

Marc-Antoine
CHARPENTIER

Te Deum H 146

solistes SST(A)TB, chœur SST(A)TB
2 flûtes, 2 hautbois, 2 trompettes, timbales
2 violons, 2 altos (violon, alto)
basses et basse-continue

Soli SST(A)TB, Coro SST(A)TB
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola (Violino, Viola)
Bassi e Basso continuo

herausgegeben von / édité par / edited by
Hans Ryschawy

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



Carus 21.032

Inhalt

Vorwort	3
Avant-propos	7
Foreword	11
1. Prélude	15
2. Te Deum laudamus (Basse)	18
3. Te aeternum (Grand chœur, petit chœur)	20
4. Pleni sunt coeli et terra (Grand chœur)	26
5. Te per orbem (Haute-contre II, taille II ; petit chœur)	34
6. Tu devicto mortis (Grand chœur)	38
7. Te ergo quaesumus (Dessus I)	44
8. Aeterna fac cum sanctis (Grand chœur)	46
9. Dignare Domine (Dessus I/II, basse I/II ; petit chœur)	54
10. In te Domine speravi (Grand chœur)	59
Kritischer Bericht	69
Verzierungen / <i>Ornements</i> / Ornamentations	72

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 21.032), Klavierauszug (Carus 21.032/03), Chorpartitur (Carus 21.032/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.032/19).

Le matériel suivant est disponible:
partition d'orchestre (Carus 21.032), réduction piano-chant (Carus 21.032/03), partition de chœur (21.032/05),
parties instrumentales (Carus 21.032/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 21.032), vocal score (Carus 21.032/03), choral score (Carus 21.032/05),
complete orchestral material (Carus 21.032/19).

Vorwort

Mit Pauken und Trompeten à la *Marseillaise* eroberte 1953 wieder ein französisches Musikstück das öffentliche Bewusstsein, und ein Komponist wurde wiederentdeckt: Marc-Antoine Charpentiers *Te Deum* H 146 erschien erstmals auf Tonträger. Die einleitende Fanfare kündigt nicht nur vom Lobe Gottes, sondern auch von dem des Sonnenkönigs Ludwigs XIV.; sie eröffnet eines der großen Werke französischer Barockmusik und wurde einem Millionenpublikum als Erkennungsmelodie von Eurovisionssendungen zum Begriff. Dieser (späte) Ruhm wäre vermutlich auch ganz im Sinne des Komponisten gewesen, dessen Persönlichkeit sich, bei allen noch offenen Fragen, dank der sich um die Jahrhundertwende nochmals deutlich intensivierenden Forschungen immer klarer darstellt.¹

Dank des Wirkens von InterpretInnen und MusikforscherInnen hat Marc-Antoine Charpentier mittlerweile einen Platz in der ersten Reihe der französischen Barockkomponisten eingenommen. Sein umfangreiches Werk (überliefert sind allein über 550 Kompositionen) umfasst alle damals in Frankreich üblichen Gattungen geistlicher und weltlicher Musik, darüber hinaus mit kleinen oratorischen Formen wie *Histoires sacrées*, *Cantica* und Dialogi Unikate italienischer Provenienz. Ebenfalls führte er in seinen insgesamt zwölf Messen, darunter die *Messe de Minuit*² H 9 unter Verwendung französischer Weihnachtslieder, dem Pariser Publikum die ersten konzertierenden Messen in italienischer Tradition vor. Charpentier scheint insgesamt mindestens sechs *Te-Deum*-Vertonungen komponiert zu haben, überliefert sind jedoch nur vier; dies sind in chronologischer Reihenfolge (nach heutigem Kenntnisstand): *Te Deum à 8 voix avec flûtes et violons* H 145 (für 8 Singstimmen, Flöten und Violinen; 1672), das vorliegende *Te Deum* H 146 (August 1692?), *Te Deum à quatre voix* H 147 (für 4 Stimmen; Oktober 1693?) und das *Te Deum à quatre voix* H 148 (1699).³

Die Dominanz geistlicher Kompositionen im Schaffen des Komponisten erklärt sich aus seiner Lebensgeschichte. Nach einem dreijährigen Studium bei Giacomo Carissimi in Rom kehrte Charpentier Ende der 1660er Jahre nach Paris zurück und lebte bis 1687 im Hôtel (Stadtpalast) der wohlhabenden und sehr religiösen Kunstliebhaberin Marie de Lorraine (genannt Mademoiselle de Guise),

wo er als Komponist und Sänger (Haute-contre) maßgeblich zum dortigen reichen Musikleben beitrug. Noch vor ihrem Tode 1688 vermittelte seine Gönnerin ihn den Jesuiten als Kapellmeister, zuerst an der Kirche des Collège Louis-le-Grand, dann an Saint-Louis (heute: Saint Paul – Saint Louis). 1698 trat Charpentier als Kapellmeister an der Sainte-Chapelle seine letzte und im Ansehen höchste Stellung an, in der kirchenmusikalischen Hierarchie Frankreichs nur noch von der Chapelle royale übertroffen, die für die Kirchenmusik des Königs verantwortlich war.

Charpentier wurde von Ludwig XIV. sehr geschätzt und stand auch verschiedentlich mit der königlichen Familie in Verbindung. Gleichwohl erhielt er nie eine Anstellung am Königshof, wozu neben unglücklichen Zufällen (an einer Ausschreibung der Leitungspositionen der Chapelle royale 1683 konnte er aus Krankheitsgründen nicht teilnehmen) sicherlich auch die offizielle Abwendung des Ludwigs XIV. von der italienischen Musik nach dem Tode Kardinal Mazarins 1661 beitrug. Andererseits konnte Charpentier aber fern des Hofes in den italianophilen Zirkeln der Mlle de Guise und der ihr verbundenen Jesuiten als Komponist „original“ werden und bleiben, da er keine Kompromisse mit dem vorherrschenden Geschmack eingehen musste. Seine unter italienischem Einfluss harmonisch und satztechnisch anspruchsvolle Musik wurde von kundigen Zeitgenossen als „gelehrt“ bezeichnet und erfreute sich überraschenderweise auch bei öffentlichen Aufführungen in Kirchen lebhafter Anteilnahme.⁴

Die Ursprünge des hymnischen Lobgesangs Gottes, *Te Deum* (auch als Hymnus des Hl. Ambrosius bezeichnet), liegen im Dunkeln, da sich dieser aus drei verschiedenen und vermutlich zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Abschnitten zusammensetzt. Belegt ist der Text erstmals um 690 aus dem irisch-keltischen Bereich, war „jedoch schon schon in der 1. Hälfte des 6. Jh. Bestandteil des monastischen Nachtoffiziums in Südfrankreich und Italien“.⁵ In der römischen Kirche beschließt das *Te Deum* im Stundengebet außerhalb von Fastenzeiten das Nachtoffizium (Matutin). „Es ist ferner für Prozessionen, Bischofswahlen, Priesterweihen und andere feierliche Gelegenheiten vorgesehen und hat im Mittelalter auch eine gemeinschaftliche Funktion bei wichtigen Ereignissen erfüllt.“⁶

Ab der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurde in Frankreich das *Te Deum* offensichtlich immer als Grand Motet

¹ Grundlegend zu Charpentier: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988, 2004 (revidierte und erweiterte Ausgabe); alle weiteren Verweise auf dieses Werk beziehen sich auf die 2. Auflage. Einen hervorragenden Überblick vermittelt: H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1990. Siehe weiterhin beispw. die Website „<http://www.charpentier.culture.fr>“ sowie die Beiträge von Patricia Ranum mit eigener Website „<http://www.ranumspanat.com/>“ (07.01.2018).

² Neuausgabe des Herausgebers, Stuttgart 2016 (Carus 21.029). „H“ steht für Zählung nach dem Werkverzeichnis: H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. Catalogue raisonné, Paris 1982.

³ Datierungen nach Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 542, 535, 537 u. 539. Die vermutete Gesamtzahl von mindestens sechs Vertonungen gründet sich in den nachträglich eingefügten Angaben vor den Titeln „5e“ und bzw. „6e“ in den Autographen von H 147 bzw. H 148.

⁴ Zum Aspekt des sich unter italienischen Einfluss entwickelnden eigenen Stils s. Graham Sadler und Shirley Thompson, „The Italian Roots of Marc-Antoine Charpentier's Chromatic Harmony“, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, hrsg. von Anne-Madeleine Goulet und Gesa zur Nieden, Kassel etc. 2015 (= *Analecta musicologica*), S. 546–570.

⁵ Artikel „Te Deum“ von Karl-Heinz Schlager („I. Das einstimmige Te Deum“, Sp. 430–433) und Winfried Kirsch („II. Mehrstimmige Kompositionen“, Sp. 433–441) in: *Die Geschichte in Musik und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, *Sachteil*, Band 9, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 430–441, Zitat Sp. 431.

⁶ Ebda.

komponiert, einer Gattung, in der sich Solisten, Chor und Orchester wie in einem großen Fresko begegnen. Der *Mercure galant* berichtete in jeder Lieferung von ‚Te Deum-Kompositionen‘, die am Hof und in den großen Kirchen des Königreiches zu jedem Sieg der französischen Armeen, zur Geburt eines Prinzen, zu einem Friedensschluss, zur Wiederherstellung der Gesundheit des Königs etc. gesungen worden sind. Jede staatliche Behörde, jede Akademie, jeder Berufsverband war es sich schuldig, derartige Werke bei Komponisten in Auftrag zu geben und sie mit großem Aufwand aufführen zu lassen.⁷ In einem angemessenen und verständlichen Stil komponiert, dessen expressive Codes eindeutig und wiedererkennbar waren und gut verstanden wurden, wurde im Te Deum auch der im 17. Jahrhundert so verbreitete Heldenkult gefeiert, dessen Urbild der Größe, der König, auf dem Gipfel der Pyramide stehend, alle Verdienste in sich vereinigt.⁸

Vor diesem Hintergrund und im Blick auf Jean-Baptiste Lullys 1677 komponiertes *Te Deum* muss man Charpentiers Vertonung H 146 sehen, da diese mit ihren Pauken und Trompeten königliche Symbole verwendet. Und wenn es stimmt, dass Charpentiers *Te Deum* tatsächlich zur Feier des Sieges der französischen Armee unter dem Maréchal Duc de Luxembourg bei Steinkerque (Belgien) am 3.8.1692 aufgeführt (komponiert?) wurde,⁹ erforderten die eingeführten Codes natürlich einen martialischen Gestus.

Die Kleingliedrigkeit des aus 29 Versen bestehenden Te Deum-Textes und das damit verbundene Fehlen größerer Bereiche mit einheitlichem Affekt stellt eine große Herausforderung für seine Vertonung dar. Andererseits bietet sich aber erst damit die Möglichkeit für eine Fülle unterschiedlicher Vorgehensweisen, auch hinsichtlich einer etwaigen Umsetzung der aus theologischer Sicht erkennbaren Gliederung in drei Abschnitte: Verse 1–9 bzw. 13 (bis „Sanctum quoque“) als Lobpreis Gottes mit Doxologie, Verse 14–19 bzw. 23 (bis „et rege eos“) als Lobpreis Christi mit Fürbitten und einen Schlussteil.¹⁰

Charpentiers kompositorische Größe zeigt sich in seinem souveränen Umgang mit der schwierigen Textvorlage. Sein *Te Deum* H 146 ist im Klangeindruck scheinbar Lullys Komposition ähnlich, doch im Detail ungleich reich-

haltiger, im Großen stimmiger. Ihm gelingt es glaubhaft, den äußerlich glanzvollen Ausdruck einer Staatsmotette mit Pauken und Trompeten, einleitender Symphonie nach Lullys Vorbild und großem Chor mit individueller Gestaltung ihm bedeutsamer Worte und Glaubensinhalte zu verbinden. Dazu setzt er eine unglaubliche Bandbreite verschiedener musikalischer Mittel ein: solche die Vielfalt und Abwechslung bringen und solche, die Einheit stiften. Zu den ersteren gehören unterschiedliche Besetzungen und Satzweisen, reiche Harmonik, Wechsel der Taktarten, eine breite Palette an Figuren und Wortausdeutungen, verschiedene Arten der Gliederung sowie der vielfältige Wechsel vokaler mit instrumentalen Partien, zu den zweiten motivische Verwandtschaften, Wiederholungen und imitatorische Einsätze.

Die Vielfalt der Besetzungen reicht vom Solo („Te Deum laudamus“, T. 57 ff.), über Duo („Te per orbem“, T. 259 ff.) und „Petit chœur“ (kleiner Chor) mit mindestens drei Stimmen (= einfach besetztes Ensemble der Solisten; „Tibi cherubim“, T. 124 ff.) bis zum vierstimmigen Grand chœur (großer Chor, bestehend aus mindestens allen Solisten). Dabei besetzt Charpentier die kleineren Ensembles immer unterschiedlich und unterscheidet zudem eher arios gestaltete echte Soli und einfacher gehaltene „Chorsoli“ (Petit chœur). An Satzweisen finden sich Soli, die imitatorisch mit Instrumenten agieren („Te Deum laudamus“), Soli, die von Instrumenten begleitet werden („Judeu crederis“, T. 389 ff.), imitatorische Duos („Te per orbem“), imitatorische Chorpässagen („In te Domine speravi“, T. 613 ff.), homophone und homophon aufgelockerte Chorabschnitte (beides in „Pleni sunt coeli“, T. 184 ff.), der Wechsel zwischen instrumentalen „Petit chœur“ (zwei Dessus-Instrumente und Bc) und „Grand chœur“ (volles Orchester) sowie weitere Kombinationsmöglichkeiten.

