

Marc-Antoine

CHARPENTIER

Quatre Antiennes à la Vierge

pour deux dessus

Four Marian antiphons for two high voices

Regina caeli H 16

Alma Redemptoris Mater H 21

Ave, Regina caelorum H 22

Regina caeli H 32

2 dessus et basse continue

2 Soprani e Basso continuo

herausgegeben von / editées par / edited by
Inge Forst

Musique sacrée française · Urtext

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



Carus 21.031

Inhalt / Table des matières / Contents

Vorwort	3
Avant-propos	4
Foreword	5
Regina caeli H 16	6
Alma Redemptoris Mater H 21	8
Ave, Regina caelorum H 22	12
Regina caeli H 32	16
Kritischer Bericht	20
Singtexte / Textes chantés / Singing texts	22

In die Partitur (Carus 21.031/00) ist folgendes Aufführungsmaterial eingelegt:
2 Partituren ohne Umschlag für die Vokalstimmen (Carus 21.031/02), Basso continuo (Carus 21.031/11).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2103100

Le matériel d'exécution suivant est inséré dans la partition (Carus 21.031/00) :
2 partitions sans couverture pour les voix (Carus 21.031/02), basse continue (Carus 21.031/11).

↓ Des éditions numériques sont proposées sur le site www.carus-verlag.com/2103100

The following performance material is inserted in the full score (Carus 21.031/00):
2 full scores without cover for the voices (Carus 21.031/02), basso continuo (Carus 21.031/11).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/2103100

Vorwort

Marc-Antoine Charpentier,¹ 1643 in der Diözese Paris geboren, wuchs im Pariser Quartier Saint-Séverin auf, wo er seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt. Entscheidend für sein Schaffen wurde jedoch erst eine Reise nach Rom im Alter von etwa 20 Jahren und ein dreijähriges Studium bei Giacomo Carissimi (1605–1674), der im Dienst der Jesuiten Kapellmeister von San Apollinare und am berühmten Collegium Germanicum et Hungaricum war. Ende der 1660er Jahre nach Paris zurückgekehrt, fand er bis 1687/88 großzügige Aufnahme in der italienisch geprägten Umgebung der Herzogin Marie de Lorraine, die als Mademoiselle de Guise eine der renommiertesten Persönlichkeiten des künstlerischen und religiösen Paris war.² Von hier aus begann Charpentier 1672 als Komponist von Comédies-ballets die Zusammenarbeit mit Jean-Baptiste Molière und blieb auch nach dessen Tod (1673) der Comédie-Française bis 1686 verbunden. Außerdem schrieb er regelmäßig Kirchenmusik für die königliche Familie. Im Jahre 1687 kam Charpentier in den Dienst der Pariser Jesuiten, zuerst als Maître de musique an deren Collège Louis-le-Grand, dann an der Kirche Saint-Louis. Damit hatte er die gleichen Funktionen wie sein Lehrer Carissimi in Rom. Seine letzten Lebensjahre ab 1698 verbrachte Charpentier als Maître de musique an der Sainte-Chapelle. Er starb 1704 in Paris. In seinem Schaffen sind die geistlichen Werke in lateinischer Sprache in der Mehrzahl. Sie sind im konzertierenden Stil gehalten, der um 1600 in Italien aufkam, aber in Frankreich erst in den 1650er Jahren in die geistliche Musik Eingang fand. Dabei handelt es sich einerseits um gottesdienstliche Gesänge: Messen, Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Magnificat-Vertonungen, Litaneien, Te-Deum-Vertonungen, Lamentationen (*Leçons de ténèbres*) und die in der französischen Kirchenmusik üblichen Wandlungsgesänge (*Élévations*) und Vertonungen des Bittgebets für den König (*Domine salvum fac regem*) sowie Motetten für die hohen Kirchen- und Heiligentage.

Marianische Antiphonen komponierte Charpentier in großer Zahl und in fast allen Schaffensphasen: von dem im vorliegenden Heft enthaltenen *Regina caeli* H 16 aus dem Jahr 1671 über drei *Antiennes pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge* (H 50–52) von etwa 1687 bis hin zu dem wahrscheinlich 1694–1696 entstandenen und wohl am weitesten verbreiteten vierstimmigen Zyklus Marianischer Antiphonen H 44–47. Allein vom *Salve Regina* existieren fünf (H 18, 23, 24, 27, 47) und vom *Regina caeli* vier (H 16, 30, 31, 46) Vertonungen aus der Feder Charpentiers. Die meisten dieser Motetten sind für eine kleine Besetzung komponiert: eine oder wenige Solostimmen mit Generalbass, manchmal ergänzt durch zwei Instrumentalstimmen. Eine Ausnahme bilden H 28 (*Sub tuum praesidium*) für drei Solostimmen ohne Generalbass, der oben erwähnte

