magnificateja muodostuu musiikillisesti monimutkaisemmista versioista. Niitä olen valinnut neljä: autenttisen ja plagaalisen, molemmat sekä molliterssin että duuriterssin omaavista moodeista. Nuo neljä sävelmää voidaan transponoida tarvittavaan korkeuteen sopimaan mihin tahansa kyseeseen tulevaan muuhun musiikkiin. Muuten niiden valinnassa olen noudattanut omia mieltymyksiäni: olen valinnut sävelmiä, jotka ovat mielestäni musiikillisesti mielenkiintoisia. Ne ovat vuoden 1696 *Antifonariumista*.

Tekstin parittomat säkeet esitetään uruilla; ne on kursivoitu nuoteissa. Asteriskien (*) sisällä oleva teksti intonoidaan.

The first group includes a formula for each mode; the formulas can be transposed to match the keys used in organ music. The chant melody is the same for every line of text. Following the original, the music gives the melody for the first two whole lines and excerpts from the following lines.

The second group of Magnificats includes some more elaborate versions. I have chosen four modes: an authentic and a plagal tone with a minor and a major third above the *finalis*. These four chants can be transposed to combine with any music in the repertoire. In other respects the selection is quite subjective: I have chosen chants that to my mind are musically especially interesting. They are taken from the *Antiphonarium* of 1696.

The odd-numbered lines are to be performed on the organ. Their texts are given in italics. Words between asterisks (*) are to be intoned.

MAGNIFICAT

Magnificat (1) anima mea Dominum.
(2) Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
(3) Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
(4) Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
(5) Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.
(6) Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
(7) Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
(8) Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
(9) Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.
(10) Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
(11) Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.
(12) Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.
(13) Amen.

TEKSTIN EDITIO
”Exultavit”-sanan kirjoitusmuodoksi olen valinnut ”exsultavit” klassisen latinan mukaan, jotta tavujako tulisi mielekkääksi. Tekstin välimerkkien lähde: Harper 1991, 272.

NUOTTIEN EDITIO
Sävelmien tauot ovat OD 1686:n mukaan: säkeet on erotettu kaksoisviivalla ja säkeiden keskikohta pitkällä tauolla, muut tauot ovat lyhyitä. Lähteissä on tässä suhteessa paljon eroja; osa niistä voi olla virheitä.

TEXT EDITING
I have changed *exultavit* to the classical Latin *exsultavit* to facilitate word division. Punctuation marks follow Harper 1991, 272.

MUSIC EDITING
I have amended the rests in accordance with OD 1686: versets/lines are separated with a double stroke; the middles of lines are separated with a long rest; other rests are short. The sources differ in this respect; some of the differences might be errors.

MAGNIFICATIN KAAVAT

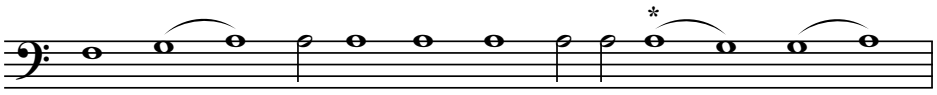
Lähteet
AM/AR 1696, cxxxviij-cxlj; Diss 1683, 179-188. IV:n *tonin* kadenssikuvio esiintyy kahdessa muodossa. Ne muodot ovat vaihtoehtoisia, myös niin että molemmat voivat esiintyä samassa yhteydessä. VI:n *tonin* kadenssille antavat kaksi lähdettä keskenään erilaiset muodot. Muut erot lähteissä ovat vähäisiä.

MAGNIFICAT FORMULAS

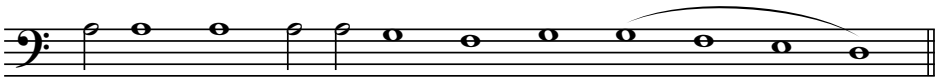
Sources
AM/AR 1696, cxxxviij–cxlj; Diss 1683, 179–188. The cadence of Tone IV exists in two alternative formulas, which can also be seen side by side. For the cadence of Tone VI the two sources give different forms. Other differences between the sources are minimal.

I Ton

Ma - gni - fi - cat *a - ni-ma me - a Do - mi - num.*



Et ex - sul - ta - vit spi - ri-tus me - us

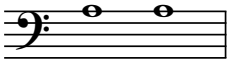


in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

qui po - tens est *in pro - ge - ni - es:*

hu - mi - les *Glo - - - ri - a*

*** Var:**



me - us

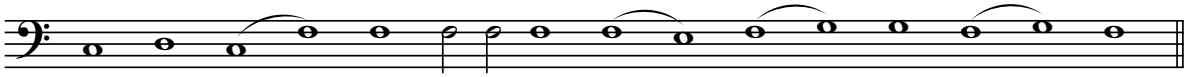
II Ton

Ma - gni - - - fi - cat *a - ni-ma me - a Do - mi-num.*

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

an - cil - lae su - ae:



Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est:

in pro - ge - ni - es: De - po - su - it po - ten - tes de

E - su - ri - en - tes *Glo - ri - a Pa - tri*

III Ton

Ma - gni - fi - cat *a - ni - ma me - a Do - mi - num.*

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

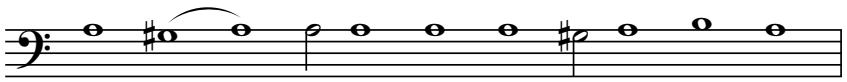
an - cil - lae su - ae: ge - ne - ra - ti - o - nes.

qui po - tens est: *in pro-ge - ni - es:*

Glo - - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

IV Ton

Ma - gni - fi - cat *a - ni-ma me - a Do - mi - num.*



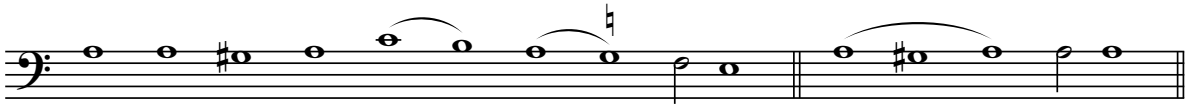
Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

an - cil - lae su - ae: om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

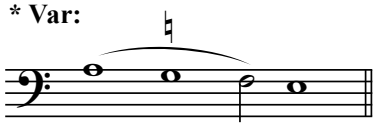
qui po - tens est:

in pro - ge - ni-es: ti - men - ti - bus e - um.



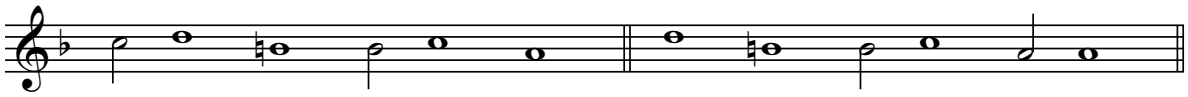
et ex - al - ta - vit hu - mi-les Glo - - - ri - a

*** Var:**



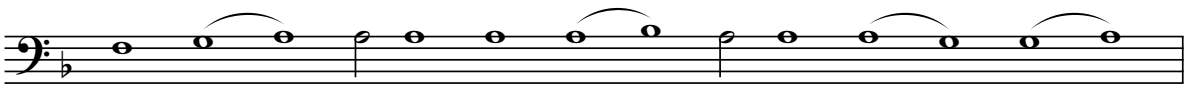
- o - - - nes.