Eine Errungenschaft Charpentiers, die uns noch heute anspricht und auch die Chöre vor Herausforderungen stellt, ist seine abwechslungsreiche Harmonik italienischer Provenienz: beispielsweise der rasche Wechsel zuerst von D-Dur nach C- und E-Dur bei „Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae“ (T. 196–206) und zu denselben Worten dann weiter über a-Moll nach A-Dur (T. 209–213).¹¹ Ein weites Feld im Barock sind die Figuren und Wortausdeutungen, wo es zwischen direkten musikalischen Analogien zum Textinhalt (bspw. der Sprung über zwei Oktaven „von der Erde in den Himmel“ in T. 113/114), mittelbaren (bspw. die vier wiederholten Tonhöhen bei „Te aeternum“ T. 100 f., die langen Melismen bei „laudat“ in „Te martyr candidatus laudat“, T. 232 ff. oder der Jubel über die Überwindung des Todes „Te devicto mortis“, T. 36 ff. durch einen fröhlichen Dreiertakt) sowie subjektiven Bezügen zu unterscheiden gilt. Zu letzteren gehören die Hervorhebung bestimmter Textinhalte bspw. durch die sogenannte

⁷ Jean Duron, Artikel „Te Deum“ in: *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Librairie Arthème Fayard, 1992, S. 662 f. Der originale Wortlaut wird in der französischen Übersetzung des Vorwortes wiedergegeben. Ein „Grand Motet“ (Große Motette) war die repräsentativste Form französischer geistlicher Musik im 17. und 18. Jahrhundert, aufgeführt von Solisten, einem kleinen und einem großen Chor und einem vier- oder fünfstimmigen Orchester. Der *Mercure galant* (1672–1710) war ein unregelmäßig erscheinendes Periodikum für Informationen aus dem gesellschaftlichen Leben.

⁸ Annick Fiaschi-Dubois, „Un même texte, plusieurs langages: les quatre *Te Deum* de Lalande en regard de ceux de ses contemporains (Lully, Charpentier, Desmarest et Campra)“, in: *Lalande et ses contemporains: hommage à Marcelle Benoit*. Actes du colloque international, Versailles 2001. Marandeuil 2008, S. 169–178, S. 170. Der originale Wortlaut wird in der französischen Übersetzung des Vorwortes wiedergegeben.

⁹ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 218. Die Kriegshandlung war Teil des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697).

¹⁰ Artikel „Te Deum“, op. cit., Sp. 430 f., wobei die Binnenzählung der Verse offenbar variieren kann.

¹¹ Von Charpentier sind drei musiktheoretische Schriften überliefert. In den 1692/93 für den Kompositionsunterricht des Herzog von Chartres, des Neffen von Ludwigs XIV. und künftigen Regenten Frankreichs, entstandenen „Règles de composition“ charakterisiert Charpentier auch die Tonarten. An zwei Stellen im *Te Deum* ist das Wort „majestatis“ hervorgehoben, zuerst in C-Dur, dann in a-Moll. Nach Charpentier bedeutet C-Dur „fröhlich und kriegerisch“, a-Moll „zärtlich und klagend“, D-Dur übrigens „fröhlich und sehr kriegerisch“, s. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 491 f.

sogenannte „weiße Notation“ (beim Vers „Venerandum tuum“ T. 277 ff. die Betonung von Jesus Christus oder bei „Te ergo quaesumus“ die Bitte um Hilfe) und die auffallend ausgedehnte Wiederholung von Textpassagen wie „In te Domine speravi“ (T. 629 ff.).

Ein eigenes Kapitel müsste dem Thema „Charpentier und die Pausen“ gewidmet werden;¹² im *Te Deum* dienen Pausen im besonderen Maße der Gliederung der Gesamtform: Charpentier fordert eine „große Pause“ („suivez après un grand silence“) vor „Dignare Domine“ (T. 545) und hebt damit persönliche Bitten wie durch einen Doppelpunkt hervor. Es gibt noch zwei weitere kleinere Pausen, und zwar vor „Te aeternum“, T. 100; „suivez après une petite pause“) und vor der Schlussfuge „In te Domine speravi“, T. 613). Im Übrigen ist das Werk durchkomponiert, ja der Komponist verbietet sogar *expressis verbis* („passez sans interruption à la suite“) Unterbrechungen vor den großen Chören „Tu devicto mortis“ (T. 336) und „Aeterna fac cum sanctis“, obwohl er im letzteren Falle doch immerhin zu Beginn des neuen Verses eine notierte Viertel-Generalpause zum Luftholen gewährt.

Die oben erwähnte theologische Gliederung in drei Abschnitte findet sich auch im Werk selbst wieder: Mit dem 9. Vers „Te martyrīs“ endet ein schneller, durchgängig im 2-Takt geführter und von Chören dominierter erster Teil. Der folgende Teil ist von Vielfalt, sowohl der Taktarten als auch der Besetzungen, gekennzeichnet und endet vor Vers 26 „Dignare“ mit der großen Pause in der Stille. Ausschließlich in geraden Taktarten gehalten ist wieder der dritte Teil; er beginnt langsam mit Bitten in der Subdominante und mündet wieder in der Grundtonart und sich im Tempo steigend in die Schlussfuge.

Warum ein Werk letztlich „funktioniert“, bleibt das Geheimnis des Komponisten, der es schafft, aus den sehr wohl beschreibbaren Einzelteilen ein Ganzes herzustellen, das mehr ist als deren bloße Summe. Ein virtuoser Kunstgriff Charpentiers lässt sich aber dennoch benennen: Die Form des einprägsamen Ritornells im einleitenden Prélude ist im Kleinen die des gesamten Werkes. Dieses wird von Einsätzen des *Grand chœur* durchzogen, oft ebenfalls mit instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen, die melodisch oder zumindest im Gestus auf das markante Eingangsmotiv mit hohem Wiedererkennungswert anspielen. Charpentier stiftet auf diese Weise Zusammenhang und verleiht dem Ablauf Dynamik.

Hinweise zur Aufführung

Charpentier sieht für sein *Te Deum* H 146 in Bezug auf die Singstimmen eigentlich acht Solisten vor (jede der vier unterschiedlichen Stimmlagen in doppelter Besetzung), die teilweise solistisch oder als kleines Ensemble eingesetzt werden, sowie einen vierstimmigen gemisch-

ten Chor in denselben Stimmlagen. Diese sind: Dessus (Sopran), Hautes-contre (hoher Tenor der französischen Barockmusik; der Ambitus *a–h*¹ entspricht dem Alt), Tailles (Tenor) und Basses. Die große Anzahl an Solisten ist aber Charpentiers Wunsch nach Vielfalt geschuldet, tatsächlich notwendig sind nur fünf Solostimmen (2 Dessus, 1 Haute-contre, 1 Taille, 1 Basse). Zu Charpentiers Zeiten waren jedoch die Grenzen zwischen Chor („*grand chœur*“ = großer Chor) und Solistenensemble („*petit chœur*“ = kleiner Chor) fließend; unter Chor wurde nicht unbedingt ein großes Ensemble verstanden, sondern, je nach Aufführungsmöglichkeiten, auch der Zusammenschluss aller vorhandenen Singstimmen, wobei durchaus jede Lage nur einfach besetzt sein konnte.¹³ Obwohl Charpentier den Ausdruck „*petit chœur*“ nicht explizit verwendet, bezeichnet der Herausgeber mit diesem die häufig anzutreffenden Triobesetzungen, die überwiegend in der von Charpentier geschätzten Besetzung Haute-contre, Taille und Basse anzutreffen sind, wobei es sicher eine Rolle spielt, dass der Komponist selbst auch Sänger war, und zwar Haute-contre.

Wie der Vokalsatz ist auch der Instrumentalsatz vierstimmig konzipiert, mit Rahmenstimmen, die mit unterschiedlichen Instrumenten besetzt sind und Stimmteilungen aufweisen können, sowie zwei einheitlich besetzten Mittelstimmen.¹⁴ Die gelegentlich geteilte Oberstimme (mit der Standardbezeichnung „*Dessus de violon, flûtes et hautbois*“) ist besetzt mit (mindestens) 2 Violinen, 2 Flöten (wobei sowohl Block- als auch Traversflöten möglich sind,¹⁵ evtl. Blockflöten im instrumentalen „*Petit chœur*“ und Traversflöten im „*Grand chœur*“) und 2 Oboen. Im selben Register wie die Oberstimme sind im vorliegenden *Te Deum* auch Trompeten eingesetzt, die als Naturtoninstrumente nur in den D-Dur-Abschnitten spielen. Die beiden Mittelstimmen sind die Hautes-contre de violon (Altviolen)¹⁶ und die Tailles de violon (Tenorviolen in der Stimmung *F-c-g-d*¹). Der Bass umfasst die Basse-continue sowie die Fagotte und die Basses de violon (von Charpentier als „*Basses de chœur*“ oder „*Basses de chœur violon*“ bezeichnet) zusammen. Bei den Basses de violon handelt es sich um einen Ganzton tiefer als das Violoncello gestimmte Streichinstrumente (*B₁-F-c-g*), die mit ihrem deutlich größeren Klangvolumen das Bassregister betonen.¹⁷ Sie bringen ein zusätzliches Element der

¹³ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 253.

¹⁴ In der Vierstimmigkeit zeigt sich der italienische Einfluss, während die für die Chapelle Royale komponierenden „Hofkomponisten“ der fünfstimmigen französischen Tradition verpflichtet sind. Andererseits folgt die Besetzung der instrumentalen Rahmenstimmen mit unterschiedlichen Instrumenten der französischen Tradition. Charpentier führt in seinen Werken auch hinsichtlich ihrer Besetzung beide Traditionen zusammen.

¹⁵ Jean Duron, „L'Orchestre de Marc-Antoine Charpentier“, in: *Revue de Musicologie* 72 (1986), S. 23–65, hier S. 45. Im Gegensatz zu Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., S. 18, Fußnote 7, dass bei Charpentier die alleinige Angabe „*flûtes*“ immer Blockflöten bedeuten würde, betont Duron, dass jeweils die Faktur der Stimme und deren Ambitus daraufhin untersucht werden müsse, welche Art von Flöten (Altblockflöten oder Traversflöten) verwendet werden können.

¹⁶ Hinsichtlich ihres Umfangs kann diese Stimme auch mit einer (3.) Violine besetzt werden; im Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe wird diese Option zusätzlich angeboten.

¹⁷ Duron, op. cit., S. 33.

¹² Siehe hierzu Catherine Cessac, „Le silence dans l'œuvre religieuse de Marc-Antoine Charpentier“, in: *Les Cahiers du Cirem* 32–34 (1994), S. 37–46, und Annick Fiaschi, „Marc-Antoine Charpentier ou l'art de composer avec le silence“, in: *Ostinato Rigore* 8/9 (1997), S. 273–281.

Abwechslung in den Satz, da sie in kleiner besetzten Abschnitten grundsätzlich schweigen, bei vollem Instrumentalensemble die Basse-continue verdoppeln und bei Chorpartien in der Regel colla parte mit dem Chorbass verlaufen. Die Basse-continue sollte mindestens mit einer Orgel sowie der Basse de viole (siebensaitige Bassgamba in der Stimmung $A_7-D-G-c-e-a-d^1$)¹⁸ besetzt sein, wobei diese durchaus auch akkordisch eingesetzt werden kann. Charpentier verwendet hier im Bassregister ebenfalls Pauken und „Basse de trompette“. Sind die ersteren der Zeit entsprechend mit einem harten Schlägel zu spielen, lässt sich zu den letzteren keine Angabe machen.¹⁹ Im vorliegenden Werk verstärken sie die Pauken aus spieltechnischen Gründen in der höheren Oktave.

Bei heutigen Aufführungen ist es auch bei Verwendung moderner Instrumente möglich, sich dem originalen Klangbild anzunähern, das durch die Differenzierung der Rahmenstimmen und die Einheitlichkeit der Mittelstimmen gekennzeichnet ist. Die Violinen sollten deshalb nicht zu stark besetzt werden, damit die sie verdoppelnden Flöten und Oboen zur Geltung kommen. Auch die obere der beiden Mittelstimmen sollte mit Violen besetzt werden. Als Streichbässe kommen nur Violoncelli in Frage, da damals noch keine 16'-Instrumente verwendet wurden. Die akkordische Funktion der Basses de viole kann von einer Theorbe übernommen werden.

Bei reduzierten („solistischen“) Besetzungen besteht aufgrund Charpentiers Eigenheit, die Stimmen einmal zusätzlich mit der Bezeichnung „seul(e/es)“ zu versehen, in anderen Fällen darauf zu verzichten, eine Unsicherheit bezüglich der Anzahl von Mitwirkenden. Das kann unterschiedlich interpretiert werden: So kann die Bezeichnung „seul(e/es)“ nur darauf hinweisen, dass die jeweilige Stimme (wie auch immer besetzt) allein auftritt (bspw. „Dvn I seul“ und „Dvn II seul“ in T. 497), zum anderen kann darin auch ein zusätzlicher Hinweis darauf gesehen werden, die entsprechend gekennzeichneten Stimmen wirklich auch nur mit einem einzigen Instrument bzw. einer einzigen Stimme zu besetzen. Dieses würde aber voraussetzen, dass die „solistischen“ Stimmen ohne Hinzufügung von „seul“ doppelt zu besetzen seien. Vermutlich lässt sich diese Frage nicht eindeutig klären. So warnt Jean Duron davor, die Tatsache, dass Charpentier manchmal die Bezeichnung „violon“ statt violons“ (auch „violons seul [!]“) verwendet, voreilig als solistische Besetzung zu interpretieren.²⁰ Die vorliegende Ausgabe folgt deshalb der Quelle und nimmt nur zu Verdeutlichung bei solistischen Vokalstimmen diakritisch gekennzeichnete Ergänzungen von „seul(e, es)“ vor.