chorische Zyklus H 44–47 sowie ein weiteres chorisches *Salve Regina* (H 24) von 1677. Für mehrere tiefe Stimmen (*basse, taille, haute-contre*) entstanden zwei *Salve Regina* (H 23 und 27), ein *Sub tuum praesidium* (H 20), ein *Beata es, Maria* (H 25) sowie ein *Regina caeli* (H 30), letzteres begleitet von zwei Flöten. Der vorliegende Band vereint vier Motetten für zwei hohe Stimmen (*dessus, auch haute-contre*) mit Basso continuo: das bereits angesprochene frühe *Regina caeli* (H 16) von 1671, zwei Kompositionen aus dem Jahr 1677 (*Alma Redemptoris Mater* H 21 und *Ave, Regina caelorum* H 22) sowie ein weiteres, wahrscheinlich 1691 entstandenes *Regina caeli* (H 32). Ihren liturgischen Platz haben die Marianischen Antiphonen als Schlussgesang im Stundengebet (nach der Komplet oder nach der Vesper, falls diese die letzte gefeierte Hore ist).

Beiden *Regina caeli* (H 16 in F und H 32 in B) gemein sind lange Melismen auf das Wort „laetare“ als Ausdruck der Freude Marias über die Auferstehung ihres Sohnes Jesus Christus. Den kleinen und differenzierten Notenwerten in H 16 steht in H 32 ein Alla-breve-Takt mit längeren Notenwerten gegenüber, die in der damaligen Aufführungspraxis durch zahlreiche Verzierungen geschmückt wurden. Beide Vertonungen des *Regina caeli* weisen eine textliche und musikalische Dreiteilung auf. Dies wird besonders in H 16 deutlich, wo das „Alleluja“ dreimal identisch nach den drei Textabschnitten „Regina caeli laetare“, „Laetare, Regina caeli, quia meruisti portare, resurrexit, sicut dixit“ und „ora pro nobis Deum“ wiederholt wird.

Das *Alma Redemptoris Mater* (H 21) wechselt zwischen ternärer Takteilung (3/2) in weißer Notation und binärer Teilung (♩) sowie zwischen imitatorischen Einsätzen der beiden Stimmen und homophonen Abschnitten. Die Worte „porta“ (Pforte) und „stella“ (Stern) werden durch Melismen besonders hervorgehoben, ebenso wie das Wort „succurre“ (bringe Hilfe) durch Sequenzierung und Verzierungen. Der Text feiert Maria als Gottesgebäerin und hat darum seinen liturgischen Platz in der Advents- und Weihnachtszeit. Den Abschluss bildet der Ruf um Erbarmen für die Sünder.

Die älteste Überlieferung des Textes von *Ave, Regina caelorum* stammt aus dem 12. Jahrhundert. Er preist Maria als Himmelskönigin und Herrscherin der Engel und bittet um Fürsprache bei Christus. Prägend in Charpentiers Vertonung H 22 ist das Motiv der fallenden Quarte auf die Worte „Ave“ (sei gegrüßt) und „gaude“ (freue dich), welche die ersten beiden Abschnitte der Komposition einleiten. Der flehende Schlussteil „vale, o valde decora et pro nobis Christum exora“ hebt das Wort „exora“ (bitte) durch ein in Sekundschriften absteigendes Melisma in besonderer Weise hervor. Auch hier taucht die absteigende Quarte als Themenkopf („et pro nobis“) wieder auf. Moll- und Septakkorde unterstreichen den flehentlichen Charakter des Abschnitts und verorten die Motette auch musikalisch in der Fastenzeit.

Bonn, 2021

Inge Forst

¹ Das Standardwerk zu Leben und Schaffen Charpentiers ist heute Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Édition revue et augmentée, Paris 2004. Vgl. von derselben Verfasserin auch den betreffenden Artikel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 4, Kassel u.a. 2000, Sp. 747–769.

² Siehe dazu Patricia M. Ranum, „Un ‚Foyer d’italianisme‘ chez les Guises: quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier“, in: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, hrsg. v. C. Cessac, Sprimont[-Versailles] 2005, S. 85–109.

Avant-propos

Marc-Antoine Charpentier¹, né en 1643 dans le diocèse de Paris, grandit dans le quartier Saint-Séverin où il reçut son premier enseignement musical. Mais c'est un voyage à Rome à l'âge de 20 ans qui fut décisif pour son processus créateur, ainsi qu'un apprentissage de trois ans auprès de Giacomo Carissimi (1605–1674), maître de chapelle de San Apollinare et du célèbre Collegium Germanicum et Hungaricum au service des jésuites. Revenu à Paris à la fin des années 1660, il fut prodigieusement accueilli jusqu'en 1687/88 dans l'entourage italianisant de la duchesse Marie de Lorraine, qui fut sous le nom de Mademoiselle de Guise une des personnalités de haut rang du Paris artistique et religieux.² De là, Charpentier commença en 1672 à travailler en qualité de compositeur de comédies-ballets avec Jean-Baptiste Molière et la mort de ce dernier (1673) ne l'empêcha pas de rester lié à la Comédie-Française jusqu'en 1686. Il composa aussi régulièrement de la musique sacrée pour la famille royale. En 1687, Charpentier entra au service des jésuites de Paris, tout d'abord au titre de maître de musique au Collège Louis-le-Grand, puis à l'église Saint-Louis. Il occupait ainsi les mêmes fonctions que son professeur Carissimi à Rome. Sur la fin de sa vie, à partir de 1698, Charpentier fut maître de musique à la Sainte-Chapelle. Il mourut en 1704 à Paris. Sa création se compose en majorité d'œuvres sacrées en latin. Elles sont écrites dans le style concertant qui était apparu vers 1600 en Italie mais qui ne s'imposa dans la musique sacrée française qu'à partir des années 1650. Il s'agit d'une part de chants de culte : messes, hymnes, psaumes, antiennes, magnificat, litanies, Te Deum, lamentations (*Leçons de ténèbres*) ainsi que de cantiques pour l'Élévation en usage dans la musique d'église française, supplications pour le roi (*Domine salvum fac regem*) et motets pour les grandes fêtes religieuses et célébrations de saints.