V Ton



*** Var:**

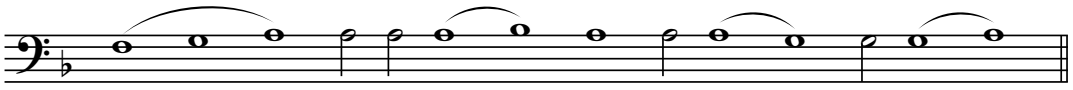
VI Ton


Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

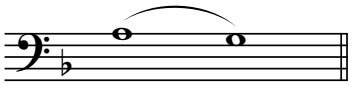
*
in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

ge - ne - ra - ti - o - nes. qui po - tens est:

in pro - ge - ni - es: po - ten - tes de se - de:

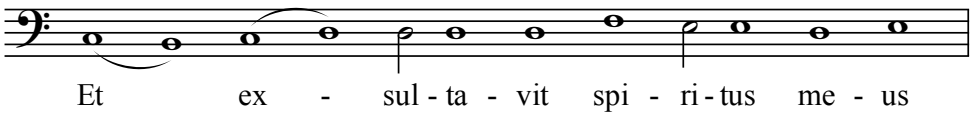

Glo - - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

*** Var:**

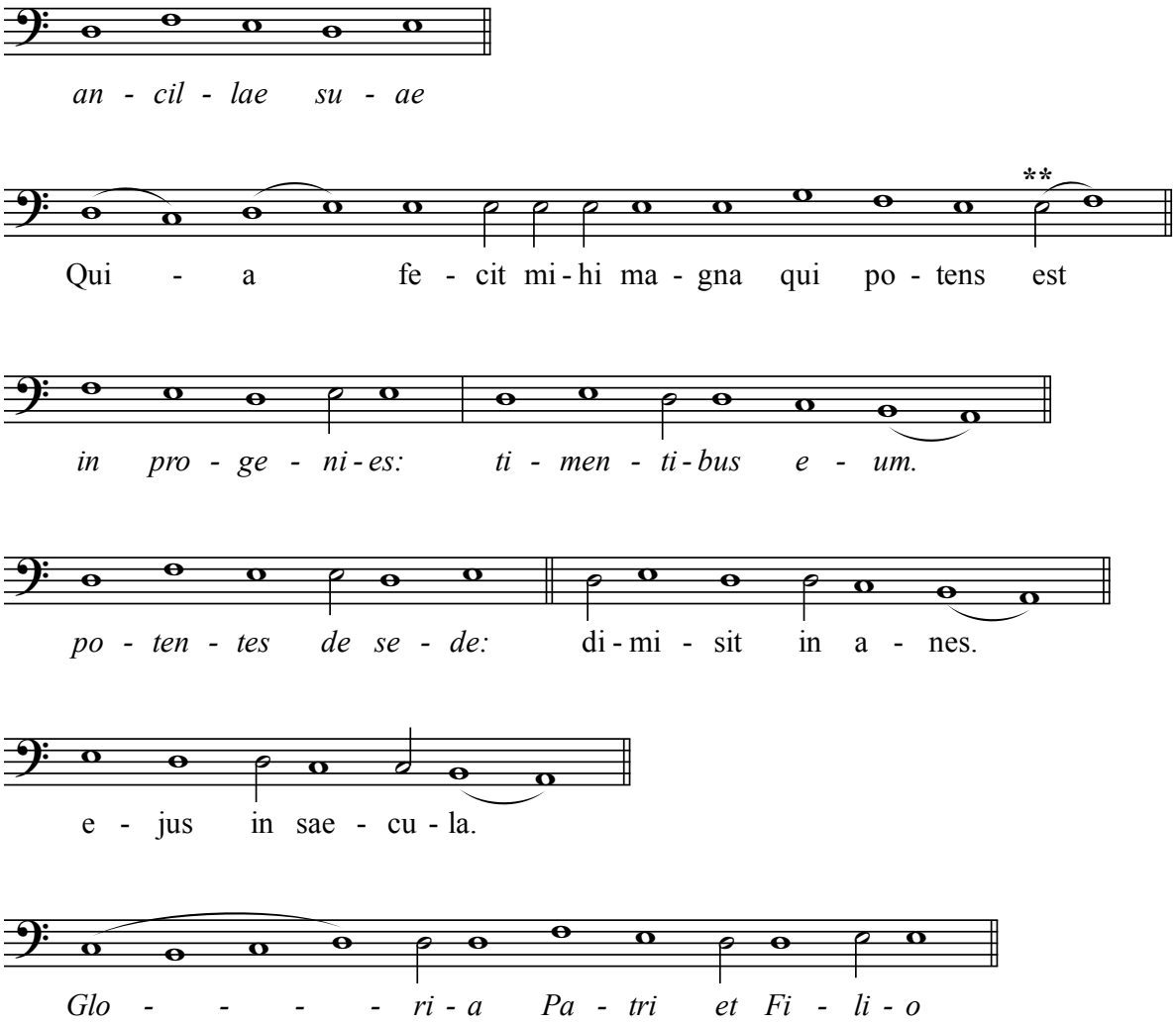

Do -
me -

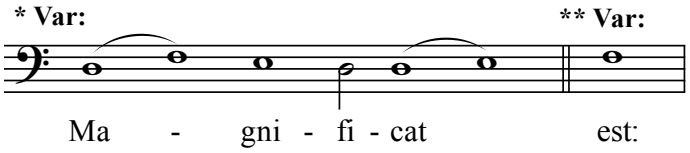
VII Ton

*
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

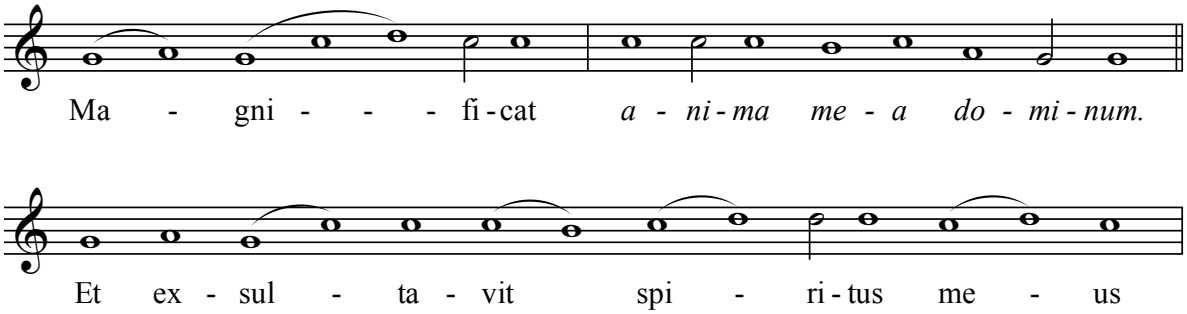

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

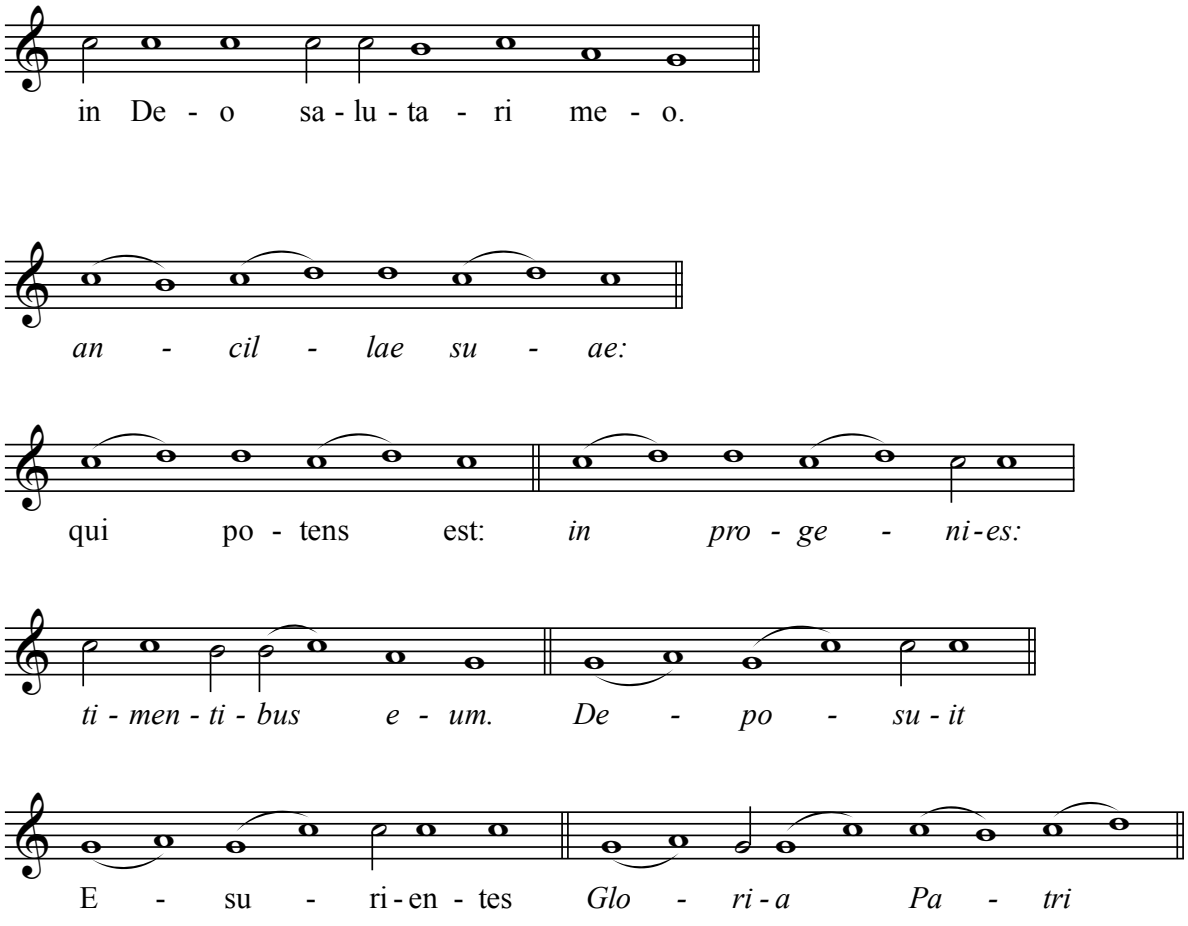
in De - o sa - lu - ta - ri me - o.


an - cil - lae su - ae
**
Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est
in pro - ge - ni - es: ti - men - ti - bus e - um.
po - ten - tes de se - de: di - mi - sit in a - nes.
e - jus in sae - cu - la.
Glo - - - - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o


* Var:
** Var:
Ma - gni - fi - cat est:

VIII Ton


Ma - gni - - - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num.
Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us


in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
an - cil - lae su - ae:
qui po - tens est: in pro - ge - ni - es:
ti - men - ti - bus e - um. De - po - su - it
E - su - ri - en - tes Glo - ri - a Pa - tri

MUUT MAGNIFICATIT

Urkumusiikin tai laulun transpositioita koskien viittaan liitteeseen 3, jossa on annettu tiedot säilyneiden urkumagnificatien sävellajeista, niille ilmoitetuista moodeista ja siten myös niiden transpositioista. En mainitse kaikkia muita mahdollisia laulun tai urkumusiikin transpositioita.

MAGNIFICAT A

Sävelmä A I *tonissa* on lähteissä transponoitu g-tasoon. Koska säilyneitä urkumagnificateja vain kaksi on tässä tasossa, olen siirtänyt sävelmän takaisin transponoimattomaan d-tasoon, joka sopii kaikkiin muihin (ks. liite 3). Se voidaan tietysti transponoida yhdistettäväksi myös e-mollissa, c-mollissa tai g-mollissa olevien urkusävellysten kanssa (kaikki Niversin).

Lähteet
AM/AR 1696, xcviij-xic; OD 1686, 35-38; C&M 1733, 23-25.

Editio
Päälähde on ensimmäinen, erityisesti rytmien kohdalla. Ornamentit olen tarkistanut ja korjannut kahden jälkimmäisen avulla.

OTHER MAGNIFICATS

Below, in describing the common or necessary transpositions in either the organ music or the chants, I refer to Appendix 3, which shows all the modes, keys and transpositions for the extant organ Magnificats. I have not mentioned all the other possibilities for transposing the chants or the organ music.