Die Taktvorzeichnungen besaßen Ende des 17. Jahrhunderts auch noch die Funktion von Tempoangaben. Jedoch sind die Quellen widersprüchlich; auch brachten zunehmende italienische Einflüsse Änderungen mit sich. Charpentier verwendet fünf unterschiedliche Taktvorzeichnungen, die hier, soweit die Quellen Aussagen ermöglichen, in zwei, nach ungeraden und geraden Taktarten getrennten Folgen mit zunehmendem Bewegungscharakter angeordnet sind: \mathcal{C}_2^3 und $\mathfrak{3}$; \mathcal{C} , \mathcal{C} und $\mathfrak{2}$. Brossard gebraucht für $\frac{3}{2}$ im Zusammenhang damit die Bezeichnung „Adagio“; die Taktangabe $\mathfrak{3}$ bezeichnet er mit „un peu gay“ (etwas fröhlich); „Gayement“ charakterisiert er an anderer Stelle mit „Allegro“.²¹

Wie bereits erwähnt, verwendet Charpentier bei den Versen „Venerandum tuum“ und „Te ergo quaesumus“ die sogenannte „weiße Notation“, in der hohle Noten mit Fähnchen den Notenwert einer Viertelnote haben. Diese in Frankreich sehr häufig anzutreffende Notationsgewohnheit wird in der Literatur kontrovers diskutiert. Heute herrscht die Ansicht vor, dass damit keine Tempoänderung verbunden ist, sondern Charpentier die weiße Notation als Mittel zur optischen Hervorhebung und Abgrenzung bestimmter Abschnitte einsetzt.²²

Frau Waltraud Graulich widme ich diese Ausgabe in Dankbarkeit.

Tübingen, Frühjahr 2018

Hans Ryschawy

¹⁸ Instrumentenstimmungen nach Eberhard Heymann, *Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik*, Köln: Dohr 2008, S. 13.

¹⁹ In der zeitgenössischen Literatur wird die „Basse de trompette“ ausschließlich als Orgelregister bezeichnet, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftaucht und ein Jahrhundert später wieder verschwindet. Siehe beispielsweise Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*. I. Dictionnaire d'interprétation, Paris 1985, S. 79.

²⁰ Duron, op. cit., S. 34.

²¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique, Paris: Christophe Ballard*, 1703, Artikel „Tripola“, $\frac{3}{2}$ -Takt S. 176, $\mathfrak{3}$ -Takt S. 177; zu „Gayement“, op. cit., S. 264. Vgl. auch die Artikel „Tact/Tactus“, in Heymann, op. cit., S. 210–212, u. Saint-Arroman, Artikel „MESURES“, op. cit., S. 220 f., „SIGNE MAJEUR“, S. 358 ff., „SIGNE MINEUR“, S. 360 ff., und „SIGNE TRINAIRE“, S. 362 ff.

²² Siehe dazu Graham Sadler, „Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications“, in: Shirley Thompson (Hrsg.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham: Ashgate Publications, 2010, S. 31–61. Im Unterschied zum Tenor des Artikels stammt die Notation aber aus dem franko-flämischen Raum.

Avant-propos

C'est en grande pompe à la *Marseillaise* qu'une pièce musicale française se réimposa en 1953 dans la conscience collective et qu'un compositeur fut redécouvert : le *Te Deum* H 146 de Marc-Antoine Charpentier, enregistré pour la première fois sur un support sonore. La fanfare d'introduction proclame non seulement la louange de Dieu mais aussi celle du Roi Soleil Louis XIV ; elle inaugure l'une des grandes œuvres de la musique baroque française et fut bientôt connue du grand public comme l'indicatif de l'Eurovision. Cette gloire (tardive) aurait sans doute été tout à fait du goût du compositeur dont la personnalité, en dépit de toutes les questions encore en suspens, acquiert des contours toujours plus précis grâce à une exégèse qui s'est encore intensifiée au tournant du siècle¹.

Grâce au travail des interprètes et des musicologues, Marc-Antoine Charpentier se situe entretemps au premier rang des compositeurs baroques français. Son œuvre volumineuse (on recense plus de 550 compositions conservées) couvre tous les genres alors courants en France de musique sacrée et profane, sans compter les petites formes oratoires comme les Histoires sacrées, Cantica et Dialogi de provenance italienne. Avec ses douze messes, dont la *Messe de Minuit*² H 9 qui reprend des cantiques de Noël français, il présenta également au public parisien premières messes concertantes dans la tradition italienne. Charpentier semble avoir composé au moins six *Te Deum*, dont quatre seulement nous sont parvenus ; il s'agit dans l'ordre chronologique (selon l'état actuel des connaissances) du *Te Deum à 8 voix avec flûtes et violons* H 145 (1672), du présent *Te Deum* H 146 (août 1692 ?), du *Te Deum à quatre voix* H 147 (octobre 1693 ?) et du *Te Deum à quatre voix* H 148 (1699)³.

Sa biographie explique la place dominante des compositions sacrées dans l'œuvre du compositeur. Après avoir suivi pendant trois ans l'enseignement de Giacomo Carissimi à Rome, Charpentier s'en revint à Paris à la fin des années 1660 et vécut jusqu'en 1687 à l'Hôtel de Marie de Lorraine (Mademoiselle de Guise), amatrice d'art fortunée et très religieuse, où il contribua largement en tant que compositeur et chanteur (haute-contre) à une riche vie musicale. Dès avant sa mort en 1688, sa protectrice lui assura un emploi de maître de chapelle chez les jésuites, tout d'abord à l'Église du Collège Louis-le-

Grand, puis à Saint-Louis (aujourd'hui : Saint Paul – Saint Louis). En 1698, Charpentier devint maître de chapelle de la Sainte-Chapelle, son ultime et plus haute fonction dont le prestige n'était dépassé dans la hiérarchie française de la musique d'église que par celui de la Chapelle royale chargée de la musique d'église du roi.

Charpentier était tenu en grande estime par Louis XIV et il entretenait des relations avec différents membres de la famille royale. Il n'obtint pourtant jamais de poste à la cour, certainement le fait de hasards malencontreux (en 1683, pour des raisons de santé, il ne put participer à un concours visant à prendre la direction de la Chapelle royale), mais aussi parce que Louis XIV se distanca officiellement de la musique italienne après la mort du cardinal Mazarin en 1661. Mais d'un autre côté, loin de la cour, et dans les cercles italophiles de M^{lle} de Guise et des jésuites qui l'entouraient, Charpentier put devenir et rester un compositeur « original » sans avoir à se plier au goût prédominant. Sa musique d'influence italienne exigeante sur les plans harmonique et technique était caractérisée de « savante » par ses contemporains avertis et connut aussi de manière surprenante une popularité vivace lors des représentations publiques dans les églises⁴.

Les origines de l'hymne de louange à Dieu, le *Te Deum* (appelé aussi Hymne de saint Ambroise), sont méconnues, car il se compose de trois parties distinctes, nées sans doute à des époques différentes. Le texte est attesté pour la première fois vers 690 dans la sphère celto-irlandaise, « mais faisait déjà partie de l'office nocturne monastique dans le sud de la France et en Italie dès la 1^e moitié du VI^e siècle⁵. » Dans l'Église romaine, le *Te Deum* clôture l'office nocturne (Matines) des heures canoniales en dehors du carême. « Il est en outre prévu pour les processions, les élections épiscopales, les ordinations sacerdotales et autres circonstances solennelles et remplissait aussi au Moyen-âge une fonction communautaire lors d'événements importants⁶. »

« Mais à partir du règne de Louis XIV, ce texte semble lié au grand motet, puissante fresque, où se côtoient solistes, chœur et orchestre. Le *Mercur* témoigne dans chaque livraison de « *Te Deum* en musique » chantés à la cour, dans les grandes églises du royaume, pour chaque victoire des armées françaises, pour la naissance d'un prince, pour la paix, pour le rétablissement de la santé du roi ... Chaque corps de l'État, chaque académie, chaque corporation se devaient de passer commande de telles pièces aux com-

¹ Littérature fondamentale sur Charpentier : Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1988, 2004 (édition revue et augmentée) ; tous les autres renvois à cette œuvre se réfèrent au 2^e tirage. Pour un excellent aperçu : H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford/New York : Oxford University Press, 1990. Consulter aussi par exemple le site Web <http://www.charpentier.culture.fr> ainsi que les articles de Patricia Ranum avec son propre site Web <http://www.ranumspanat.com> (07/01/2018).

² Réédition de l'éditeur, Stuttgart, 2016 (Carus 21.029). H signifie le comptage d'après le catalogue des œuvres : H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. Catalogue raisonné, Paris, 1982.

³ Datations d'après Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 542, 535, 537 et 539. Le nombre total supposé d'au moins six compositions repose sur les mentions insérées a posteriori devant les titres « 5^e » et ou « 6^e » dans les autographes de H 147 ou encore H 148.

⁴ Pour l'aspect du style personnel développé sous l'influence italienne v. Graham Sadler et Shirley Thompson, « The Italian Roots of Marc-Antoine Charpentier's Chromatic Harmony », dans : *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, éd. par Anne-Madeleine Goulet et Gesa zur Nieden, Kassel etc., 2015 (= *Analecta musicologica*), p. 546–570.

⁵ Article « *Te Deum* » de Karl-Heinz Schlager (« I. Das einstimmige *Te Deum* », col. 430–433) et Winfried Kirsch (« II. Mehrstimmige Kompositionen », col. 433–441) dans : *Die Geschichte in Musik und Gegenwart*, deuxième édition révisée, *Sachteil*, Tome 9, Kassel etc. et Stuttgart/Weimar, 1998, col. 430–441, citation col. 431.

⁶ Ibid.

positeurs et de les faire exécuter en grande pompe⁷. » « Avec un style adéquat, compréhensible dont les codes expressifs seront clairs, reconnaissables et bien compris, ils célèbrent également le culte du héros si en vogue au XVII^e siècle, l'archétype de la gloire étant au sommet de la pyramide, le Roi lui-même qui en conjugue tous les mérites⁸. »

C'est dans ce contexte et dans la perspective du *Te Deum* de Jean-Baptiste Lully composé en 1677, qu'il faut considérer la composition H 146 de Charpentier, car elle se sert de symboles royaux avec ses timbales et ses trompettes. Et s'il est vrai que le *Te Deum* de Charpentier fut effectivement représenté (composé ?) pour fêter la victoire de l'armée française sous le commandement du Maréchal Duc de Luxembourg à Steinkerque (Belgique) le 3 août 1692⁹, les codes mis en place réclamaient bien sûr une attitude martiale.

La structure fragmentée du texte du *Te Deum* constitué de 29 vers et l'absence de longs passages d'un même souffle émotionnel sont un véritable défi pour la composition. Mais d'un autre côté, cela permet justement une multitude d'approches différentes, aussi en regard d'une interprétation éventuelle de la structure tripartite reconnaissable d'un point de vue théologique : vers 1–9 ou 13 (jusqu'à « Sanctum quoque »), la louange à Dieu avec doxologie, vers 14–19 ou 23 (jusqu'à « et rege eos »), la louange au Christ avec prières et une conclusion¹⁰.

L'envergure créatrice de Charpentier se révèle dans son approche souveraine du difficile texte original. Dans l'impression sonore, son *Te Deum* H 146 ressemble apparemment à la composition de Lully, mais elle est infiniment plus riche dans le détail et plus homogène dans l'ensemble. Il parvient avec beaucoup de crédibilité à allier l'expression extérieurement rutilante d'un motet officiel avec timbales et trompettes, d'une symphonie d'ouverture sur le modèle de Lully et d'un grand chœur, à l'agencement individuel des mots et des professions de foi qui lui semblent importants. Il décline pour cela une palette incroyablement large de moyens musicaux : ceux qui apportent diversité et variété et ceux qui assurent l'homogénéité. La diversité est servie par des distributions et des écritures différentes, une grande richesse harmonique, des changements de mesures, un vaste panorama de figures et d'interprétations textuelles, différents types d'agencement et l'alternance variée entre parties vocales et instrumentales tandis

que l'homogénéité est assurée par des filiations de motifs, des répétitions et des interventions en imitation.

La diversité des distributions va du solo (« *Te Deum laudamus* », mes. 57 sqq.), en passant par le duo (« *Te per orbem* », mes. 259 sqq.) et « petit chœur » avec au moins trois voix (= ensemble de solistes à distribution simple ; « *Tibi cherubim* », mes. 124 sqq.) jusqu'au grand chœur à quatre voix (constitué d'au moins tous les solistes). Charpentier donne aux petits ensembles des distributions toujours différentes et fait en outre la distinction entre véritables soli arioso et petit chœur soliste plutôt simple. On trouve des soli qui évoluent en imitation avec des instruments (« *Te Deum laudamus* »), des soli accompagnés par des instruments (« *Judex crederis* », mes. 389 sqq.), des duos en imitation (« *Te per orbem* »), des passages choraux en imitation (« *In te Domine speravi* », mes. 613 sqq.), des passages choraux homophones et à l'homophonie assouplie (dans « *Pleni sunt coeli* », mes. 184 sqq.), l'alternance entre petit chœur instrumental (2 instruments de dessus et b.c.) et grand chœur (orchestre complet) ainsi que d'autres possibilités de combinaison.