Charpentier composa des antiennes de la Vierge Marie en grand nombre et dans presque toutes les phases de sa création : du *Regina caeli* H 16 de l'an 1671 présent dans ce volume aux antiennes de la Vierge Marie H 44–47, cycle à quatre voix datant probablement de 1694–1696 et sans aucun doute le plus largement diffusé, en passant par trois *Antiennes pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge* (H 50–52) de 1687 environ. Pas moins de cinq compositions du *Salve Regina* (H 18, 23, 24, 27, 47), et quatre du *Regina caeli* (H 16, 30, 31, 46) ont été conservées de la plume de Charpentier. La plupart de ces motets sont destinés à une petite distribution : quelques parties solistes, voire une seule, avec basse continue, parfois complétée de deux parties instrumentales. Y font exception H 28 (*Sub tuum praesidium*) pour trois parties solistes sans basse continue, le cycle choral H 44–47 susmentionné et un autre

Salve Regina choral (H 24) de 1677. Pour plusieurs voix graves (basse, taille, haute-contre), Charpentier composa deux *Salve Regina* (H 23 et 27), un *Sub tuum praesidium* (H 20), un *Beata es, Maria* (H 25) et un *Regina caeli* (H 30), ce dernier accompagné de deux flûtes. Le présent volume réunit quatre motets pour deux voix aiguës (dessus, haute-contre également) avec basse continue : le premier *Regina caeli* (H 16) de 1671 dont il a déjà été question, deux compositions de l'an 1677 (*Alma Redemptoris Mater* H 21 et *Ave, Regina caelorum* H 22) et un autre *Regina caeli* (H 32) qui date probablement de 1691. Les antiennes de la Vierge Marie sont chantées lors du dernier office de la journée liturgique (après complies ou après les vêpres si celles-ci sont le dernier office célébré).

Les deux *Regina caeli* (H 16 en fa et H 32 en si bémol) ont en commun de longs mélismes sur le mot « laetare » (se réjouir), exprimant la joie de Marie sur la résurrection de son fils Jésus Christ. Les valeurs de note sont brèves et différenciées dans H 16 tandis que dans H 32, les longues valeurs de note de la mesure alla breve sont prétexte à de nombreux ornements selon la pratique d'exécution de l'époque. Les deux compositions du *Regina caeli* sont tripartites sur les plans textuel et musical. H 16 en fournit le meilleur exemple avec un « Alléluia » repris trois fois à l'identique après les trois passages textuels « Regina caeli laetare », « Laetare, Regina caeli, quia meruisti portare, resurrexit, sicut dixit » et « ora pro nobis Deum ».

L'*Alma Redemptoris Mater* (H 21) alterne entre mesure ternaire (3/2) sur des notes vides et mesure binaire (♩), entre interventions en imitation des deux parties et segments homophones. Les mots « porta » (porte) et « stella » (étoile) sont mis en relief par des mélismes, tout comme le mot « succurre » (cours à l'aide) par des séquences et des ornements. Le texte célèbre Marie comme mère de Dieu et il entre donc dans la liturgie de l'Avent et de Noël. La demande en grâce pour les pécheurs vient conclure le tout.

La version la plus ancienne du texte d'*Ave, Regina caelorum* date du 12^e siècle. Il fait la louange de Marie comme reine des Cieux et souveraine des anges et implore son intercession auprès du Christ. On notera dans la composition H 22 de Charpentier le motif de la quarte descendante sur les mots « Ave » (Salut) et « gaude » (réjouis-toi) qui introduisent les deux premiers segments de la composition. La partie finale implorante « vale, o valde decora et pro nobis Christum exora » souligne particulièrement le mot « exora » (implore) par un mélisme descendant en intervalles de secondes. Là encore réapparaît la quarte descendante comme thème initial (« et pro nobis »). Des accords mineurs et de septième soulignent le caractère implorant du passage et situent musicalement le motet dans la période du carême.

Bonn, 2021

Inge Forst

Traduction: Sylvie Coquillat

¹ L'ouvrage de référence sur la vie et l'œuvre de Charpentier est à ce jour Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Édition revue et augmentée, Paris 2004. Cf. de la même auteure l'article correspondant dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition, partie biographique, Vol. 4, Kassel e. a. 2000, col. 747–769.