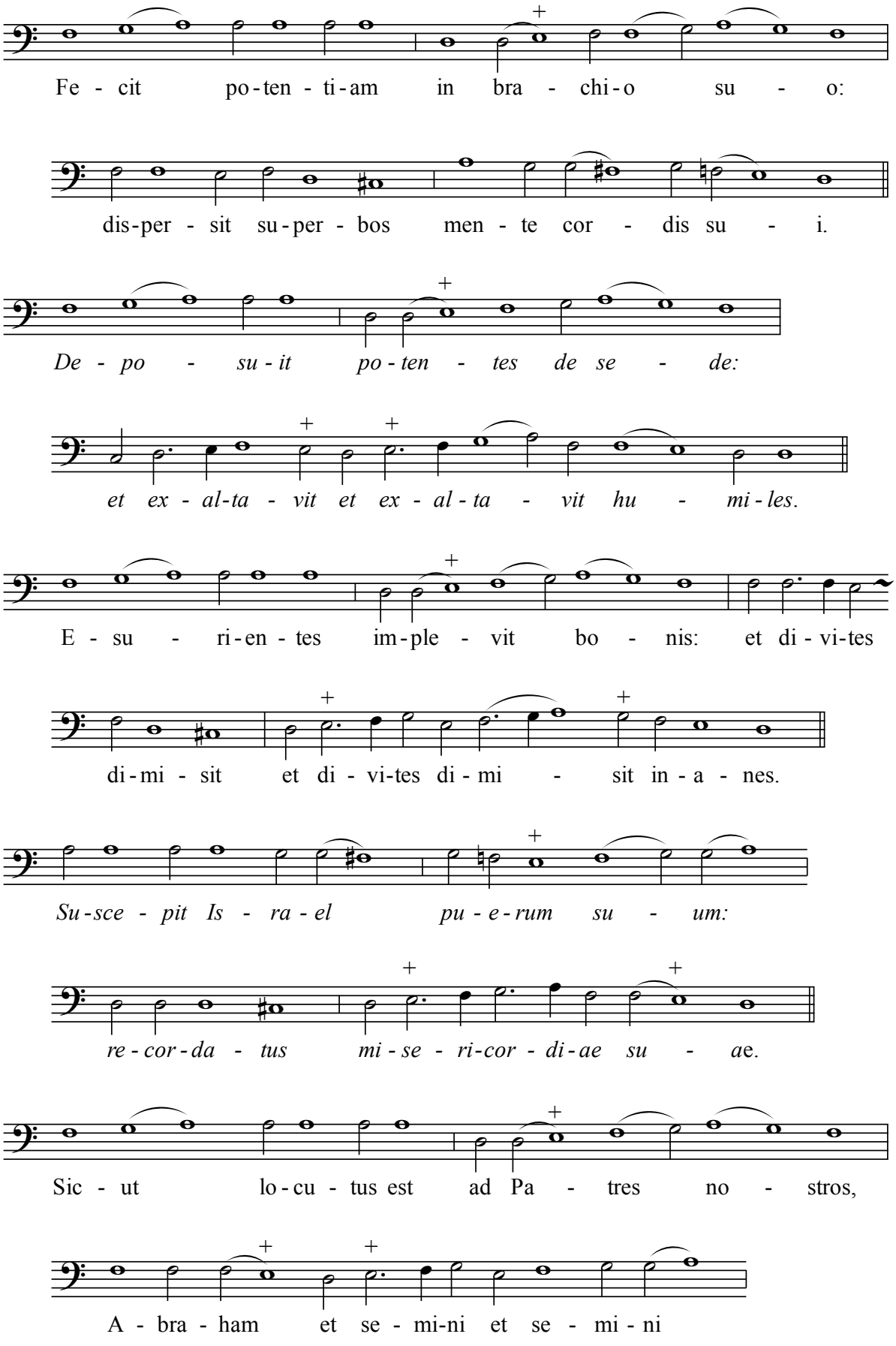
MAGNIFICAT A

The chant of Magnificat A is in Tone I and transposed in the sources to G. As there are only two organ Magnificats in G (by Nivers), I have transposed the chant to D to agree with the rest of the organ Magnificats (see App. 3). This Magnificat could also, of course, be transposed to agree with the organ pieces in E minor, C minor or G minor (all cases by Nivers).

Sources
AM/AR 1696, xcviij–xic; OD 1686, 35–38; C&M 1733: 23–25.

Editing
The principal source is the first one mentioned, in particular for the rhythms; the ornaments have been checked and amended with the help of the two latter sources above.

Magnificat A


Fe - cit po-ten - ti-am in bra - chi-o su - o:
dis-per - sit su-per - bos men - te cor - dis su - i.
De - po - su - it po - ten - tes de se - de:
et ex - al-ta - vit et ex - al - ta - vit hu - mi - les.
E - su - ri-en - tes im-ple - vit bo - nis: et di - vi-tes
di-mi - sit et di - vi-tes di-mi - sit in - a - nes.
Su-sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um:
re - cor - da - tus mi - se - ri-cor - di-ae su - ae.
Sic - ut lo - cu - tus est ad Pa - tres no - stros,
A - bra - ham et se - mi-ni et se - mi - ni

MAGNIFICATIT

*** Var:**

MAGNIFICAT B

Sävelmä B on II *tonissa*. Olen transponoinut sen g-tasoon, mikä sopii kaikkiin säilyneisiin II:n *tonin* urkumagnificateihin (ks. liite 3). Kaikki säilyneet III *tonin* urkumagnificatit ovat a-mollissa, joten tätä sävelmää voisi käyttää transposition jälkeen myös niiden yhteydessä.

Lähde
AM/AR 1696, cv-cvij

MAGNIFICAT B

The chant of Magnificat B is in Tone II. I have transposed it to G to fit all extant organ compositions (see App. 3). All extant organ Magnificats in Tone III are in A minor, so this chant could be used with them as well if transposed to A.

Source
AM/AR 1696, cv–cvij.

Magnificat B

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est:
et san - ctum no - men e - jus, et san - ctum no - men e - jus,
et san - ctum no - men e - jus.
Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e
in pro - ge - ni - es: ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus,
ti - men - ti - bus e - um.
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o, bra - chi - o su - o,
fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o, bra - chi - o su - o:
dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i,
dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i.

De-po - su-it, de-po - su-it po-ten - tes de se - de:
et ex - al-ta - vit hu - mi-les, hu - mi-les, hu - mi-les,
et ex - al-ta - vit hu - mi-les, hu - mi-les, hu-mi-les.
E - su - ri - en - tes im-ple - vit, im - ple - vit bo - nis,
e - su - ri - en - tes im - ple vit, im - ple - vit bo - nis:
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes,
et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes,
di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.
Su-sce - pit Is - ra - el, su - sce - pit Is - ra - el
pu - e-rum su - um: re - cor-da - tus mi-se - ri-cor - di-ae,

re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.
Sic - ut lo - cu - tus est ad Pa - tres, ad Pa - tres no - stros, sic - ut lo - cu - tus est
ad Pa - tres, ad Pa - tres no - stros, Ab - ra - ham et se - mi - ni e - jus
in sae - cu - la, sae - cu - la, in sae - cu - la, sae - cu - la.
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, Pa - tri et Fi - li - o
et Spi - ri - tu - i san - cto.
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et nunc et sem - per
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, et in se - cu - la,
sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

MAGNIFICAT C

Sävelmä C on V *tonin* tavallisimmassa, c-tasossa (ks. liite 3). Se voitaisiin transponoida myös F-duurissa olevan musiikin (Nivers) kanssa käytettäväksi.

Lähde
AM/AR 1696, ciij-cv.

MAGNIFICAT C

Chant C is shifted to the most common transposition of Tone V, namely to C (see App. 3). For organ versets in F major (Nivers), it could be transposed to F.

Source
AM/AR 1696, ciij–cv.

Magnificat C

san - ctum no - men e - jus.
Et mi-se-ri-cor - di-a, mi-se-ri-cor - di-a e - jus
a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es: ti-men-ti-bus e - um.
Fe - cit po-ten - ti-am, po-ten - ti-am, po-ten-ti-am in bra - chi-o,
in bra-chio, bra-chi-o, bra-chi-o su - o: dis-per - sit su-per - bos
men-te cor-dis su - i, dis-per - sit su-per - bos men-te cor-dis, men-te
cor - dis su - i.
De-po-su-it po-ten - tes de se - de: et ex - al-ta - vit hu - mi-les,
hu - mi-les, et ex - al-ta - vit hu - mi-les.
E-su - ri-en - tes im-ple-vit bo - nis, e-su - ri-en - tes im-ple-vit bo - nis:

et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit
in - a - nes.
Su - sce - pit Is - ra - el, su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um:
re - cor - da - tus, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.
Sic - ut lo - cu - tus est, lo - cu - tus est, lo - cu - tus est ad Pa - tres, ad Pa - tres no - stros,
A - bra - ham et se - mi - ni, et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Fi - li - o
et Spi - ri - tu - i, Spi - ri - tu - i san - cto.
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o
et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men,
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

MAGNIFICAT D

Sävelmä D on VI *tonin* normaalitasolla, in f (ks. liite 3). Se voidaan transponoida yhdistettäväksi myös G-duurin tai A-duurin kanssa (Nivers).