Un exploit de Charpentier auquel nous sommes sensibles aujourd'hui encore et qui représente un grand défi pour les chœurs est sa riche diversité harmonique d'origine italienne : par exemple le changement rapide, tout d'abord de ré majeur vers do majeur et mi majeur à « *Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae* » (mes. 196–206), puis sur les mêmes mots, en passant par la mineur vers la majeur (mes. 209–213)¹¹. Un vaste sujet de la musique baroque concerne les figures et les interprétations textuelles où il s'agit de faire la distinction entre analogies musicales directes au contenu textuel (ex. le saut de deux octaves « de la terre vers le ciel » mes. 113/114), indirectes (ex. les quatre hauteurs de son répétées à « *Te aeternum* » mes. 100 sq., les longs mélismes sur « *laudat* » dans « *Te martyrum candidatus laudat* », mes. 232 sqq. ou l'allégresse de la victoire sur la mort « *Te devicto mortis* », mes. 336 sqq. par une joyeuse mesure à trois temps) et des références subjectives. Parmi ces dernières, la mise en relief de contenus textuels précis, notamment par la « notation blanche » (au vers « *Venerandum tuum* » mes. 277 sqq., l'accentuation de Jésus Christ ou à « *Te ergo quaesumus* » l'implication de l'aide) et la répétition remarquablement prolongée de passages textuels comme « *In te Domine speravi* » (mes. 629 sqq.).

Le thème « Charpentier et les silences » mériterait un chapitre à lui seul¹²; dans le *Te Deum*, les silences servent

⁷ Jean Duron, Article « *Te Deum* » dans : *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 662 sq. Un « Grand Motet » était la forme la plus représentative de musique sacrée française au XVII^e et XVIII^e siècles, interprété par des solistes, un petit et un grand chœur et un orchestre à quatre ou cinq voix. Le *Mercur galant* (1672–1710) était un périodique qui paraissait irrégulièrement et qui contenait des informations sur la vie de société.

⁸ Annick Fiaschi-Dubois, « Un même texte, plusieurs langages : les quatre *Te Deum* de Lalande en regard de ceux de ses contemporains (Lully, Charpentier, Desmarest et Campra) », dans : *Lalande et ses contemporains : hommage à Marcelle Benoit*. Actes du colloque international, Versailles, 2001. Marandeuil, 2008, p. 169–178, p. 170.

⁹ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 218. L'acte de guerre faisait partie de la guerre de succession palatine (1688–1697).

¹⁰ Article « *Te Deum* », op. cit., col. 430 sq., le comptage intérieur des vers pouvant manifestement varier.

¹¹ Trois traités de théorie musicale de Charpentier ont été conservés. Dans les « Règles de composition » rédigées en 1692/93 pour l'enseignement de composition du duc de Chartres, neveu de Louis XIV et futur régent de France, Charpentier caractérise aussi les tonalités. À deux endroits dans le *Te Deum* est mis en valeur le mot « majestatis », tout d'abord en do majeur, puis en la mineur. Pour Charpentier, do majeur équivaut à « gai et guerrier », la mineur à « tendre et plaintif », ré majeur quant à lui à « gai et très guerrier », v. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 491 sq.

¹² Voir à ce propos Catherine Cessac, « Le silence dans l'œuvre religieuse de Marc-Antoine Charpentier », dans : *Les Cahiers du Cirem* 32–34 (1994), p. 37–46, et Annick Fiaschi, « Marc-Antoine Charpentier ou l'art de composer avec le silence », dans : *Ostinato Rigore* 8/9 (1997), p. 273–281.

essentiellement à structurer la forme dans son ensemble : Charpentier requiert un grand silence (« suivez après un grand silence ») avant « Dignare Domine » (mes. 545) et rehausse ainsi les prières individuelles, comme s'il posait deux points de ponctuation. On trouve encore deux autres petites pauses, et ce devant « Te aeternum », mes. 100 ; « suivez après une petite pause ») et devant la fugue de conclusion « In te Domine speravi », mes. 613). L'œuvre est par ailleurs de composition ouverte, le compositeur interdit même expressément (« passez sans interruption à la suite ») les interruptions devant les grands chœurs « Tu devicto mortis » (mes. 336) et « Aeterna fac cum sanctis », bien que dans le dernier cas, il autorise quand même au début du nouveau vers un soupir noté pour pouvoir reprendre son souffle.

La structure théologique susmentionnée en trois segments se retrouve dans l'œuvre elle-même : une première partie rapide, sur une mesure à deux temps et dominée par les chœurs s'achève sur le 9^e vers « Te martyris ». La partie suivante se caractérise par la diversité des types de mesure et des distributions et s'achève dans le silence total avant le vers 26 « Dignare » sur la grande pause. La troisième partie est à nouveau uniquement dans des mesures paires ; elle commence lentement par des prières à la sous-dominante et revient dans la tonalité fondamentale tandis que le tempo s'accélère dans la fugue finale.

La raison pour laquelle une œuvre finit par « fonctionner » reste le secret du compositeur qui réussit à partir d'éléments individuellement descriptibles à créer un tout qui est plus que leur simple somme. Un artifice virtuose de Charpentier se laisse cependant identifier : la forme de la ritournelle marquante dans le Prélude d'introduction reflète en miniature la forme de l'œuvre dans son entier. Elle est parcourue d'interventions du grand chœur, souvent aussi avec des introductions et des intermèdes instrumentaux qui font allusion dans la mélodie, ou tout au moins dans l'expression, au motif initial marquant de manière immédiatement reconnaissable. Charpentier établit ainsi des corrélations et confère une dynamique au déroulement.

Charpentier nous a légué pratiquement toute son œuvre sous forme de partitions autographes dans des cahiers minutieusement numérotés conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, et reliés en 28 volumes sous le titre de « Mélanges », cote Rés Vm¹ 259. Le *Te Deum* H 146 figure dans le Tome X (Cahier 62), fol. 73v–85r. Il s'agit là de l'unique source pour la réédition critique présente. Les ajouts de l'éditeur sont caractérisés dans les notes par impression miniature (accidents) et italiques (ajouts comme « Tous » par exemple). Toutes les autres décisions d'édition, ainsi que l'agencement original de la partition et les désignations originales des parties figurent dans l'apparat critique. La sous-division en numéros individuels d'après des cadences complètes avec intitulés de texte en guise de titres est de la main de l'éditeur et n'a pour but que d'apporter une aide lors des répétitions.

Remarques concernant l'exécution

Pour son *Te Deum* H 146, Charpentier prévoit concernant les parties vocales en principe 8 solistes (chacune des quatre voix à double distribution) employées soit en solistes soit comme petit ensemble, ainsi qu'un chœur mixte à quatre voix dans les mêmes tessitures, à savoir : dessus (soprano), hautes-contre (ténor aigu de la musique baroque française ; l'étendue de *la*¹–*si*³ correspond à l'alto), tailles (ténor) et basses. Mais le grand nombre de solistes résulte du souhait de diversité de Charpentier, car on n'a besoin en fait que de 5 voix solistes (2 dessus, 1 haute-contre, 1 taille, 1 basse). Mais à l'époque de Charpentier, les frontières étaient fluides entre chœur (« grand chœur ») et ensemble de solistes (« petit chœur ») ; le terme de chœur ne signifiait pas forcément un grand ensemble mais, suivant les possibilités de représentation, également la réunion de toutes les voix en présence, chaque pupitre pouvant être distribué à une seule voix¹³. Bien que Charpentier n'ait pas explicitement utilisé le terme de « petit chœur », l'éditeur caractérise par ce terme les distributions en trio fréquentes que l'on trouve essentiellement dans la distribution haute-contre, taille et basse qu'affectionnait Charpentier, car n'oublions pas que le compositeur était lui-même chanteur, à savoir haute-contre.

À l'instar de la composition vocale, la composition instrumentale est elle aussi à quatre voix, avec des parties extérieures dont la distribution regroupe des instruments divers et qui peuvent elles-mêmes comporter des divisions, ainsi qu'avec deux parties intérieures de distribution uniforme¹⁴. La partie de dessus divisée à l'occasion (avec la désignation standard : « Dessus de violon, flûtes et hautbois ») est distribuée avec (au moins) 2 violons, 2 flûtes (flûtes à bec et flûtes traversières étant toutes deux possibles¹⁵, le cas échéant des flûtes à bec dans le « petit chœur » instrumental et des flûtes traversières dans le « grand chœur ») et 2 hautbois. Dans le même registre que la partie de dessus, des trompettes interviennent aussi dans ce *Te Deum* et ne jouent comme instruments naturels que dans les passages en ré mineur. Les deux parties intérieures sont les hautes-contre de violon¹⁶ et les tailles de violon (dans l'accord *fa*¹–*do*²–*sol*²–*ré*³). La basse regroupe la basse continue ainsi que les bassons et les basses de violon (que Charpentier appelle « basses de chœur » ou « basses de chœur violon »). Les basses de violon sont des instruments à cordes

¹³ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 253.

¹⁴ La structure à quatre voix est révélatrice de l'influence italienne, tandis que les « compositeurs de cour » travaillant pour la Chapelle royale s'inscrivaient dans la tradition française de la structure à cinq voix. D'un autre côté, la distribution des parties extrêmes instrumentales avec différents instruments respecte la tradition française. Charpentier fait le lien entre les deux traditions dans ses œuvres aussi en regard de leur distribution.

¹⁵ Jean Duron, « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier », dans : *Revue de Musicologie* 72 (1986), p. 23–65, ici p. 45. Contrairement à Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 18, note de bas de page 7, selon lequel chez Charpentier, la seule indication « flûtes » signifierait toujours les flûtes à bec, Duron souligne qu'il faudrait chaque fois examiner la facture de la partie et son étendue pour déterminer quels types de flûtes peuvent être utilisés (flûtes à bec alto ou flûtes traversières).

¹⁶ Vu son étendue, cette partie peut aussi être distribuée avec un (3^e) violon ; dans le matériel d'orchestre relatif à la présente édition, cette option est proposée en plus.

accordés un ton entier plus bas que le violoncelle (*si¹-fa¹-do²-sol²*), qui soulignent le registre grave avec leur volume sonore beaucoup plus imposant¹⁷. Elles apportent un élément supplémentaire de diversité dans la composition, car elles se taisent foncièrement dans les passages à petite distribution, doublent la basse continue dans l'ensemble instrumental complet et évoluent en général colla parte avec la basse chorale dans les parties chorales. La basse continue devrait être distribuée au moins avec un orgue et la basse de viole (viole de gambe basse à sept cordes dans l'accord *la¹-ré¹-sol¹-do²-mi²-la²-ré³*)¹⁸, celle-ci pouvant être employée en accords. Charpentier utilise ici dans le registre grave également des timbales et une « basse de trompette ». Alors que les premières, conformément à l'époque, doivent être jouées avec une mailloche dure, on ne peut donner aucune indication sur la seconde¹⁹. Dans l'œuvre ici présente, elles renforcent les timbales pour des raisons techniques de jeu à l'octave supérieure.

Dans les exécutions modernes, il est possible avec les instruments actuels de se rapprocher de la sonorité originale qui se distingue par la différenciation des parties extrêmes et l'uniformité des voix intérieures. Les violons ne devraient donc pas être trop fortement représentés afin que les flûtes et les hautbois qui les doublent puissent bien ressortir. La partie supérieure des deux voix intérieures devrait être jouée aux altos. Pour les cordes graves, seuls les violoncelles sont envisageables, car on n'utilisait pas encore d'instruments de 16' à l'époque. La fonction en accords des basses de viole peut être assurée par un théorbe.

Pour les distributions réduites (« solistes »), le nombre des exécutants reste incertain, car Charpentier avait coutume de désigner parfois les parties par la mention « seul(e/es) » et d'y renoncer dans d'autres cas. Cela peut être interprété de différentes manières : l'ajout « seul(e/es) » peut seulement indiquer que la partie respective (quelle que soit la distribution) intervienne seule (ex. « Dvn I seul » et « Dvn II seul » à la mes. 497), d'autre part, on peut aussi y voir une indication complémentaire de ne distribuer qu'avec un seul instrument ou qu'avec une seule voix les parties caractérisées en correspondance. Mais cela impliquerait que les parties « solistes » soient à distribution double sans l'ajout « seul ». Il n'est probablement pas possible de résoudre entièrement cette question. Jean Duron déconseille par exemple d'interpréter à la hâte comme distribution soliste le fait que Charpentier utilise parfois le terme « violon » au lieu de « violons » (aussi « violons seul[!] »)²⁰. C'est pourquoi l'édition présente suit la source et ne procède à des ajouts diacritiques de « seul(e/es) » que pour plus de clarté dans les parties vocales solistes.

Les signes de mesure faisaient encore office d'indications de tempo à la fin du XVII^e siècle. Mais les sources sont contradictoires ; et des influences italiennes croissantes entraînent elles aussi des changements. Charpentier utilise cinq signes de mesure différents qui, pour autant que les sources l'indiquent, sont classés ici en deux suites distinctes selon des mesures impaires et paires avec un caractère de mouvement croissant : $\text{C}\frac{3}{2}$ et 3 ; C , C et 2 . Brossard utilise pour $\frac{3}{2}$ en relation avec cela la désignation « Adagio » ; il qualifie l'indication de mesure 3 de « un peu gay » ; il caractérise « Gayement » à un autre endroit par « Allegro²¹ ».