² Voir aussi Patricia M. Ranum, « Un 'Foyer d'italianisme' chez les Guises : quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier », dans : *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, éd. par C. Cessac, Sprimont[-Versailles] 2005, pp. 85–109.

Foreword

Marc-Antoine Charpentier¹ was born in 1643 in the diocese of Paris and grew up in the Saint-Séverin quarter of Paris, where he received his first musical lessons. However, it was a journey to Rome at the age of about 20 and three years of study with Giacomo Carissimi (1605–1674) – chapel master in the service of the Jesuits at San Apollinare and at the famous Collegium Germanicum et Hungaricum – that became decisive for his creative work. Returning to Paris in the late 1660s, he enjoyed generous hospitality until 1687/88 in the Italianate environment of the Duchess Marie de Lorraine, who, as Mademoiselle de Guise, was one of the most renowned figures in artistic and religious Paris.² From there, Charpentier began collaborating with Jean-Baptiste Molière in 1672 as a composer of comédies-ballets and remained associated with the Comédie-Française after the latter's death (1673) until 1686. He also regularly wrote church music for the royal family. In 1687 Charpentier entered the service of the Paris Jesuits, first as maître de musique at their Collège Louis-le-Grand, then at the church of Saint-Louis. Thus he held the same positions as his teacher Carissimi in Rome. Charpentier spent the last years of his life (from 1698 onwards) as maître de musique at the Sainte-Chapelle. He died in Paris in 1704. Within his oeuvre, sacred works in Latin are in the majority. They are in the concertante style that emerged in Italy around 1600, although it did not find its way into sacred music in France until the 1650s. On the one hand, these are sacred chants: masses, hymns, psalms, antiphons, Magnificat settings, litanies, Te Deum settings, lamentations (*Leçons de ténèbres*) and the consecration chants (Élévations) common in French church music, as well as settings of the supplication for the king (*Domine salvum fac regem*) and motets for the high church and saints' festivals.

Charpentier composed Marian antiphons in large numbers and during almost all his creative phases: from the *Regina caeli* H 16 from 1671, which is included in the present volume, through three *Antiennes pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge* (H 50–52) from around 1687, to the four-part cycle of Marian antiphons H 44–47, which was probably composed in 1694–1696 and is presumably the most widely known. There are five settings of the *Salve Regina* alone (H 18, 23, 24, 27, 47) and four of the *Regina caeli* (H 16, 30, 31, 46) from Charpentier's pen. Most of these motets are scored for small forces: one, or a few, solo voices with basso continuo, sometimes supplemented by two instrumental parts. Exceptions are H 28 (*Sub tuum praesidium*) for three solo voices without basso continuo, the above-mentioned choral cycle H 44–47, and another choral *Salve Regina* (H 24) of 1677. Two *Salve Regina* (H 23 and 27), a *Sub tuum praesidium* (H 20), a *Beata*

es, Maria (H 25), and a *Regina caeli* (H 30) – the latter accompanied by two flutes – were composed for several low voices (basse, taille, haute-contre). The present volume brings together four motets for two high voices (dessus, also haute-contre) with basso continuo: the early *Regina caeli* (H 16) of 1671 already mentioned, two compositions from 1677 (*Alma Redemptoris Mater* H 21 and *Ave, Regina caelorum* H 22), and another *Regina caeli* (H 32), probably written in 1691. The Marian antiphons have their liturgical place as the final chant in the Liturgy of the Hours (after Compline or after Vespers, if this is the last chant celebrated).

Common to both *Regina caeli* (H 16 in F and H 32 in B flat) are long melismas on the word "laetare" (rejoice) as an expression of Mary's joy over the resurrection of her son Jesus Christ. The small and differentiated note values in H 16 are contrasted in H 32 by an alla breve meter with longer note values, which in the performance practice of the time were embellished by numerous ornaments. Both settings of the *Regina caeli* exhibit a textual and musical tripartition. This is particularly evident in H 16, where the "alleluia" is repeated three times identically after the three text sections "Regina caeli laetare," "Laetare, Regina caeli, quia meruisti portare, resurrexit, sicut dixit," and "ora pro nobis Deum."

The *Alma Redemptoris Mater* (H 21) alternates between ternary meter division (3/2) in white notation and binary division (♩), as well as between imitative insertions of the two voices and homophonic sections. The words "porta" (gate) and "stella" (star) are especially emphasized by melismas, as is the word "succurre" (help) by means of sequencing and ornamentation. The text celebrates the Mary as the God-bearer and therefore has its liturgical place in the Advent and Christmas seasons. It concludes with a plea for mercy on sinners.

The oldest version of the text of *Ave, Regina caelorum* dates from the 12th century. It praises Mary as queen of heaven and ruler of the angels and asks for intercession with Christ. A distinctive characteristic of Charpentier's setting H 22 is the motif of a descending fourth on the words "Ave" (Hail / be greeted) and "gaude" (rejoice), which introduce the first two sections of the composition. The pleading final section, "vale, o valde decora et pro nobis Christum exora," particularly emphasizes the word "exora" (plead) by means of a descending melisma in second intervals. Here, too, the descending fourth reappears as a thematic head ("et pro nobis"). Minor and seventh chords underscore the pleading character of the section and locate the motet also musically in the Lenten season.