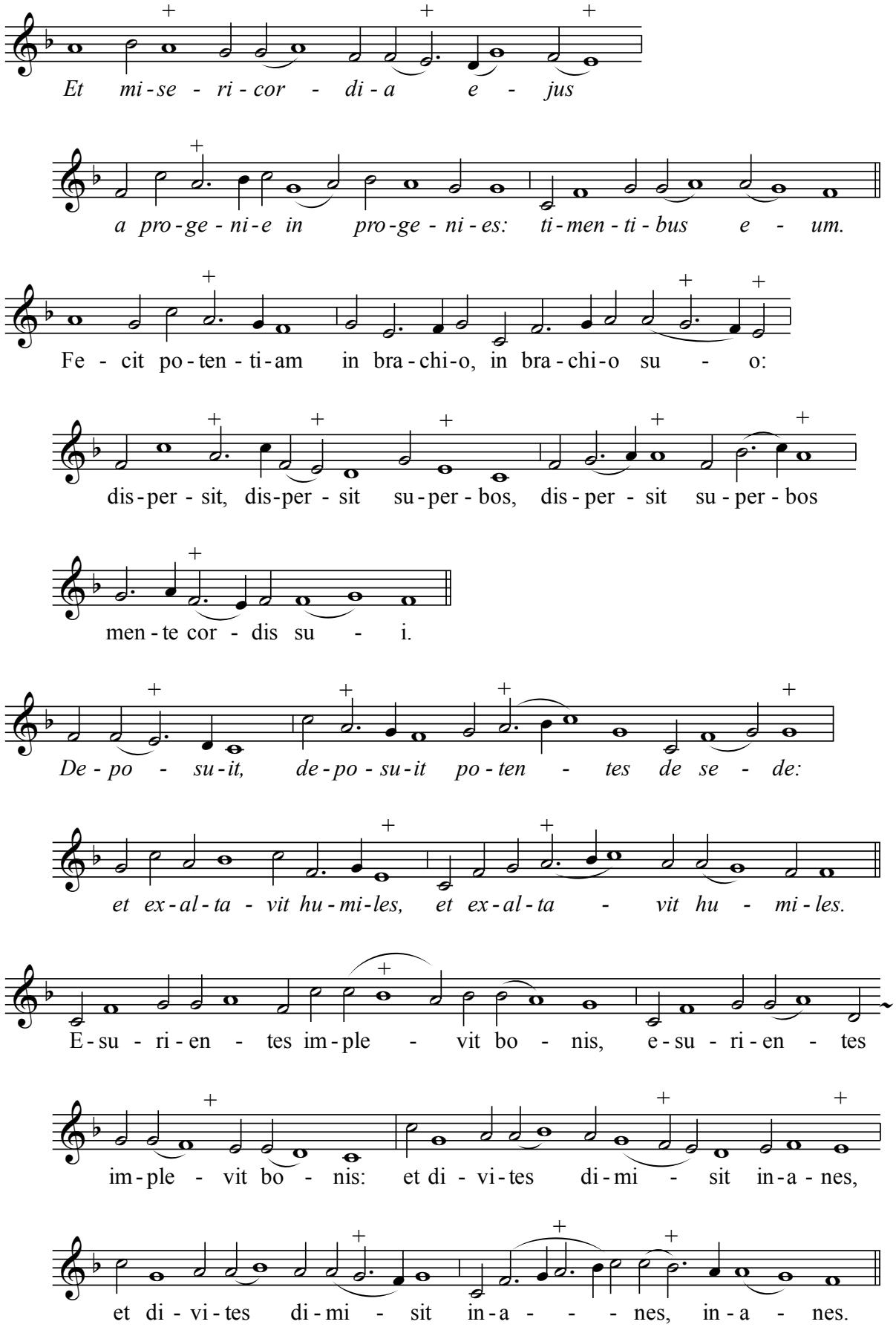
Lähde
AM/AR 1696, cvij-cix.

MAGNIFICAT D

Chant D is in F, the normal position of Tone VI (see App. 3). It can, of course, be transposed to combine with organ versets in G major or A major (Nivers).

Source
AM/AR 1696, cvij–cix.

Magnificat D


Et mi-se - ri-cor - di-a e - jus
a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es: ti-men-ti-bus e - um.
Fe - cit po-ten-ti-am in bra-chi-o, in bra-chi-o su - o:
dis-per-sit, dis-per-sit su-per-bos, dis-per-sit su-per-bos
men-te cor - dis su - i.
De-po - su-it, de-po-su-it po-ten - tes de se - de:
et ex-al-ta - vit hu-mi-les, et ex-al-ta - vit hu - mi-les.
E-su - ri-en - tes im-ple - vit bo - nis, e-su - ri-en - tes
im-ple - vit bo - nis: et di - vi-tes di-mi - sit in-a-nes,
et di - vi-tes di-mi - sit in-a - - - nes, in-a - nes.

MAGNIFICATS

TE DEUM

Te Deum on proosamuotoinen ylistyslaulu, joka esitettiin tärkeissä kirkoissa aina kun oli syytä kiitollisuuteen ja iloon: kun armeija oli voittanut taistelun, solmittiin rauha, kuningas parani sairaudesta, syntyi prinssi jne.

Te Deumista on Niversin kirjoissa useita versioita. *Alternatim*-esityksessä urkujen kanssa tulee kysymykseen mikä tahansa niistä, sillä niiden suurimmat erot ovat urkujen kohdalle tulevissa verseteissä: urkuverseteissä ei ole cantus firmusta tai yleensä aineksia sävelmästä. Valitsemani lähteet ovat mielestäni eleganteimpia ja myös varustetut *musica fictalla*. Ornamentteja voidaan lisätä, sillä eräässä valitusta sävelmästä poikkeavassa versiossa (OD 1686, 146–150) on ornamentteja.

Te Deumia varten tarvitaan 16 urkuversettiä. Niitä ovat säveltäneet Thiéry, Nivers (1667), Gigault (1685), Marchand ja Montréalin anonyymi. Niitä on useissa eri tasoissa: *finalis* on f, g, a tai b.

Alun ”Te Deum laudamus” intonoidaan (teksti asteriskien [*] sisällä), ensimmäisen tekstirivin jatko soitetaan uruilla, ja loppu jaetaan kuoron ja urkujen kesken tavalliseen tapaan. Näin ollen kaikki parittomat säkeet soitetaan uruilla, parilliset lauletaan. Parittomat säkeet on kirjoitettu nuoteissa kursiivilla.

Lähteet
AM/AR 1969, lxv–lxvij; C&M 1733, 195–199.

The *Te Deum* is a hymn of praise in prose. It was sung in large cathedrals on occasions of gratitude and joy: when the army had won a battle, peace was attained, a king had recovered from an illness, a prince was born, etc.

The *Te Deum* is found in several variants in Nivers's chantbooks. In an *alternatim* performance with organ, any of the variants could be used, as the greatest variances lie in the organ versets: thematic relations of the organ versets to the chant are practically non-existent. The main sources I have chosen are the most elegant in my view and also supplied with *musica ficta*. Ornaments may be added, as an ornamented—but somewhat differing—version is found in OD 1686 (146–150).

For a *Te Deum*, 16 organ versets are needed. Thiéry, Nivers (1667), Gigault (1685), Marchand and Anonymous of Montréal all composed organ versets for the *Te Deum*. The organ verset series is found having a finalis of F, G, A, or B flat.

The opening words ‘Te Deum laudamus’ should be intoned (text between asterisks [*]), the continuation of the first line played on the organ and the rest divided between choir and organ in the normal fashion. This means that all of the odd-numbered versets are performed by the organ, all the even-numbered versets by the choir. The texts for the odd-numbered versets are given in italics.

Sources
AM/AR 1696, lxv–lxvij; C&M 1733, 195–199.