Comme déjà dit, Charpentier utilise dans les vers « Venerandum tuum » et « Te ergo quaesumus » ladite « notation blanche » dans laquelle les notes vides avec hampe ont la valeur d'une noire. Cette habitude de notation très fréquente en France fait l'objet de controverses dans la littérature secondaire. De nos jours, l'avis domine que cela n'implique pas de changements de tempo, mais que Charpentier a recours à la notation blanche afin de délimiter et mettre certains passages visuellement en valeur²².

Je dédie cette édition à Madame Waltraud Graulich avec toute ma gratitude.

Tübingen, au printemps 2018
Traduction : Sylvie Coquillat

Hans Ryschawy

¹⁷ Duron, op. cit., p. 33.

¹⁸ Les accords des instruments d'après Eberhard Heymann, *Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik*, Cologne : Dohr 2008, p. 13.

¹⁹ Dans la littérature secondaire contemporaine, la « basse de trompette » est désignée uniquement comme registre d'orgue, faisant son apparition au milieu du XVII^e siècle pour disparaître un siècle plus tard. Voir par exemple Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*. I. Dictionnaire d'interprétation, Paris, 2019, p. 79.

²⁰ Duron, op. cit., p. 34.

²¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris : Christophe Ballard, 1703, Article « Tripola », mesure à $\frac{3}{2}$ p. 176, mesure à 3 p. 177 ; sur « Gayement », op. cit., p. 264. Cf. aussi les articles « Tact/Tactus », dans Heymann, op. cit., p. 210–212, et Saint-Arroman, article « MESURES », op. cit., p. 220sq., « SIGNE MAJEUR », p. 358sq., « SIGNE MINEUR », p. 360sq., et « SIGNE TRINAIRE », p. 362sq.

²² Voir à ce propos Graham Sadler, « Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications », dans : Shirley Thompson (éd.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham : Ashgate Publications, 2010, p. 31–61. Contrairement à ce que dit l'article en substance, la notation vient de l'espace franco-flamand.

Foreword

In 1953, with timpani and trumpets à la *Marseillaise*, a French piece of music once again captured public attention and a composer was rediscovered: the first recording of Marc-Antoine Charpentier's *Te Deum* H 146 was released. The introductory fanfare not only praised God but the Sun King Louis XIV; it opened one of the major works of French Baroque music and became iconic to an audience of millions as the signation of Eurovision broadcasts. This (late) fame was probably entirely in accordance with the composer's intentions; his personality – all as yet unanswered questions notwithstanding – has become more clearly delineated thanks to intensified research activities around the turn of the century.¹

Thanks to the efforts of performers and musicologists, Marc-Antoine Charpentier has, in the meantime, taken his place in the front row of French Baroque composers. His extensive oeuvre – the surviving compositions alone number over 550 – includes all genres of sacred and secular music customary in France at that time; in addition, small oratorio forms such as *Histoires sacrées*, *Cantica* and *Dialogi* represent unique specimens of Italian provenance. In his altogethertwelve masses, including the *Messe de Minuit*² H 9 which made use of French Christmas carols, he also introduced the first concertante masses in the Italian tradition to the Parisian public. Charpentier seems to have composed altogether at least six settings of the *Te Deum*; however, only four have survived. In chronological order (according to the current state of knowledge) they are: *Te Deum à 8 voix avec flûtes et violons* H 145 (for 8 voices, flutes and violins; 1672), the present *Te Deum* H 146 (August 1692?), *Te Deum à quatre voix* H 147 (for 4 voices; October 1693?) and the *Te Deum à quatre voix* H 148 (1699).³

The predominance of sacred compositions in the composer's oeuvre is explained by his biography. After a three-year period of study with Giacomo Carissimi in Rome, Charpentier returned to Paris towards the end of the 1660s; until 1687, he lived in the hôtel (city palace) of the wealthy and very devout art connoisseur Marie de Lorraine (known as Mademoiselle de Guise), where he contributed substantially both as a composer and as a singer (haute-contre) to the lavish musical activities of the house. Before her death in 1688, his patroness introduced

Charpentier to the Jesuits as music director, first at the church of the Collège Louis-le-Grand, then at Saint-Louis (today: Saint Paul – Saint Louis). In 1698, Charpentier was appointed music director of the Sainte-Chapelle: this was his last and most prestigious position, second in the hierarchy of French church music only to the Chapelle royale which was responsible for providing church music to the king.

Louis XIV held Charpentier in high esteem and the latter enjoyed connections with the royal family. Nevertheless, he was never appointed to a position at the royal court; apart from unfortunate coincidences (in 1683, ill health prevented him from taking part in the audition for a directorship of the Chapelle royale), this was certainly also due to Louis XIV's official repudiation of Italian music after the death of Cardinal Mazarin in 1661. On the other hand, Charpentier – far away from the court in the italoophile circle of Mlle. de Guise and the Jesuits connected to her – was able to become, and remain, "original" as a composer, since he did not need to enter into any compromises with prevailing tastes. His music – harmonically and compositionally challenging thanks to the Italian influence – was described by knowledgeable contemporaries as "learned" and surprisingly, enjoyed lively appreciation also in public performances in churches.⁴

The origins of the hymnal paean in praise of God, *Te Deum* (also known as the Hymn of St. Ambrose) are obscure, since it consists of three different sections which, presumably, were written at different times. The first record of the text dates from 690, from the Irish-Celtic region; however, "already during the first half of the 6th century, it was a component of Matins in the monasteries of Southern France and Italy."⁵ In the Roman church's Liturgy of the Hours, the *Te Deum* concludes the night office (Matins) except during periods of fasting. "It is also allocated for processions, episcopal elections, ordinations of priests, and other festive occasions and, during the Middle Ages, also played a significant social role at important events."⁶

From the reign of Louis XIV onwards, the *Te Deum* was evidently always composed as a "grand motet" in France: a genre in which soloists, choir and orchestra are juxtaposed as if in a grand fresco. In every issue, the *Mercur galant* reported 'Te Deum compositions' which were performed at court and in the grand churches of the kingdom, for every victory of the French army, for the birth of a prince, for a peace treaty, for the restitution of the king's health, etc. Every government agency, every academy, every trade guild owed it to themselves to commis-

¹ Fundamentally concerning Charpentier: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, (Librairie Arthème Fayard, Paris, 1988, 2004) (édition revue et augmentée); all further references to this work refer to the 2nd edition. An excellent overview is supplied by H. W. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, (Oxford: Oxford University Press, New York, 1990). See also, for example, the website "<http://www.charpentier.culture.fr>," as well as the contributions by Patricia Ranum on a separate website <http://www.ranumspanat.com> (07.01.2018).

² New edition by the editor, Stuttgart 2016 (Carus 21.029). "H" refers to the numbering according to the works catalog: H. W. Hitchcock, *LES ŒUVRES DE / THE WORKS OF MARC-ANTOINE CHARPENTIER*. (Catalogue raisonné, Paris, 1982).

³ Dated according to Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 542, 535, 537 and 539. The presumed total number of at least six settings is based on the indications "5" and "6" which were subsequently inserted in the autographs of H 147 and H 148 respectively.

⁴ Concerning the aspect of Charpentier's individual style developed under the Italian influence, see: Graham Sadler and Shirley Thompson, "The Italian Roots of Marc-Antoine Charpentier's Chromatic Harmony," in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, (Kassel etc., 2015) (= *Analecta musicologica*), pp. 546–570.

⁵ Article "Te Deum" by Karl-Heinz Schlager ("I. Das einstimmige Te Deum," col. 430–433) and Winfried Kirsch ("II. Mehrstimmige Kompositionen," col. 433–441) in: *Die Geschichte in Musik und Gegenwart*, second, revised edition, *Sachteil*, volume 9, (Kassel etc. and Stuttgart/Weimar, 1998), col. 430–441, quotation col. 431.

⁶ *Ibid.*

sion such works from a composer and to mount lavish performances of the same.⁷ Composed in an appropriate and accessible style, the expressive codes of which were unambiguous and recognizable and thus well understood, the *Te Deum* also celebrated the cult of the hero which was so widely distributed in the 17th century: its paradigm of grandeur, the king, standing at the pinnacle of the pyramid united all merits in his person.⁸

Charpentier's setting H 146 must be considered in the light of this background and with a view to Jean-Baptiste Lully's *Te Deum*, composed in 1677, since – with its timpani and trumpets – it deployed symbols of royalty. And if it is true that Charpentier's *Te Deum* was indeed performed (composed?) to celebrate the victory of the French army under Maréchal Duc de Luxembourg at Steenkerque (Belgium) on 3 August 1692,⁹ the codes introduced would naturally require martial gestures.

The elaborate texture of the *Te Deum* text, which consists of 29 verses, and the concomitant absence of larger regions displaying a unified affect represent a substantial challenge for its setting. On the other hand, this circumstance offers a wealth of differing approaches, also from the viewpoint of a possible rendition of the theologically substantiated division into three sections: verses 1–9 or 13 (up to “Sanctum quoque”) as praise of God with a doxology, verses 14–19 or 23 (up to “et rege eos”) as praise of Christ with supplication, and a concluding section.¹⁰

Charpentier's compositional stature is evident in his masterful treatment of the difficult text. In its sonorous impression, his *Te Deum* H 146 seems to resemble Lully's composition, but in detail it is incomparably richer and altogether more coherent. He is convincingly able to combine the splendid outer impression of a state motet with timpani and trumpets, an introductory symphony after the model of Lully, and a grand choir with the individual expression of words and articles of faith that were important to him. To this end, he deployed an unbelievable spectrum of different musical means: those which create variety and diversity and those which contribute to a sense of unity. Among the former were contrasting orchestrations and setting techniques, rich harmonic language, changes of meter, a wide range of motives and text exegeses, various forms of structuring and frequent alternation of vocal and

instrumental sections, the latter included motivic relationships, repetitions and imitational devices.

The variety of scoring ranges from solo (“*Te Deum laudamus*,” mm. 57 ff.) through duo (“*Te per orbem*,” mm. 259 ff.) and “*petit chœur*” (small choir) of at least three voices (= ensemble of soloists singing one per part) (“*Tibi cherubim*,” mm. 124 ff.) to four-part “*grand chœur*” (large choir, consisting of – at least – all the soloists). Charpentier scores each of the smaller ensembles differently and, in addition, makes a distinction between real solos which tend to have a more arioso character and the less elaborate “*choir solos*” (*petit chœur*). As far as settings are concerned, we find solos which interact imitatively with instruments (“*Te Deum laudamus*”), solos which are accompanied by instruments (“*Judex crederis*,” mm. 389 ff.), imitative duos (“*Te per orbem*”), imitative choral passages (“*In te Domine speravi*,” mm. 613 ff.), homophonic and homophonically interspersed choral sections (both found in “*Pleni sunt coeli*,” mm. 184 ff.), the alternation between instrumental, “*petit chœur*” (2 *dessus* instruments and *basso continuo*) and “*grand chœur*” (full orchestra), as well as further possible combinations.

One achievement of Charpentier which is still meaningful to us today – as well as representing a challenge to choirs – is his highly varied harmonic language of Italian provenance: for example, the rapid change initially from D major to C and then E major at “*Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae*” (mm. 196–206) and then – using the same text – continuing through A minor to A major (mm. 209–213).¹¹ Baroque music contains a wide spectrum of rhetorical figures and exegeses in which it is necessary to distinguish between direct musical analogies to the content (for example, the leap over two octaves “*from earth to heaven*” mm. 113/114), indirect analogies (for example, the four repeated pitches on “*Te aeternum*,” mm. 100 f., the long melisma on “*laudat*” in “*Te martyrum candidatus laudat*,” mm. 232 ff. or the jubilation on death's being vanquished “*Te devicto mortis*,” mm. 336 ff. by means of a cheerful triple meter), and subjective relationships. The latter include the emphasis of certain text content, for example, by so-called “*void notation*” (the emphasis of Jesus Christ in the verse “*Venerandum tuum*” mm. 277 ff. or the plea for assistance in “*Te ergo quaesumus*”) and the markedly extended repetitions of text passages such as “*In te Domine speravi*” (mm. 629 ff.).

A separate chapter should be dedicated to the topic “*Charpentier and Rests*.”¹² In the *Te Deum*, rests are

⁷ Jean Duron, article “*Te Deum*” in: *Dictionnaire de la musique en France au XVIIe et XVIIIe siècles*, Librairie Arthème Fayard, 1992, pp. 662 f. The original text is supplied in the French translation of the Foreword. “*Grand Motet*” was the most representative form of French sacred music in the 17th and 18th centuries, performed by soloists, a small and a large choir and a four or five-part orchestra. The *Mercure galant* (1672–1710) was a periodical published at irregular intervals; it supplied information regarding society life.

⁸ Annick Fiaschi-Dubois, “*Un même texte, plusieurs langages: les quatre Te Deum de Lalonde en regard de ceux de ses contemporains (Lully, Charpentier, Desmarest et Campra)*,” in: *Lalonde et ses contemporains: hommage à Marcelle Benoit*. Actes du colloque international, (Versailles, 2001, Marandeuil, 2008), pp. 169–178, p. 70. The original text is supplied in the French translation of the Foreword.

⁹ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 218. The act of war was part of the War of the Palatine Succession (1688–1697).

¹⁰ Article “*Te Deum*,” op. cit., col. 40 f.; the internal numbering of the verses may evidently be varied.