Bonn 2021

Inge Forst

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹ At present, the standard work on Charpentier's life and work is: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Édition revue et augmentée, Paris, 2004. Cf. also the relevant article by the same author in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, biographical section, vol. 4, Kassel et al., 2000, cols. 747–769.

² See Patricia M. Ranum, "Un 'Foyer d'italianisme' chez les Guises: quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier," in *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, ed. by C. Cessac, Sprimont[Ver-sailles], 2005, pp. 85–109.

Alma Redemptoris Mater

H 21

1^{er} Dessus
2nd Dessus
Basse continue

Al - ma Re - dem -

Al - ma Re - dem -

6 5

6

pto - ris Ma - ter, al -

pto - ris Ma - ter, al -

[b]7

6 5

12

Re - m - pto - ris Ma - ter, ma - pto - ris Ma - ter, quae per - vi -

ma - pto - ris Ma - ter, quae per - vi -

[b] 6 5 7 [b]

18

quae per - vi - a cae - li por - - - - ta ma - a cae - li por - - - - ta ma -

a cae - li por - - - - ta ma -

5 6 b 5 6 5 6

nes, et stel - - - la ma - ris, suc -
 nes, et stel - - - la ma - ris, suc -

6
5

cur - re, suc - cur - re ca - den - ti, suc - cur - re, suc - cur - ca
 cur - re, suc - cur - re ca - den - ti, suc - cur - re suc - cur - ca -

9 8 6 4 5 9 8 6 4
7 6 5 4

den - ti - re, sur - ge-re, sur - ge-re qui cu - rat po - pu - lo,
 d - e-re, sur - ge-re qui cu - rat po - pu - lo,

9 8 7
7 6 5

tu quae ge - nu - i - sti, na - tu - ra mi -
 tu quae ge - nu - i - sti, na - tu - ra mi - ran - te, tu - um sanc - tum Ge - ni -

ran - te, tu - um sanc - tum Ge - ni - to - rem, tu quae ge - nu - i - sti, na - tu -
 to - rem, tu - um sanc - tum Ge - ni - to - rem, tu quae ge - nu - i -

6 7 6 [b]

ra mi - ran - te, tu - um sanc - tum Ge - ni - to - - - rem, Vir - go -
 sti, na - tu - ra mi - ran - te, tu - um sanc - tum Ge - ni - to - rem, Vir - go -

[b] 5 5 [b]

pri - us ac - ce - ste - ri - go - pri - us ac - po - ste - ri - us, Ga - bri -
 us ac - ce - ste - ri - go - pri - us ac - po - ste - ri - us, Ga - bri -

[b] ♯ ♯

e - lis ab o - re su - mens il - lud A - ve, pec - ca -
 e - lis ab o - re su - mens il - lud A - ve, pec - ca -

♭6 5 ♭7 ♭ [b]7
 4 ♯ ♯

to - rum mi - se - re - re, pec - ca - to - rum, pec - ca -
 to - rum mi - se - re - re, pec - ca - to - rum, pec - ca -

b7 4 3 ♯
5

to - rum mi - se - re re, pec - ca - to - rum, - ca -
 to - rum mi - se - re re, i - re re,

b7 [b6] 5] 3 6 5 6 5
5 4 4 3 4 3

to - rum, pec - ca - to - rum
 - se - pec - ca - to - rum, pec - ca -

6 5 6 5 6
4 3 4 3 [b] 6 5 6

mi - se - re re, mi - se - re re, mi - se - re re.
 to - rum, pec - ca - to - rum mi - se - re re, mi - se - re re.

6

(ca. 3,5 min.)

Ave, Regina caelorum

H 22

1^{er} Dessus

A - ve, a - ve, a - ve, Re - gi - na cae - lo - rum, a - ve,

2nd Dessus

A - ve, a - ve,

Basse continue

7

a - ve, a - ve, Re - gi - na cae - lo - rum, a - ve, a - ve, Do - mi - na

a - ve, Re - gi - na cae - lo - rum, a - ve, a - ve, Do - mi - na Do - mi - na

5

14

An - ge - lo - sal - ve, - ra - dix, sal - ve, - por - ta, sal - ve, - ra - dix, sal - ve, -

an - ge - lo sal - ve, - ra - dix, sal - ve, - por - ta, sal - ve, - sal - ve, -

[4]

20

ra - dix, sal - ve, - por - ta, ex - qua - mun - do lux - est - or - ta, lux - est - or -

ra - dix, sal - ve, - por - ta, ex - qua - mun - do lux - est - or - ta, lux - est - or -

ta. Gau - de, gau - - - de, gau -

ta. Gau - de, gau - - -

- de, gau - de Vir - go glo - ri - o - - sa, gau - de, gau

- de, gau - de Vir - go glo - ri - o - - sa,

- - - de, au - - - de su - per o - mnes spe - ci - o -

de, g - - - de su - per o - mnes spe - ci - o -

sa, gau - de, gau - - - de, gau - - - de,

sa, gau - de, gau - - - de,

52

gau - de Vir - go glo - ri - o - sa, su - per om - nes spe - ci -

gau - de Vir - go glo - ri - o - sa, su - per om - nes spe - ci -

57

o - - sa, su - per om - nes spe - ci - o

o - - sa, su - per om - nes spe o

4 3

62

sa; va - le, o

val - de de - co - ra, et pro no - bis Chri - stum ex -

7 6 7 6

67

val - de de - co - ra, et pro no - bis Chri - stum ex - o - -

o - - - - ra, et pro no - bis Chri - stum -

7 6 7 [b]6 [b]

ra, et pro no - bis Chri - stum ex -
 ex - o - ra, et pro no - bis Chri - stum ex -