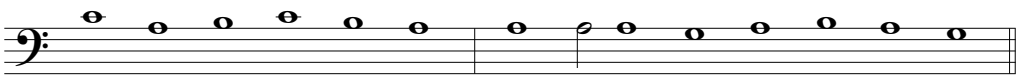
TE DEUM

Te Deum laudamus: (1) te Dominum confitemur.
(2) Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
(3) Tibi omnis Angeli, tibi caeli et universae potestates:
(4) tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
(5) sanctus,
(6) sanctus,
(7) sanctus, Dominus Deus sabaoth.
(8) Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae.
(9) Te gloriosus Apostolorum chorus,
(10) te Prophetarum laudabilis numerus,
(11) te Martyrum candidatus laudat exercitus.
(12) Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,
(13) Patrem immensae majestatis;
(14) venerandum tuum verum et unicum filium;
(15) sanctum quoque Paraclitum spiritum.
(16) Tu Rex gloriae, Christe.
(17) Tu Patris sempiternus es filius.
(18) Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti virginis uterum.
(19) Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.
(20) Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
(21) Judex crederis esse venturus.
(22) Te ergo quaesumus, famulis tuis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
(23) Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
(24) Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae.
(25) Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
(26) Per singulos dies benedicimus te.
(27) Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.
(28) Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.
(29) Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
(30) Fiat misericordia tua Domine super nos, quemadmodum speravimus in te.
(31) In te Domine speravi: non confundar in aeternum.

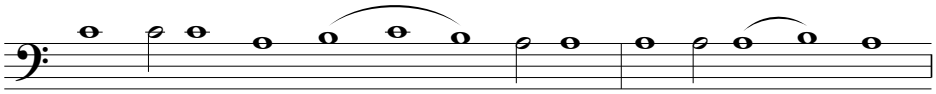
Te Deum

Te De - um lau - da - - mus:

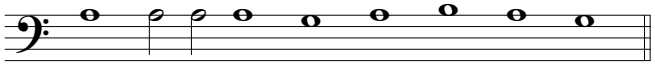
te Do - mi - num con - fi - te - mur.



Te ae - ter - num Pa - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.



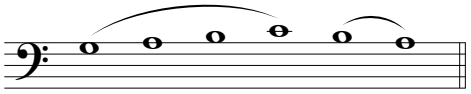
Ti - bi om - nis An - - - ge - li, ti - bi cae - li



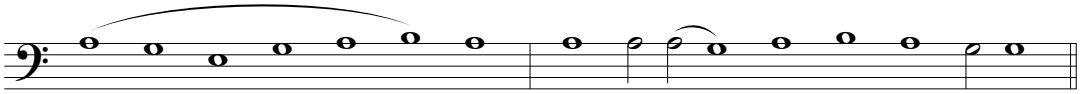
et u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes:

ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

san - - - ctus,

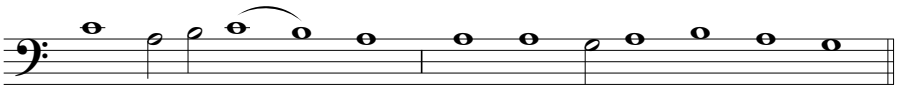


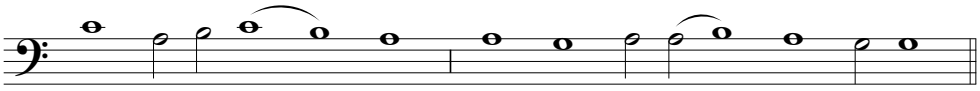
san - - - ctus,



san - - - - - - ctus Do - mi - nus De - us sa - ba - oth.

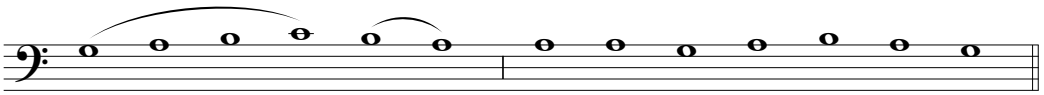
Ple - ni sunt cae - li et ter - ra ma - jes - ta - tis glo - ri - ae tu - ae.

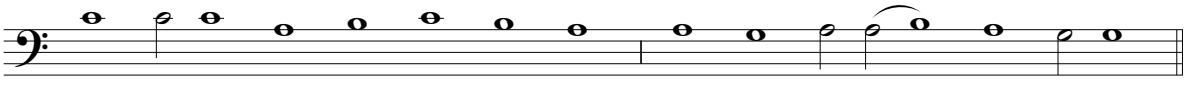

Te glo-ri-o - sus A - pos - to-lo - rum cho-rus:


te Pro-phe-ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus:

te Mar - ty-rum can-di-da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Te per or - bem ter - ra - rum san-cta con - fi - te - tur Ec - cle - si-a:


Pa - - - - - trem im - men - sae ma - je - sta - tis:


ve - ne-ran-dum tu - um ve - rum, et u - ni - cum fi - li - um:

san - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum spi - ri-tum.

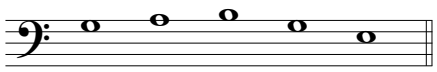
Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li-us.

Tu ad li - be-ran-dum su-sce-ptu-rus ho - - - mi - nem,

non hor-ru-is - ti vir - gi - nis u - te-rum.

Tu de-vic-to mor-tis a-cu - le-o, a - pe-ru - i - sti cre-den - ti-bus

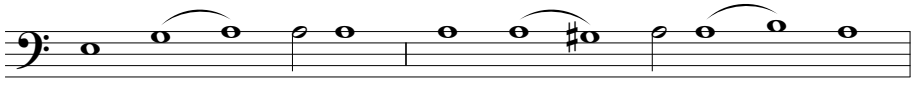

re - gna cae - lo - rum.

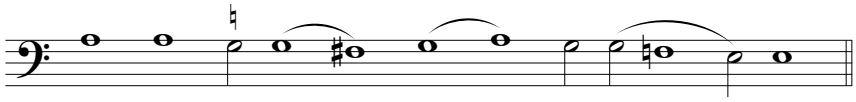
Tu ad dex - te-ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris.

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.

Te er - go quae - su - mus, fa - mu - lis tu - is sub - - ve - ni,

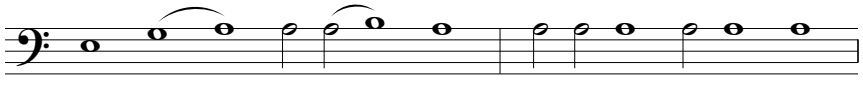
quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mi - sti.


Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is


in glo - ri - a nu - me - ra - ri.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne,

et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.


Et re - ge e - os, et ex - tol - le il - los

us - que in ae - ter - num.
Per sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci-mus te.
Et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum,
et in sae - cu - lum sae-cu - li.
Di - gna - re Do - mi-ne di - e i - sto, si - ne pec - ca - to
nos cu - sto - di - re.
Mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne, mi - se - re - re nos - tri.
Fi - at mi-se - ri-cor - di - a tu - a Do - mi-ne su - per nos,
quae - mad-mo - dum spe - ra - vi - mus in te.
In te Do - mi - ne spe - ra - vi:
non con - fun - dar in ae - ter - - - num.

LIITTEET
APPENDICES

LIITE 1

MOODIEN JA SÄVELLAJIEN VASTAAVUUS
TAVALLISIMMAT TRANSPOSITIOT

Seuraavat taulukot perustuvat Niversin ohjeisiin (1665, esipuhe, 2; Diss 1683, 112–113). Samoja ohjeita antaa myös Raison (1688, ”Au lecteur”). Taulukoissa on annettu tavallisimmat transpositiot. Harvinaisemmista voidaan mainita II ja VII *tonin* käyttäminen toistensa asemesta (Nivers 1683, Raison 1688); tässä tapauksessa VII *tonin* finalis on sen dominantilla. Vaihtoehtojen suuri määrä selittyy sillä, että schola tai kuoro oli vastahakoinen siirtymään luonnollisen ja mukavimman äänialansa ulkopuolelle ja tekemään ylimenoja, joten sen paras ääniala oli suppea. Urkujen virityskorkeus vaikutti luonnollisesti transposition valintaan. Virityskorkeus vaihteli ollen yleensä korkeampi luostareissa kuin kuninkaan kappelissa, Pariisissa ja isoissa kirkoissa.