¹¹ Three music theory treatises by Charpentier have survived. In the “*Règles de composition*,” written in 1692/93 for the composition tuition of the Duke of Chartres, nephew of Louis XIV and future Regent of France, Charpentier also described the characteristics of individual keys. In two instances in the *Te Deum*, the word “*majestatis*” is emphasized: first in C major, then in A minor. According to Charpentier, C major means “*cheerful and martial*,” A minor means “*tender and lamenting*”; D major, incidentally, signifies “*cheerful and very martial*,” see Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., pp. 491 f.

¹² See in this respect Catherine Cessac, “*Le silence dans l'œuvre religieuse de Marc-Antoine Charpentier*,” in: *Les Cahiers du Cirem* 32–34 (1994), pp. 37–46, and Annick Fiaschi, “*Marc-Antoine Charpentier ou l'art de composer avec le silence*,” in: *Ostinato Rigore* 8/9 (1997), pp. 273–281.

used most particularly to structure the overall form: Charpentier demanded a “grand pause” (“suivez après un grand silence”) before “Dignare Domine” (m. 545), thus emphasizing personal pleas as if by a colon. There are two further smaller rests: one before “Te aeternum” (m. 100) – “suivez après une petite pause” – and one before the closing fugue “In te Domine speravi,” m. 613. In the main, the work is through-composed; indeed, the composer expressly forbids interruptions (“passez sans interruption à la suite”) before the grand choruses “Tu devicto mortis” (m. 336) and “Aeterna fac cum sanctis” – although in the latter case, he grants at least a notated quarter note general rest at the beginning of the new verse for the purpose of taking a breath.

The abovementioned theological structuring into three sections is also reflected within the work itself: the 9th verse “Te martyris” concludes the first section which is fast, dominated by choruses and in 2 meter throughout. The following section is characterized by variety, both in meter and in scoring and ends with the grand pause in silence before verse 26 “Dignare.” The third section is once again composed entirely in simple meter. It begins slowly with supplications in the subdominant and leads once more into the tonic key, accelerating the tempo into the closing fugue.

Why a work finally “works” remains the composer’s secret; it is he who succeeds in combining all the separate parts – each of which may very well be defined – into a whole that is more than the sum of these parts. One virtuosic technical device applied by Charpentier can, however, be described: the form of the memorable ritornello in the introductory Prélude is a miniature of the form of the entire composition. It is permeated by entries of the grand chœur which frequently also have instrumental introductions and interludes which, either melodically or merely in terms of their character, refer to the striking and highly recognizable opening motive. In this manner, Charpentier creates a sense of unity and lends a sense of dynamic coherence to the whole.

Charpentier left almost his entire oeuvre in the form of autograph scores in painstakingly numbered booklets. Today, these are bound into 28 volumes and kept in the Bibliothèque nationale de France under the title “Mélanges”, shelfmark Rés. Vm¹ 259. The *Te Deum* H 146 is found in volume X (booklet 62), fol. 73v–85r. This is the exclusive source for the present, critical new edition. Editor’s amendments are marked in the music itself by means of small print and by cursive type (for additions such as “Tous”). All other editorial decisions as well as the structure of the original score and the original part indications are described in the Critical Report. The division into separate numbers after final cadences, with text incipits as headings, was added by the editor and serves only to facilitate rehearsal situations.

Suggestions regarding Performance

For his *Te Deum* H 146, Charpentier actually made provision for 8 soloists (two of each of the four different voice types) which are deployed both as soloists and as a small ensemble, as well as a four-part mixed choir in the same registers. These are: dessus (soprano), hautes-contre (the high tenor of French Baroque music; its range of *a–b natural*¹³ corresponds to that of the alto), tailles (tenor) and basses. Indeed, the large number of soloists is owed to Charpentier’s desire for variety; in fact, only 5 solo voices are necessary (2 dessus, 1 haute-contre, 1 taille, 1 basse). In Charpentier’s day, however, the boundaries between choir (“grand chœur” = large choir) and an ensemble of soloists (“petit chœur” = small choir) were not rigid; a choir was not necessarily a large ensemble: entirely according to the performance possibilities, it could also be a combination of all available singers and each part might well be sung by only a single singer.¹³ Even though Charpentier did not explicitly use the expression “petit chœur,” the editor used this expression to indicate the frequently occurring trio settings which are predominantly scored for haute-contre, taille and basse, a combination favored by Charpentier (the fact that the composer himself was also a singer – an haute-contre – most surely played a role in this preference).

Like the vocal setting, the instrumental setting was also conceived in four parts with framing voices which are scored for a variety of instruments and can display a division of parts, as well as two uniformly scored middle voices.¹⁴ The occasionally divided upper voice (with the standard indication “Dessus de violon, flûtes et hautbois”) is scored for (at least) 2 violins, 2 flutes (these could be both recorders and transverse flutes,¹⁵ possibly recorders in the instrumental “petit chœur” and transverse flutes in the “grand chœur”), and 2 oboes. In the present *Te Deum*, trumpets are deployed in the same register as the upper voices; as natural trumpets, they only played in the D major sections. The two middle voices are the hautes-contre de violon (alto viols)¹⁶ and the tailles de violon (tenor viols tuned to *F–c–g–d*¹⁷). The bass includes the basso continuo as well as bassoons and the bass viols (Charpentier indicated these as “Basses de chœur” or “Basses de chœur violon.” A basse de violon is a string instrument tuned a whole tone lower than the violoncello (*B flat*₁–*F–c–g*); its significantly larger sound emphasized the bass register.¹⁷

¹³ Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 253.

¹⁴ The four-part setting demonstrates an Italian influence, whereas the “court composers” composing for the Chapelle royale followed the five-part French tradition. On the other hand, the scoring of the instrumental framing voices for contrasting instruments is according to the French tradition. In his works, Charpentier unites these two traditions also with regard to orchestration.

¹⁵ Jean Duron, “L’orchestre de Marc-Antoine Charpentier,” in: *Revue de Musicologie* 72 (1986), pp. 23–65, here p. 45. In contradiction to Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 18, footnote 7, who states that for Charpentier, the indication “flutes” always meant recorders, Duron emphasizes that in each case, the manner of composition and the range of the part must be examined to determine which type of flutes (treble recorders or transverse flutes) should be used.

¹⁶ With regard to its range, this part can also be allocated to a (3rd) violin; the performance material for the present edition offers this additional option.

¹⁷ Duron, op. cit., p. 33.

It added an additional element of variety to the setting, since on principle it never played in the delicately-scored sections; it doubled the basso continuo in the full instrumental ensemble and, as a rule, the vocal bass in choral sections. The basso continuo part should be played at least by organ as well as *basse de viole* (a seven-string tuned to *A₁-D-G-c-e-a-d¹*);¹⁸ the latter instrument might also be used chordally. In the bass register, Charpentier also used timpani and “*basse de trompette*.” In accordance with the custom of the time, the former were to be played with hard sticks; no precise information is available for the latter.¹⁹ In the present composition, they reinforce the timpani albeit, for reasons of playing technique, one octave higher.

It is also possible, using modern instruments, to approach authentic sonority in present-day performances – a sonority that is characterized by the differentiation of the outer voices and the homogeneity of the middle voices. Therefore, the violins should not be too numerous, so that the doubling flutes and oboes are not overpowered. The upper of the two middle voices should be allocated to viols. Only violoncelli come into question for the string basses, since, at the time, 16' instruments were not yet used. The chordal function of the *basse de viole* may be allocated to a theorbo.

In the case of reduced (“soloistic”) scoring, there is an ambivalence with respect to the number of performers thanks to Charpentier’s idiosyncrasy of sometimes adding the designation “*seul(e/es)*” to the parts while at other times omitting it. This can be interpreted in various ways: the description “*seul(e/es)*” may only indicate that the part in question (regardless of the number of players) is playing alone (for example, “*Dvn I seul*” and “*Dvn II seul*” in m. 497); on the other hand, this may in fact be an additional reference to the fact that the part thus indicated should indeed only be performed by a single player or singer respectively. However, this would imply that the “soloistic” parts without the additional designation “*seul*” must, in fact, be allocated to two performers. This issue can probably not be resolved conclusively. Thus, Jean Duron cautions against rashly assuming that, simply because Charpentier sometimes uses the designation “*violon*” instead of “*violons*” (also “*violons seul[!]*”), this should be interpreted as soloistic scoring.²⁰ The present edition therefore follows the source, only adding the diacritically highlighted indication “*seul(e, es)*” to solo vocal parts for the purpose of clarification.

At the end of the 17th century, time signatures also possessed the function of tempo indications. The sources, however, contradict each other; furthermore, the increasing Italian influence introduced changes. Charpentier used five different time signatures which, as far as can be dis-

cerned from the sources, can be arrayed here in two series of increasing movement, divided according to duple and triple meter: $\text{C}\frac{3}{2}$ and 3 ; C , C and 2 . In connection with $\frac{3}{2}$, Brossard uses the indication “*Adagio*”; he describes the time signature 3 as “*un peu gay*” (a little merry); in another place, he characterizes “*Gayement*” as “*Allegro*.”²¹

As mentioned above, Charpentier used so-called “void notation” in the verses “*Venerandum tuum*” and “*Te ergo quaesumus*” – a notation in which unfilled notes with flags have the value of a quarter note. This notational idiosyncrasy – very frequently found in France – is controversially discussed in professional literature. The current prevailing opinion is that no tempo change is implied, but that Charpentier used void notation as a means of optical emphasis and to delineate certain sections.²²

This edition is dedicated to Ms Waltraud Graulich in gratitude.

Tübingen, spring 2018

Hans Ryschawy

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹⁸ Instrumental tuning according to Eberhard Heymann, *Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik*, (Cologne: Dohr, 2008), p. 13.

¹⁹ In contemporary literature, the term “*Basse de trompette*” was used exclusively for an organ register which appeared around the middle of the 17th century and disappeared again a century later. See for example Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*. I. Dictionnaire d'interprétation, (Paris, 1985), p. 79.

²⁰ Duron, op. cit., p. 34.

²¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique, Paris: Christophe Ballard, (1703)*, article “*Tripola*,” $\frac{3}{2}$ -meter p. 176, 3 -meter p. 177; with reference to “*Gayement*”: op. cit., p. 264. Cf. also the articles “*Tact/Tactus*,” in Heymann, op. cit., pp. 210–212, and Saint-Arroman, article “*MESURES*,” op. cit., pp. 220 f., “*SIGNE MAJEUR*,” pp. 358 ff., “*SIGNE MINEUR*,” pp. 360 ff., and “*SIGNE TRINAIRE*,” pp. 362 ff.

²² See in this respect Graham Sadler, “*Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implications*,” in: Shirley Thompson (ed.), *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, (Farnham: Ashgate Publications, 2010), pp. 31–61. In contrast to the tenor of the article, however, this notation originates in the Franco-Flemish region.

Te Deum

H 146

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

1. Prélude

Rondeau

Trompettes

Basse de trompette,
timbales

Dessus de violon,
flûtes et hautbois I, II

Hautes-contre de
violon*

Tailles de violon

Basses de violon, bassons et
basse-continue

Tous

4/12

1.

* Im Aufführungsmaterial auch im Violinschlüssel enthalten / *Version en clé de sol incluse dans le matériel d'exécution*
Also included in the performance material notated in treble clef

Aufführungsdauer / *Durée* / Duration: ca. 25 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.032

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Hans Ryschawy

16

Premier couplet

2.

22

Rondeau

28

Second couplet

34

Musical score for measures 34-38. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). The music consists of a series of notes and rests across five measures.

39

Rondeau

Musical score for measures 39-43, titled "Rondeau". The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). The music features a repeating rhythmic pattern with various note values and rests.

44/52

Musical score for measures 44-52. The score is written for four staves: Treble clef (top), Bass clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). The music includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the final notes of the first and second systems.

2. Te Deum laudamus

57

Dessus de violon I

Dessus de violon II

Basse I

Basse-continue

Seule

Te De - um lau - da - mus, te De - um, te De - um lau -

5 6 5 6 6 5 $\frac{1}{4}$

62

da - mus,

te Do - -num, Do - mi-num con - fi -

67

- mur,

te Do - mi-num, te De - um, te Do - mi-num con - fi -

6

72

te - - - mur. Te

7 6 7 6 7 4 3

De - um lau - da - mus, te De - um, te De - um lau - da - mus,

5 6 5 6 5 6

te Do - mi - num, te De - um, te Do - mi - num con - fi - te

7 6 6

te De - um, te Do - mi - num, te Do - mi - num con - fi -

6 # #

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

5 6 5 3 6 6 9 8 7 6 5 3

Suivez après
une petite pause /
breve pausa

3. Te aeternum

100

Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Grand chœur

Hauts-contre

Tailles

Basses

Basses de violon, bassons et basse-continue

Tous

Te ae - ter - num Pa - - trem o - mnis

Tous

Te ae - ter - num Pa - trem o - mnis

Tous

Te ae - ter - num Pa - trem o - mnis

Tous

Te ae - ter - num trem o - mnis

Tous

Te ae - ter - num trem o - mnis

6 7 6 #

105

ter - ra ve - ne - ra - tur.

ter - ra ve - ne - ra - tur.

ter - ra ve - ne - ra - tur.

ter - ra ve - ne - ra - tur.