7 b b7 [b]

o - - ra,
 o - - ra, va - le, o val - de de - co - va - o

[b]4 3 [b]7 9 8 7 b6

val - de de co - ra, pro no - bis Chri - stum ex - o - - ra,
 e de pro no - bis Chri - stum ex - o - - ra,

9 7 [b]9 8 6

et pro no - bis Chri - stum ex - o - - ra.
 et pro no - bis Chri - stum ex - o - - ra.

7 b [b] 4 3 (ca. 3 min.)

Regina caeli

H 32

1^{er} Dessus

2nd Dessus

Basse continue

6

ta - - re, al - le - lu - ja, lae - ta - - al - le -

gi - - na cae - li lae - ta - - al - le -

12

lu - ja, al - ja, - ta - - re, Re - gi - na cae - li, Re -

- ta - - re, al - le - lu - - ja, Re -

18

gi - na cae - li lae - ta - - - re, lae - ta - re, al - le -

gi - na cae - li lae - ta - - - re, lae - ta - re, Re -

* Die Generalbassaussetzung folgt der Hauptquelle A. Aus Quelle B übernommene Bezifferung steht in runden Klammern.
 La réalisation de la basse continue suit la source principale A. Les chiffres repris de la source B sont indiqués entre parenthèses.
 The continuo realization follows the main source A. The figures taken from source B are notated in parentheses.

- re, Re - gi - na cae - li lae - ta - re,

ta - - - re, Re - gi - na cae - li lae - ta - re,

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re: Re-sur-

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re: Re-sur-

4 6 6 6 #6 (6) (5)

- xit, re - xit, sic - ut - di - xit, al - le - lu -

- xit, sic - ut - di - xit, al - - - le - lu -

(6) 6 4(6) 5 6 5 6 (6) (#) (5) 4 [#]3

ja, al - - - le - lu - ja, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis De -

ja, al - le - lu - ja, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis De -

(6) 4 4 [4]3 b 7 7 6 6 9

61

- um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - ja,

- um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - - -

b b (6) 5 4 [b]3

67

al - - - - le - lu - ja, al - le -

- le - lu - ja, al - - - - le - lu - ja

(6) 7 (5) (4) 3

72

lu - ja, al - lu - ja, - le - lu - ja, al -

al - le - le - lu - ja, al - - -

(5) 6

77

- - - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja.

- - - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja.

(6) 5 6 7 6 5 3 (5) 4 3 3 4 4 3 (ca. 3 min.)

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Quelle A

Für alle vier enthaltenen Motetten dient die autographe Partitur Charpentiers als Hauptquelle (A), enthalten in der 28-bändigen Sammelhandschrift „Meslanges autographes de Marc-Antoine Charpentier“ in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur Rés. Vm¹. 259:

- *Regina caeli* H 16: Vol. I, fol. 12^v
- *Alma Redemptoris Mater* H 21: Vol. II, fol. 90^v – S. 92. Am Rand der ersten Seite steht die Notiz: „L'Alma redem. suivant peut estre chanté par deux hautes contres en transposant la basse continüe d'un ton plus haut“ (Das Alma Redemptoris Mater kann von zwei Haute-contres [hohen Tenören] gesungen werden, wenn man den Basso continuo einen Ton höher transponiert).
- *Ave, Regina caelorum* H 22: Vol. II, S. 93–95. Die gesamte Motette ist mit rotem Farbstift ausgestrichen, aber dennoch gut lesbar. Links des Titels steht folgender Vermerk: „Il faut marquer / 4e motet“ (Es ist anzumerken / 4. Motette).
- *Regina caeli* H 32: Vol. XXIII, fol. 36^r – 36^v.

Die Seiten sind mit 16–20 Systemen rastriert und gut lesbar geschrieben. H 16 und H 21 tragen keinen separaten Titel. H 22 ist überschrieben „Ave regina“ und H 32 „Antiphona a la vierge a 2 dessus“. H 16 beginnt auf fol. 12^v ab dem 15. System folgt „Autre“ und „Veni sponsa Christi“ (H 17). H 21 ist notiert auf der Seite, nach dem Schluss des Partitursystems H 5. H 22 schließt sich ab dem 10. System. H 23 schließt sich ab dem 10. System. H 23 an. Auf H 23 in Band XXIII folgt auf fol. 36^r „In festo Corporis Christi“. Außer bei H 16 ist jeweils die gesamte Motette notiert. Eine Besetzung der Instrumente ist in der vorliegenden Ausgabe in Entsprechung zu vergleichbaren anderen Werken Charpentiers angegeben. Die Vokalstimmen sind im Violoncello-Beispiel beim *Regina caeli* H 16 steht der Ziffernwechsel.