APPENDIX 1

CORRESPONDENCE BETWEEN
MODE AND KEY
COMMON TRANSPOSITIONS

The following tables refer to information given by Nivers in his first organ book (1665, Foreword, p. 2) and his *Dissertation* (1683, pp. 112–13). Raison concurs (1688, ‘Au Lecteur’). The tables give the most common transpositions. Among the more infrequent transpositions should be mentioned the use of Tone II in place of Tone VII (Nivers 1683, Raison 1688); in this case Tone VII finishes on its dominant. The great number of choices is explained by the fact that the *schola* or choir was reluctant to move outside its natural and most convenient range, which would have meant making a change of register; the ambitus was thus quite limited. The diapason of the organ would naturally have affected the choice of transposition. The diapason varied, being higher in convents than in the Royal Chapel, Paris, and the largest churches.

LAULUN MOODIN JA URKUMUSIIKIN SÄVELLAJIN VASTAAVUUS

moodi	**sävellaji**
tavallisia (matalille äänille)	
I	**d**[1]
II	g
III	g
IV	**e**
V	C, D
VI	**F**
VII	D, C
VIII	F
harvinaisia, matalille äänille	
I	c, e
II	e
III	a
V	D
VI	G, A
VIII	**G**
tavallisia, korkeille äänille	
I	g
II	a
III	a
IV	c ”à la dominante”[2]
V	**F**
VI	G
VII	F
VIII	**G**

1 Lihavointi tarkoittaa transponoimatonta moodia.
2 "à la dominante" tarkoittaa, että *finaliksena* on *tonin* dominantti.

CORRESPONDENCE BETWEEN THE MODE OF THE CHANT AND THE KEY OF THE ORGAN MUSIC

mode	**key**
common, for ordinary (low) voices	
I	**d**[1]
II	g
III	g
IV	**e**
V	C, D
VI	**F**
VII	D, C
VIII	F
rare, for low voices	
I	c, e
II	e
III	a
V	D
VI	G, A
VIII	**G**
common, for high voices	
I	g
II	a
III	a
IV	c ‘à la dominante’[2]
V	**F**
VI	G
VII	F
VIII	**G**

1 A letter in bold text means that the mode is not transposed.
2 ‘à la dominante’ means that the normal finalis is replaced by the dominant of the mode.

moodi	**sävellaji**
harvinaisia, korkeille äänille	
I	**d**, e
II	g
IV	**e**
V	C, D
VI	A
kooste edellisistä	
I	c, d, e, g
II	e, g, a
III	g, a
IV	c (”à la dom.”), e
V	C, D, F
VI	F, G, A
VII	C, D, F
VIII	F, G

SÄVELLAJIN JA MOODIN VASTAAVUUS

sävellaji	**moodi**
c	I, IV (”à la dom.”)
d	I
e	I, II, III
g	I, II, III
a	II, III
C	V, VII
D	V, VII
F	V, VI, VII, VIII
G	VI, VIII
A	VI

mode	**key**
rare, for high voices	
I	**d**, e
II	g
IV	**e**
V	C, D
VI	A
compilation of the preceding	
I	c, d, e, g
II	e, g, a
III	g, a
IV	c ‘à la dom.’, e
V	C, D, F
VI	F, G, A
VII	C, D, F
VIII	F, G

CORRESPONDENCE BETWEEN KEY AND MODE

key	**mode**
c	I, IV ‘à la dom.’
d	I
e	I, II, III
g	I, II, III
a	II, III
C	V, VII
D	V, VII
F	V, VI, VII, VIII
G	VI, VIII
A	VI

LIITE 2 / APPENDIX 2

URKUMESSUT ILMAN CANTUS FIRMUSTA: SÄVELLAJIT JA MOODIT
ORGAN MASSES WITHOUT CANTUS FIRMUS: KEYS AND MODES

annettu moodi / mode specified	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	sävellaji / key
G. Corrette								G	
F. Couperin									G
”Geoffrey”									g
Limoges		[d][1]							
Montréal				e/E					G, G, e, e
Raison	d	**g**	**a**			F		G	
Thièry									g
Vitré	d	[**g**][1]			[**D**][1]				

Transpositiot on painettu lihavalla. / The bold script indicates a transposition.

[1] Puutteellinen / Incomplete

LIITE 3 / APPENDIX 3

URKUMUSIIKIN MAGNIFICATIEN SÄVELLAJIT
KEYS OF ORGAN MAGNIFICATS

Seuraavassa on lueteltu kaikkien säilyneiden urkumagnificatien sävellaji ja annettu moodi. Säveltäjien nimet ja tuotanto, ks. Lähteet.

The following list gives keys and announced modes of all extant organ Magnificats. For composers and works, see Sources cited.

	nimetty moodi / mode specified							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	sävellaji / key							
Boyvin I & II	d	g	a	e	C	F	D	G
Chaumont	d	g	a	e	C	F	D	G
Clérambault	d	g	–	–	–	–	–	–
Corrette, M. I & II	d	g	a	a	C	F	D	G
Dagincourt	d	g	–	a–E	C	F	–	–
”Geoffroy”	d	–	–	–	–	–	–	–
Gigault	d	g	a	a	C	F	–	C, G
Guilain	d	g	a	a	–	–	–	–
Jullien	d	g	a	e	C	F	D	G
Lanes	d	g	–	–	–	–	–	–
Lebègue I & II	d	g	a	e	C	F, G	D, C[1]	G
Marchand	d	–	–	–	–	–	–	–
Montréal	d	g	a	–	C	F	–	G
Nivers I & III	d, e, g, c	g	a	e, c[2]	C, F	F, G, A	D, C	G
Raison	d	g	a	–	–	F	–	G
Thiéry	–	g	–	–	C	–	–	G
Vitré	–	g	–	–	–	–	–	–

1 C-kadenssin lisäksi on vaihtoehtoinen kadenssi G:lle ("à la dominante") / In addition to a cadence on C, there is an alternative cadence on G (‘à la dominante’).
2 Nivers: "1. transposé en C. ou du 4. à la dominante, transposé". Magnificat on kuitenkin kokonaan c-mollissa. / Nivers: ‘1. transposé en C. ou du 4. à la dominante, transposé’. However, the Magnificat is throughout in C minor.

LÄHTEET
SOURCES CITED

NIVERSIN SÄVELMÄKIRJAT / CHANTBOOKS BY NIVERS

AM 1696. *Antiphonarium Monasticum, juxta Breviarum Pauli Quinti Pontificis maximi authoritate editum. –– in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*. Paris: Autheur. (BnF mus. Rés. 2289(1).)

AR 1696. *Antiphonarium Romanum, juxta Breviarium Pii Quinti Pontificis maximi authoritate editum. –– in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini.* Paris: Autheur. (BnF mus. 8-Z Le Senne – 8265.)

AR 1701. *Antiphonarium Romanum, juxta Breviarum sacro-sancti Concilii Tridentini et S. Pii Quinti Pontificis maximi authoritate editum.* Paris: Ballard. (BnF mus. 8° E. 32.)

C&M 1733. *Chants et Motets a l'usage de l'Eglise et Communauté des Dames de la Royale Maison de St. Louis a St. Cyr.* S.l: Colin. (BnF mus. Rés. 1561ª , Rés. 1561ᵇ .)