4# 6 7 6# ♭ 5 8 7 6 7 5 6 6 5 4 5 3 6

Tous
Tous
Tous

Tous
Ti - bi o - mnes an - ge - li, ti - bi coe - li,
Tous
Ti - bi o - mnes an - ge - li, ti - bi coe - li,
Tous
Ti - bi o - mnes an - ge - li, ti - bi coe - li,

Bc

7 6 # # # # #

ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes,
ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes,
ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes,

9 # 6# 4 #

Fl I, Htb I

Fl II, Htb II

Dessus I *seul*

Dessus II

Haute-contre I *seule*

Taille I *seule*

Petit chœur

ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,

ti - bi che - ru - bim et se - ra -

Seul

ti - bi che - ru - bim et se - ra -

ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,

ti - bi che - ru - bim et se - ra -

ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim,



in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

4
2

6
4 6#

5
4

#

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

4 3 5 4 3

7 5 5 4 3

4. Pleni sunt coeli et terra

171

Trompettes

Basse de trompette, timbales

Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre

Tailles

Basses

Basses de violon, bassons et basse-continue

Grand chœur

Tous

Tous

Tous

The image shows a page of a musical score for the piece 'Pleni sunt coeli et terra'. The score is written for a large ensemble, including trumpets, trombones, woodwinds, strings, and a grand choir. The music is in 2/2 time and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 171. The instruments listed are: Trompettes (Trumpets), Basse de trompette, timbales (Trombone and timpani), Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II (Violin I, flute, and oboe), Hauts-contre de violon (Violin II), Tailles de violon (Viola), Grand chœur (Grand choir) with parts for Dessus (Soprano), Hauts-contre (Alto), Tailles (Tenor), and Basses (Bass), and Basses de violon, bassons et basse-continue (Violin III, bassoon, and cello/contrabass). The choir parts are marked 'Tous' (All). A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score. The second system begins at measure 177.

Tous
Ple - ni sunt coe - li et ter -

Tous
Ple - ni sunt coe - li et ter

Tous
Ple - ni sunt coe - li et ter

Tous
Ple - ni sunt ter -

9 6 6
4

ra,

ra,

ra,

ra,

Musical notation for the first system, measures 194-195. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line.

Musical notation for the second system, measures 196-197. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line.

Musical notation for the third system, measures 198-200. It includes lyrics for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "ple - ni sunt coe - li et ter - ra".

Musical notation for the fourth system, measures 201-202. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line.

Musical notation for the fifth system, measures 203-204. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line.

Musical notation for the sixth system, measures 205-206. It includes lyrics for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae,".

ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu -

ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu -

ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu -

ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu -

Bc
Tous

ae. Te glo - ri -

ae. Te glo - ri -

ae. Te glo - ri -

ae. Te glo - ri -

Bvn
Bc

Musical score for measures 219-223. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "o - sus A - po - sto - lo - rum cho - rus, te pro - phe -".

Musical score for measures 224-228. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "o - sus A - po - sto - lo - rum cho - rus, te pro - phe -".

5

Bc

Tous

Bvn Bc

Bc

Musical score for measures 229-233, featuring piano accompaniment.

Musical score for measures 234-238. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus, te mar - ty -".

5 6 6 7 6#

Tous

Bvn Bc

Bc

Musical score for measures 229-233. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal lines and a steady accompaniment in the piano parts.

Musical score for measures 234-238. It includes the same five-staff structure as the previous system. The lyrics are: "rum, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat,". The vocal lines continue with similar rhythmic patterns. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

Musical score for measures 239-243. This system focuses on the piano accompaniment, with the vocal staves mostly obscured by the large "CARUS" watermark. The piano parts continue with their established rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 244-248. It includes the same five-staff structure. The lyrics are: "lau - dat, lau - dat ex - er - ci - tus. II seule". The vocal lines are more active, with some sixteenth-note passages. The piano accompaniment remains consistent. At the bottom of the page, there are performance markings: "6 5 6" under the first three measures and "Bc Bvn" under the last two measures.

II seul
Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau -
mar - ty - rum can - di - da - tus, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau
II seule
Te mar - ty - rum can - di - da - tus lau -

Bc

5 5

- - dat ex - er - ci - tus, te mar - ty -
Tous
- - dat ex - er - ci - tus, te mar - ty -
Tous
- - dat ex - er - ci - tus, te mar - ty -
Tous

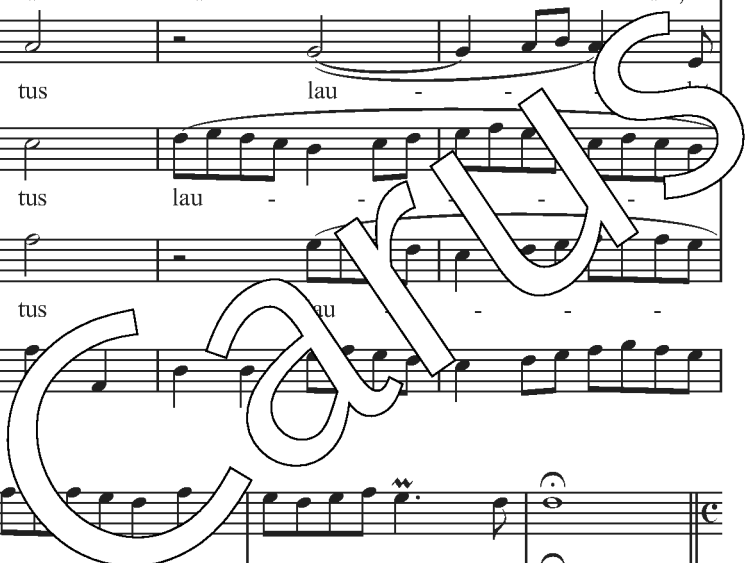
Tous
Te mar - ty -
Bvn Bc

Bc

7 7 5
5 4

Musical score for measures 249-253. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and piano accompaniment. The second system has a vocal line and piano accompaniment. The third system has a vocal line and piano accompaniment. The fourth system has a vocal line and piano accompaniment. The fifth system has a vocal line and piano accompaniment.

rum, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - - - - - dat,
 rum, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - - - - -
 rum, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - - - - -
 rum, te mar - ty - rum can - di - da - tus lau - - - - -
 Tous



Musical score for measures 254-258. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and piano accompaniment. The second system has a vocal line and piano accompaniment. The third system has a vocal line and piano accompaniment. The fourth system has a vocal line and piano accompaniment. The fifth system has a vocal line and piano accompaniment.

lau - dat, lau - - - - - dat ex - er - - - - - ci - tus.
 lau - - - - - dat, lau - dat ex - er - - - - - ci - tus.
 - - - - - dat, lau - - - - - dat ex - er - - - - - ci - tus.
 - - - - - dat, lau - - - - - dat ex - er - - - - - ci - tus.

6 5 6 5 4 3

5. Te per orbem

259

Haute-contre II

Taille II

Basse II

Basse-continue

Seule

Te per or - bem ter - ra - rum san - cta con - fi -

7 5 6

262

Haute-contre II

Taille II

te - tur Ec - cle - si - a, Pa - trem im - m -

6 4

265

- sae ma - je - tis, Pa - trem in - vi - si - b -

4 2 6 7 6 5 6 5

4 # 4

sae ma - je - sta - tis.

268

Seule

ter - ra - rum san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a, Pa -

5 6 7 5 6 6 5 6 4

273

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

6 7 6 5 4 2 6 7 6 5 6 5

3 4 3 2 3 4 3 4 3

277 Haute-contre II

Petit chœur

*
 - tis, ve - ne - ran - dum tu - um
 Taille II
 ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum, ve - ne - ran - dum tu - um
 Basse II

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

281

ve - rum, et u - ni - cum, et u - ni - cum Fi li -
 ve - rum, et u - ni - cum, et u - ni - cum Fi li -

6 # 5 # 6 7 # 5

286

um;
 um;
 San - ctum que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum,

6

290

San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -
 San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -
 San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri -

6 # 6 7 # 5

* Charpentier notiert die T. 277–302 in weißer Notation (siehe Vorwort). / Charpentier note les mes. 277–302 en notation blanche (voir l'Avant-propos).
 Charpentier notates the mes. 277–302 in white notation (see the Foreword).

tum. Tu rex glo - - - ri - ae, Chri -

tum. Tu rex glo - - - ri - ae, glo - ri - ae, Chri -

tum. Tu

5 6 5 #
4 4 #

ste. Tu

ste.

Pa - tris, tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us. Tu

6# 7 6#

ad li - ran su - sce - ptu - rus ho - mi - nem, tu

ad li - ran - su - sce - ptu - rus ho - mi - nem, tu

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

6# 7 6

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

ad li - be - ran - dum su - sce - ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru -

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

9 7 6 5 6 7 6#

hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum, non, non
 i - sti Vir - gi - nis u - te - rum, non hor - ru - i - sti, non hor - ru -
 non hor - ru - i - sti, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum, non,

4 # 4 2 9 8 7 6

hor - ru - i - sti, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis - te -
 i - sti, non, non, non hor - ru - sti Vir
 non, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - rum, non

6 5 7

rum, non ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum, non hor - ru -
 non ru - i - sti, non hor - ru - i - sti Vir -
 ru - i - sti, hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum, non

9 8 6 5 3

i - sti, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.
 gi - nis u - te - rum, non, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.
 hor - ru - i - sti, non, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis u - te - rum.

7 6 6 4 3 4 5 6 6 5

Passez sans interruption
 à la suite /
 attacca

6. Tu devicto mortis

336 **Guay**

Trompettes

Basse de trompette, timbales

Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre

Tailles

Basses

Grand chœur

Basses de violon, bassons et basse-continue

Tous

341

Tous

Tu de - vi - cto mor - tis a -

Tous

Tu de - vi - cto, de - vi - cto, de - vi - cto mor - tis a -

Tous

Tu de - vi - cto, de - vi - cto mor - tis a -

Tous

Tu de - vi - cto mor - tis a -

6

cu - le - o, tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,
 cu - le - o, tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,
 cu - le - o, tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,
 cu - le - o, tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - - rum,
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - - rum,
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - - rum,
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - - rum,

a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus

re - gna coe - lo - rum. re - gna coe - lo - rum. re - gna coe - lo - rum. re - gna coe - lo - rum.
 Tous Tu ad dex - te - ram
 Tous Tu ad dex - te - ram
 Tous Tu ad dex - te - ram
 Tous Tu ad dex - te - ram
 Bvn Bc
 Bc

De - i se - des, in glo - ri - a

De - i se - des, in glo - ri - a

De - i se - des, in glo - ri - a

De - i se - des, in glo - ri - a

7 6 6#

Pa - tris.

tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

Tous

7 6#

Fl I, Htb I

Fl II, Htb II

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

Bc

7. Te ergo quaesumus

405

Flûte I seule

Flûte II seule

Dessus I

Basse-continue

Seul

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

5 6#

410

fa - mu - lis tu - is sub - ve - ni,

7 6# 7 6# #

415

quos pre - ti - o - so san - gui - ne red - e - mi -

6# # 4# 6# 6 5 4 4 3[#]

421

sti. Te er - go quae - su -

4 6 5 6 7 6 5 # 4 4 #

* Charpentier notiert die T. 405–446 in weißer Notation (siehe Vorwort). / Charpentier note les mes. 405–446 en notation blanche (voir l'Avant-propos).
 Charpentier notates the mes. 405–446 in white notation (see the Foreword).

427

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

432

ni, quos pre - ti - o - so - gu - red - e -

5 6

437

, red - sti, quos pre - ti -

5 6

442

o - so san - gui - ne red - e - mi - sti, red - e - mi - sti.

4 6 9 8 6 4 3

Suivez au chœur
sans interruption /
attacca

8. Aeterna fac cum sanctis

447

Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre

Tailles

Basses

Basses de violon, bassons et basse-continue

Grand chœur

Tous

Ae-ter-na fac cum san-ctis tu - is in glo-ri-a nu - me - ra -

Ae-ter-na fac cum san-ctis tu - is in glo-ri-a nu - me -

Ae-ter-na fac cum san-ctis tu - is in glo-ri-a nu - me -

Ae-ter-na fac cum san-ctis tu - is in glo-ri-a nu - me - ra -

Ae-ter-na fac cum san-ctis tu - is in glo-ri-a nu - me - ra -

4 7 6

452

ri. Sal-vum fac

ri. Sal-vum fac

ri. Sal-vum fac

ri. Sal-vum fac

ri. Sal-vum fac

5 6 9 8 6 5 7 6

po - pu - lum tu - um Do - mi - ne, et be - ne - dic, et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti

6 5 \sharp 7 5 # # 6

Tous

Tous

tu - ae, *I seule* et be - ne - dic, be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu -

tu - ae, *I seule* et be - ne - dic, et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu -

tu - ae, *I seule* et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti, hae - re - di - ta - ti tu -

Bc

5 6 # 6 7 6 5 # 4 4

Tous

Et re - ge e - os,

Tous

Et re - ge e - os,

Tous

Et re - ge e - os,

Et re - os,

Tous

ae.

ae.

ae.

Tous

Bc

Tous

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

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

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

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

Bc

Tous

tol - le il - los us - que in ae - ter - num. Per

tol - le il - los us - que in ae - ter - - num. Per

et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num. Per

il - los us - que in ae - ter - num. Per

Bc

7 # 6 5 4 # 6 5 4 # #

sin - gu - los di - es, per sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus

sin - gu - los di - es, per sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus

sin - gu - los di - es, per sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus

sin - gu - los di - es, per sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus

Tous

6# # 6 5

Dvn I seul

Dvn II seul

II seul

II seule

II seule

Bc

6
5

6#

6#

Fl I et I seuls

Fl II et htb II seuls

Tous

Tous

Tous

Tous

di - es, be - ne - di - ci - mus te.