Quelle B

Ausschließlich für das *Regina caeli* H 32 ist autographes Stimmenmaterial bekannt. Es wird in den Archives du monastère de l'Hôtel-Dieu in Québec (Kanada) verwahrt unter der Signatur T 11 C 925. Vermutlich gelangte das Manuskript im Gepäck eines Jesuiten nach Kanada, zur Verwendung in einem dortigen Kloster, möglicherweise bereits im Jahr 1689, wie eine Notiz auf der letzten Seite des Konglomerats vermuten lässt: „Mr Charpantier [sic] / m.^{re} de musique en nôtre college a Paris 1689“.

Die querformatigen Seiten sind mit 8 Systemen rastriert. Eine Titelseite trägt die Inschrift „Troisieme / Regina Cæli / a 2 dessus“. Es folgen jeweils zwei Seiten „Regina cæli P^r Dessus“, „Regina cæli S^d Dessus“, „Regina cæli Basse continüe“ und „Regina cæli orgue“. Auf der letzten Seite

wurde eine Partiturschrift begonnen, jedoch nach wenigen Takten abgebrochen und durchgestrichen. Die Unterschiede zur Hauptquelle A liegen hauptsächlich in der Eintragung einiger zusätzlicher Ornamentik sowie Generalbassbezeichnung, in wenigen Fällen fehlen Verzierungen oder Bezeichnung, die in A vorhanden sind. Quelle B notiert zudem einige (Melismen kennzeichnende) Bindebögen, die in Quelle A vergessen wurden.

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition modernisiert die Notation der Quelle entsprechend den heutigen Gepflogenheiten. Dies betrifft besonders die Akzidentiensetzung. Vorzeichen ♭ und ♯ sind, wenn sie im heutigen Sinne als ♯ zu lesen sind, als solche wiedergegeben. Charpentier kennzeichnet fast jede von der Generalvorzeichnung abweichende Akzidentien, häufig sogar bei direkten Tonwiederholungen, was selbst in der damaligen Notationskonvention nicht zwingend notwendig war. Die Neuausgabe ergänzt ohne weiteren Nachweis Warnakzidentien sowie Vorzeichen, die in der damaligen Praxis nicht gesetzt wurden, aber nach heutigen Notationsregeln notwendig sind. Umgekehrt werden nach heutigen Regeln überflüssige Vorzeichen der Quelle weggelassen. Ergänzungen von Akzidentien werden dialektisch durch ein „#“ stichförmig gekennzeichnet. Falls sie sich aus der Bezeichnung ableiten lassen, aus anderen Stimmen ergeben, ist dies nur – ebenso wie Zweifelsfälle – in den Einzelanmerkungen vermerkt.

Die originale Bogen- und Balkensetzung wird soweit möglich beibehalten, so z.B. Charpentiers Eigenheit, bei Melismen die Achtelnoten nur die jeweils äußere(n) Note(n) mit Bögen anzuschließen, so z.B. im *Regina caeli* H 16 im Melisma des 2nd Dessus auf „laetare“ im Übergang von T. 2 nach T. 3 (nicht jedoch innerhalb von T. 2). Bei der Verwendung von weißer Notation stehen in der Quelle original je nach Notenwert Balken statt Bögen. Wenn diese Balkengruppen in der Quelle auf die beschriebene Weise mit der Folgenote verbunden sind, schließt die Transkription der vorliegenden Edition die gesamte Balkengruppe in den Bogen mit ein, z. B. im folgenden Notenbeispiel aus *Alma Redemptoris Mater* T. 2–4, hier in der Notation der Quelle und in der modernen Umschrift abgebildet:



Melismenbögen werden nicht ergänzt. Mensurbezeichnungen sind original abgebildet. Charpentier schreibt das Taktzeichen C in der Regel mittig auf den Taktstrich; dies wird in der vorliegenden Edition als C gedeutet. Hin und wieder finden sich geschwärtzte Noten, beispielsweise zur Kennzeichnung einer Hemiole oder zum Zweck einer optischen Hervorhebung eines Themeneinsatzes. Takte, die solche Schwärzungen enthalten, sind in der vorliegenden Edition durch Winkelklammern kenntlich gemacht.

Die Generalbassbezeichnung wurde nach Möglichkeit nicht ergänzt, allenfalls behutsam korrigiert (z.B. bei fehlenden Terzvorzeichen zur Bestimmung des Tongeschlechts). Diese Ergänzungen der Herausgeberin sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Im *Regina caeli* H 32 sind darüber hinaus Zusätze, die der Sekundärquelle **B**, dem autographen Stimmenmaterial, entstammen, folgendermaßen diakritisch gekennzeichnet: Bögen durch Strichelung, Texte durch kursive Formatierung, Verzierungen durch Kleinstich, Bezifferung durch runde (statt eckige) Klammerung. Weitere Abweichungen zwischen Quelle **A** und **B** sind in den Einzelanmerkungen festgehalten.