GR 1687. *Graduale Romanum, juxta Missale Pij Quinti Pontificis maximi authoritate editum. –– in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini*. Paris: Autheur. (BnF mus. Rés. 2287.)

GR 1697. *Graduale Romanum, Juxta Missale sacro-sancti Concilii Tridentini et S. Pii Quinti Pontificis maximi authoritate editum*. Paris: Ballard. (BnF mus. X.1039.)

GR 1734. *Graduale Romanum, Juxta Missale Pii Quinti – in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*. Paris: Ballard. (BnF mus. Rés. 2288.)

OD 1686. *Les Offices divins à l'usage des Dames et Demoiselles établies par sa Majesté à saint Cyr. Dressez selon l'Usage Romain ––*. Paris: Ballard et Mazuel. (BnF B. 4712.)

URKUMUSIIKKI N. 1650–1750 / ORGAN MUSIC C. 1650–1750

Gregoriaanisten sävelmien valinta perustuu seuraaviin urkumusiikin kokoelmiin. Mainittuna ovat alkuperäisteokset, ei myöhempiä editioita.

The following corpus of organ music is used to determine the choice of chants. I give the originals, not the later editions.

Boyvin, Jacques. *Premier livre d'orgue contenant les huit tons.* Paris [1689–1690].
—*Second livre d'orgue, contenant les huit tons.* Paris 1700.

Chaumont, Lambert. *Pieces d'orgue sur les 8 tons.* [Huy] 1695.

Clèrambault, Louis-Nicolas. *Premier livre d'orgue contenant deux suites du I^r et du II^e ton*. Paris [1710].

Corrette, Gaspard. *Messe du 8^e ton pour l'orgue à l'usage des dames religieuses.* Paris,1703.

Corrette, Michel. *Premier livre d'orgue, op. 16.* [Paris ante 1734.] R Paris 1737.
—*II^e livre de pieces d'orgue contenant le V^e, VI^e, VII^e et VIII^e ton, op. 26*. Paris 1750.

Couperin, François. *Pieces d'orgue consistantes en deux messes l'une à l'usage ordinaire des paroisses ––. L'autre propre pour les couvents ––*. Paris 1690.

Couperin, Louis. Käsikirjoitus urkusävellyksiä (1650-luku) yksityisomistuksessa. Julkaisu: *Pièces d'orgue*, ed. Oldham. Monaco: Oiseau-Lyre 2003. / Manuscript of organ compositions (1650s) in private ownership. Edition: *Pièces d'orgue*, ed. Oldham. Monaco: Oiseau-Lyre, 2003.

Dagincourt, François. Käsikirjoitus urkusävellyksiä (1700-luvun alku). / Manuscript of organ compositions (early 1700s). Paris: Bibliothèque de Ste-Geneviève.

Dandrieu, Jean-François. *Premier livre de pièces d'orgue.* Paris 1739.

Dornel, Louis-Antoine. Käsikirjoitus urkusävellyksiä (1700-luvun alku). / Manuscript of organ compositions (early 1700s). Paris: Bibliothèque de St-Geneviève.

Du Mage, Pierre. *1^er livre d'orgue contenant une suite du premier ton*. Paris 1703.

Geoffroy, attr. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [n. 1690] / Manuscript of organ compositions [ca. 1690]. Paris: Bibliothèque Nationale.

SOURCES CITED

Gigault, Nicolas. *Livre de musique –– contenant les cantiques sacrez.* Paris [1683].
—*Livre de musique pour l'orgue contenant plus de 180 pieces*. Paris 1685.

Grigny, Nicolas de. *Premier Livre d'Orgue contenant une Messe et les Hymnes.* Paris 1699.

Guilain. *Pieces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons differens de l'Eglise*. Paris 1706.

Jullien, Gilles. *Premier livre d'orgue –– contenant les huit tons de l'Eglise.* Paris [1690].

Lanes, Mathieu. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [1710–1722]. / Manuscript of organ compositions [1710–1722]. Toulouse: Bibliothèque Municipale.

Lebègue, Nicolas-Antoine. *Les pieces d'orgues.* Paris 1676.
—*Second livre d'orgue.* Paris [ca. 1678].

Limoges, Livre d'Orgue de. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [n. 1710–1725]. / Manuscript of organ compositions [ca. 1710–1725]. Limoges: Bibliothèque de Limoges.

Marchand, Louis. *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand*. [1732 jälkeen / after 1732].
—Käsikirjoitus urkusävellyksiä. / Manuscript of organ compositions. Versailles: Bibliothèque Municipale.

Montréal, Le livre d'orgue de. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [1600-luvun loppu–1700-luvun alku]. / Manuscript of organ compositions [end of 1600s–beginning of 1700s].

Nivers, Guillaume-Gabriel. *Livre d'orgue contenant cent piece de tous les tons de l'Eglise*. Paris 1665.
—*2. livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise.* Paris 1667
—*3. livre d'orgue des huit tons de l'Eglise.* Paris 1675.

Raison, André. *Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise.* Paris 1688.

Thiéry, Marguerite. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [1600-luvun loppu]. / Manuscript of organ compositions [late 1600s]. Paris: Bibliothèque Nationale.

Vitré, Pièces d'orgue des Augustines de. Käsikirjoitus urkusävellyksiä [alk. 1740-luvulta]. / Manuscript of organ compositions [beginning from 1740s]. Paris: Bibliothèque Nationale.

KIRJALLISUUS / LITERATURE

Antiphonale monasticum – – ordinis sancti Benedicti. a solesmensibus monachis 1934. Tournai: Desclée & socii.

Brulin, Monique 1997. "Le Plain-chant comme acte de chante au XVII[e] siècle en France", *Plain-chant et liturgie en France au XVII[e] siècle*. Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Klingsieck, 31–57.

Copeman, Harold 1992. *Singing in Latin*. Oxford: Author.

—2004. "French Latin" teoksessa MacGee & Rigg & Klauser (eds.) *Singing Early Music: An Introductory Guide to Pronunciation, 1250-1650.* Bloomington: Indiana University Press.

Corrette, Michel [1756] 1984. *Troisième Livre de Pièces d'Orgue*. Éd. Dufourcq. Paris: Bornemann.

Davy-Rigaux, Cécile 2004: *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV.* Paris: CNRS Éditions.

Diederich, Susanne 1975. *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter.

Guillo, Laurent 2003. *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673).* Mardaga & Liège: Centre de musique baroque de Versailles.

Harper, John 1991. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.

Higginbottom, Edward 1981. "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music", *The Organ Yearbook*, 31–54.

Hämäläinen, Kati 2002. *Le Bon Goût – Ranskan klassisen urkumusiikin (1650-1800) esittämiskäytäntö*. EST-julkaisusarja no 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Liber usualis missae et officii, pro diurnis horis 1957. ex editione vaticana. Tournai: Desclée & socii.

Nivers, Guillaume-Gabriel 1683: *Dissertation sur le Chant Gregorien*. Paris: Ballard.

—1665/R 1987. *Livre d'Orgue contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise.* Paris: Ballard. Facsimile, éd. Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau.

—1667/R 1992. *2. Livre d'Orgue contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise*. Paris: Ballard. Facsimile, éd. Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau.

—1689/R 1994. *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*. Paris: Autheur. Facsimile éd. Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau.

Raison, André 1688. *Livre d'Orgue contenant Cinq Messes suffisantes pour Tous les Tons de l'Eglise ou Quinze Magnificats––*. Paris: Autheur.

Ranum, Patricia M. 1991. *Méthode de la pronunciation latine dite "vulgaire" ou "à la française"*. Actes Sud.