Die Orthographie des lateinischen Texts folgt dem *Antiphonale monasticum (Liber Antiphonarius pro diurnis horis, „I De Tempore“)*, Solesmes 2005.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: D I = 1^{er} Dessus, D II = 2nd Dessus, B = Basse, Bc = Basse continue. Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Befund der Quelle.

Regina caeli H 16

6, 17, 34 Über der zweiten Zählzeit Signum, in T. 6 zusätzlich „reprise“. In T. 17 und 34 ist noch die gesamte Zählzeit Zwei ausnotiert; erst dann folgt das Zeichen für die Ausführung der Reprise. Nach T. 34 steht ein Schlussschnörkel.
 11 Ohne ausgeschriebene Wiederholungen als Schlusstakt für alle Stimmen
 22–23 Nur ein

Alma Redemptoris Mater H 21

55 Bei Vorzeichen vermutlich ein

Ave, Regina caelorum H 22

38 Korrektur A nach F

Regina caeli H 32

7	Bc 1	B : ohne Bezifferung
12	Bc 2	B : Bezifferung 3 ohne k
16	Bc 1	B : ohne Bezifferung
41		„Guay“ ergänzt nach B (D I, Bc, Org)
54	Bc 9	B : statt Viertelnote zwei Achtelnoten
67	Bc 3	B : ohne Bezifferung 7
70	D II	B : ohne Verzierung
78	Bc 3	B : ohne Bezifferung 5

Carus

Lateinisch / Latin

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater,
quae pervia caeli porta manes,
et stella maris,
succurre cadenti
surgere qui curat populo,
tu quae genuisti,
natura mirante,
tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore sumens illud Ave,
peccatorum miserere.

Ave, Regina caelorum

Ave, Regina caelorum,
ave Domina Angelorum,
salve, radix, salve, porta,
ex qua mundo lux est orta.
Gaude Virgo gloriosa,
super omnes speciosa;
vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.

Regina caeli

Regina caeli laetare,
alleluja,
quia quem meruisti parere,
alleluja,
resurrexisti,
alleluja,
orabis pro nobis Deum,
alleluja.

Text
Liturg

Deutsch

Hohe Mutter des Erlösers,
du allzeit offene Himmelspforte
und Stern des Meeres,
bringe Hilfe dem Volke,
das sich müht vom Falle aufzustehn.
Du hast ja geboren
zum Staunen der Schöpfung
den Allerheiligen, den du geschaffen.
Jungfrau bliebst du vorher und hernach,
nahmst aus Gabriels Munde das erhabne Ave,
woll' der Sünder dich erbarmen.

Ave, du Fürstin der Himmel,
Ave, Königin aller Engel,
zarte Wurzel, sei geglückt, Tor,
durch das sich Licht erglückt.
Heu dich ungt, ohne Lichen,
alle Zierde mus du weiche.
Heil dir auf heilliche Throne,
bitt für uns Christ, deinem Sohne.

Regina des Himmels, freue dich,
alleluja,
denn der, den du zu tragen würdig warst,
alleluja,
ist auferstanden, wie er gesagt hat,
alleluja.
Bete für uns zu Gott,
alleluja.

Übersetzungen:
Römisches Vesperbuch, Pustet, Regensburg 1932

Français

Mère nourricière du Rédempteur,
Porte du Ciel toujours ouverte,
Étoile de la mer,
cours à l'aide d'un peuple qui tombe
mais qui voudrait se relever.
Toi qui as enfanté,
à l'étonnement de la nature,
ton Divin Créateur,
Vierge avant et après,
prenant cet « ave » de la bouche de Gabriel,
aie pitié des pécheurs.

Salut, ô Reine des Cieux,
salut, ô Souveraine des anges,
salut, ô tige féconde, salut, ô porte
d'où la lumière s'est levée sur le monde.
Réjouis-toi, ô Vierge glorieuse,
belle entre toutes les femmes ;
salut, ô toute belle,
implore le Christ pour nous.

Reine du Ciel, réjouis-toi
alleluia,
car celui que tu as mérité de porter,
alleluia,
est ressuscité, comme il avait dit,
alleluia,
prie Dieu pour nous,
alleluia.

Traducti

English

Mother of Christ!
hear thou
thy people's cry,
Star of the deep,
and Portal of the sky!
Mother of him
who thee from nothing made,
sinking we strive,
and call to thee for aid:
Oh, by that joy which Gabriel brought to thee,
thou Virgin first and last, let us thy mercy see.

Hail, O Queen of Heav'n enjoin
hail, by angels Mistress of the world:
Root of Jesse, Gate of mercy,
whence the world's true light was born.
Glorious Virgin, joy to thee,
loveliest whom in Liza on they see,
fairest thou when all are true,
Plead with Christ our sins to spare.

Queen of heaven, rejoice,
alleluia,
for he, whom you did merit to bear,
alleluia,
has risen as he said,
alleluia.
pray for us to God,
alleluia.

Translations:

Alma Redemptoris Mater / Ave, Regina caelorum:
Edward Caswall (1814–1878); *Regina caeli:* anonymous