Et lau - da - mus, et lau -

di - es, be - ne - di - ci - mus te.

Tous Et lau - da - mus, et lau -

di - es, be - ne - di - ci - mus te.

Tous Et lau - da - mus, et lau -

Tous Et lau - da - mus, et lau -

Tous

6
5

Musical score for measures 508-513. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "da - mus, et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum,".

Musical score for measures 514-519. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "da - mus, et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum,".

9 7 6 5 6 5

Musical score for measures 514-519, piano accompaniment part. It consists of three staves: Right Hand, Left Hand, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 514-519. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "et in sae - cu - lum sae - cu - li, et lau - et in sae - cu - lum sae - cu - li, et lau - et in sae - cu - lum sae - cu - li, et lau - et in sae - cu - lum sae - cu - li, et lau -".

7 6# 5 6 7 6 # 6 6 #

lum, et in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li,
 et in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li,
 et in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li,
 sae - cu - lum, et in sae - cu - lum, in sae - cu - lum sae - cu -

5 6 6 6 4 #

Tous
 et in sae - cu - lum sae - cu - li.
 et in sae - cu - lum, in sae - cu - lum sae - cu - li.
 Tous
 et in sae - cu - lum sae - cu - li.
 Tous
 et in sae - cu - lum sae - cu - li.
 Tous

[h] 6 7 6 7 6 5 4 #

Suivez après un grand silence / lunga pausa

9. Dignare Domine

545

Dessus de violon I,
flûte I

Dessus de violon II,
flûte II

Dessus I, II

Basse I, II

Basse-continue

I seul
Di - gna - re, di - gna - re Do - mi - ne di - e i -

I seule
Di - gna - re, di - gna - re Do - mi - ne di - e i - sto, si - ne pec -

5 6 4 3 6 5 4

548

sto, si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to, si - ne pec -

ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to, si - ne pec -

6#

552

Fl I seule

Fl II seule

ca - to nos cu - sto - di - re.

ca - to nos cu - sto - di - re.

6 6 5 6# 6 6# 6
5 4 4 3

556

II seul
Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne, mi - se -

II seule
Mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

6 7 6 5 4 3 4 5 4 3 7 6

560

re - re, mi - se - re - re no stri, mi - se - re - re, mi - se - re, mi - se - re - re no - stri

stri, mi - se - re - re no - stri Do - mi - ne, mi - se - re - re no - stri

3 5 4 5 4 9 8 7 7 6 5

563

Dvn I seul
Do - mi - ne, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - stri.

Dvn II seul
Do - mi - ne, mi - se - re - re no - stri.

6# 9 7 6 5 4 4 3 6 5 4 9 9 8 7 7 6 5

fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a, mi - se - ri - cor - di - a tu - a,
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a, mi - se - ri - cor - di - a tu - a,
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a, mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

6# 6#

fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne su - per
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos,
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne su - per
 fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne su - per nos,

nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te,
 quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te,
 nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te,
 quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te,

Dvn I seul
 Dvn II seul

6 4 5 6 7 6 5 # 6 4 6 4 6 4

quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo -
 quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo -
 quem - ad - mo - dum spe - ra - vi -

5 6 7 6 5 # 4# 4 6 4# 4 4# 6 4

dum spe - ra - vi - mus in te, spe - ra - vi - mus, quem -
 dum spe - ra - vi - mus in te, in te, in te, spe - ra - vi - mus
 mus in te, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te, spe - ra - vi - mus

ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te.
 in te, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te.
 in te, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in te.

Dvn II, Fl II

6 4 6 5 5 4 3 6 4 6 5 5 4 3

Suivez après un peu de silence
 au dernier couplet /
 breve pausa

10. In te Domine speravi

613

Trompettes

Basse de trompette, timbales

Dessus de violon, flûtes et hautbois I, II

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre

Tailles

Basses

Grand chœur

Basses de violon, bassons et basse-continue

617

The image shows a musical score for the piece 'In te Domine speravi'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 613 and includes parts for Trompettes, Basse de trompette/timbales, Dessus de violon/flûtes/hautbois I/II, Hauts-contre de violon, Tailles de violon, Grand chœur (Dessus, Hauts-contre, Tailles, Basses), and Basses de violon/bassons/basse-continue. The second system starts at measure 617 and continues the instrumentation. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the middle of the page.

Tous
In te Do - mi-ne spe - ra - vi: non

Tous
In te

Bc

con - fun - dar. In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae -
 Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar, non con - fun - dar
 ter - - num, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae -
 ter - - num, in ae - ter - - num non

ter - - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae -
 ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - dar, non, non, non con -
 ter - - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar
 con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - - - -

Musical notation for measures 652-653. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 654-655. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

Musical notation for measure 656. The vocal line features a melodic phrase with a trill-like ornament on the final note. The piano accompaniment provides harmonic support.

ter-num, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - - num.

Musical notation for measure 657. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

fun - dar in ae - ter - num, non, non con - fun - dar in ae - ter - num.

Musical notation for measure 658. The vocal line features a melodic phrase with a trill-like ornament. The piano accompaniment provides harmonic support.

in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Musical notation for measure 659. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

- - - num, non con - fun - dar in ae - ter - num,

Musical notation for measure 660. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

6 5 6 5 6 5
4 # 4 # 4 #

Musical notation for measures 657-658. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 659-660. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 661-662. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 663-664. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 665-666. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line continues with eighth and quarter notes.

Tous

Tous

Tous

Tous

In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar. In te
Tous

Tous

In te Do - mi - ne spe - ra - vi,
Tous

non con - fun - dar, non
non con - fun - dar in ae - ter num, in ae -

4
2

3
4

3

Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num.

Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num.

con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num.

ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num.

* Quelle / Source : d¹/Re³

Musical score for measures 673-676. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Musical score for measures 677-682. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "I seule In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non". There are large, stylized watermark letters "CARUS" overlaid on the score. A "4/2" time signature change is indicated at the end of the system.

Dvn, Fl, Htb

Musical score for measures 679-684. It includes instrumental parts for "Dvn, Fl, Htb" and vocal lines. The lyrics are: "Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - - num, non, I seule In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - con - fun - dar in ae - ter - - num, in ae - ter - - num, non". There are large, stylized watermark letters "CARUS" overlaid on the score. A "7 6 5 4 # 6 5 4 # # 6" sequence is written below the bottom staff.

Tous

Tous

Tous

Tous

non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - dar, non con -

non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con - fun - dar,

ter - - num non con - fun - dar in ae - ter -

— con - fun - dar, non con - fun - dar,

Tous

Tous

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

5 4 # 4 3 5 # 4 3 4 3

fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae -

non con - fun - dar, non, non con - fun - dar in ae - ter - - - num, non con - fun - dar

- - - num, non, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num,

non con - fun - dar, non, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con -

6 6 6

num, in ae - ter - num, non con - fun - dar, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ter - - - - -

fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - - - - - num.
 fun - dar in ae - ter - num, non, non con - fun - dar in ae - ter - - - - - num.
 fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - - - - - num.
 - num, in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - - - - - num.

Überbindungen von Notenwerten über Taktgrenzen hinweg notiert Charpentier uneinheitlich, teilweise als Überbindungen nach heutiger Praxis, teilweise aber auch durch Setzung eines Augmentationspunktes im neuen Takt. Die Neuausgabe gibt Überbindungen einheitlich nach heutiger Praxis wieder.

Die instrumentale Bassstimme umfasst in der Regel sowohl die erweiterte Bassgruppe, bestehend aus den Basseten de violon (Bvn), von Charpentier auch „Basses de chœur“ genannt (Streichbässe oder Chorbässe der Violenfamilie), weiteren Bassinstrumenten sowie der Basse-continue (Bc). Besetzungsänderungen werden durch die Angabe „acc[ompagnement]. seul“ (Begleitung allein = Bc) oder „Tous“ (alle) angegeben. Partien, in denen Bvn und Bc abweichend verlaufen, kennzeichnet Charpentier bspw. T. 238 mit Beischriften wie „entiere pour le ch[œur]“ (Ganze Note für die [Basse de] chœur). Beim Wechsel von „Tous“-Partien zu Bc-Abschnitten kann es vorkommen, dass die letzte Note der „Tous-Gruppe“ für die Bvn in Anpassung an andere Instrumente zu verlängern ist, während die Bc weiterspielt. Die Neuausgabe halst in diesen Fällen die Noten der Bvn-Stimme nach oben und versieht diese mit der Beischrift „Bvn“, während die Bc-Noten nach unten gehalst sind. Zur Verdeutlichung der „Tous“-Partien setzt die Neuausgabe in der Partitur zusätzlich Chorklammern vor das instrumentale Basssystem. Die Angaben „acc. seul“ der Quelle werden in der Neuausgabe durch „Bc“ ersetzt.

Die Generalbassbezeichnung wird modernisiert: b-Zeichen in der Bezeichnung von Auflösungszeichen werden durch # ersetzt, b3-Zeichen werden durch # ersetzt, b3-Zeichen werden durch # ersetzt. Die gelegentlich in der Partitur vorkommende Setzung von niedrigeren Ziffern an die Stelle von # wird normalisiert. Internationales und Orthographe des gesungenen Textes werden nachweislich in der heute liturgisch verbreiteten Vulgarform (bspw. „Vulgare Romanum“, T. 974) angegeben, ohne Nachweise über die Schreibweisen.

III. Bemerkungen

Abkürzungen: Basso = basso, Bs = bassons (Fagotto), Bc = basse-continue, Btr = basse trompette (Tromba bassa), Bvn = basses de violon (Bassi), D = dessus (Soprano), Dvn = dessus de violon (Violino I/II), Fl = flûtes (Flauto I/II), Htb = hautbois (Oboe I/II), Hc = hautes-contre (Alto/Tenore alto), Hcvn = hautes-contre de violon (Viola I [Violino III]), Org = orgue (Organo), T = tailles (Tenore), Timb = timbales (Timpani), Tr = trompettes (Tromba), Tvn = tailles de violon (Viola II).

Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten und Pausen), Bemerkung.

1. Prélude

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten) zu Beginn: „trompettes“ (Tr) | „Timbales | et basse de Trompette“ (Btr/Timb) | „vio[lo]ns et | instr[uments] a vent“ (Dvn und Blasinstrumente [Fl, Htb]) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hcvn) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | „orgue et vio[lo]ns | et bassons“ (Org/Bvn/Bs)

Auftakt	Tr	unter der Stimme beginnend Beischrift: „Rondeau bis au commencement et a la fin“ (Rondeau zwei Mal zu Beginn und am Ende). Signum für Wiederholung (geschweifte Linie, oberhalb und unterhalb mit Punkten versehen) bei Tr, Btr/Timb und Fl/Htb/Dvn. Dieses bezieht sich auf die Wiederholungen nach dem 1. und 2. Couplet. In Hcvn, Tvn, Org/Bvn/Bs Signum wegen des unterschiedlichen Auftakts bei der Wiederholung erst zu Beginn von T. 1. In der Neuausgabe mit Klammerlösung wiedergegeben.
24	alle	Wiederholung des Rondeau nicht ausnotiert, sondern durch Signum für Wiederholung (s.o.) gefordert. Beischrift in Dvn/Fl/Htb „rondeau une fois comme au commencement“ (Rondeau ein Mal wie zu Beginn).
40	alle	Wiederholung des Rondeau nicht ausnotiert, sondern durch Signum für Wiederholung (s.o.) gefordert. Hinweis zwischen den Systemen von Dvn/Fl/Htb und Hcvn „rondeau bis comme au commencement“ (Rondeau zwei Mal wie zu Beginn). Anschließend unter der Akkolade Hinweis „La derniere finale de ce rondeau doit estre entiere pour passer au Tedeum.“ (Das letzte Finale des Rondeau muss vollständig sein, um zum Tedeum überzugehen).
56	alle	am Ende einfacher Strich statt Doppelstrich

2. Te Deum laudamus

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): unter dem System „pr vio[lo]n“ (Dvn I) | unter dem System „pr vio[lo]n“ (Dvn II) | „Pre Basse“ (D) | „Te Deum“ (Org/Bvn/Bs) | unbezeichnet, F4-Schlüssel | unter dem System „acc seul“ (Bc) | Im Vorsatz vor dem oberen System: „Les le | Te Deum“ (nach dem Prélude)

3. Te aeter in

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten) T. 1: „[vio]l[on]s | et hautbois.“ (Dvn/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hcvn) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (D) | unbezeichnet, C3-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C4-Schlüssel (= T) | unbezeichnet, F4-Schlüssel (= B) | „[org]ue vio[lo]ns | et bassons“ (Org/Bvn/Bs)

114–117	Bc	im C3-Schlüssel notiert
133	Bc	letzte Beifferung 3; vgl. aber Hc
136	Bc	letzte Beifferung 3; vgl. aber Hc
141–143	Bc	letzte Beifferung 3; vgl. aber Fl I / Htb I
170	alle	im G2-Schlüssel notiert am Ende einfacher Strich statt Doppelstrich

4. Pleni sunt coeli et terra

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten), soweit diese trotz der Bindung lesbar sind T. 171 (s. T. 180): „[Trom]pettes“ (Tr) | „[Tim]bales | [et basse] de tromp[ette]“ (Btr/Timb) | „[violons f]l[ûtes] et | [haut]bois“ (Dvn/Fl/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hcvn) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | „[orgue] vio[lo]ns | [et bas]sons“ (Org/Bvn/Bs)

211	Tvn 1	ohne #; vgl. Hc und Bc-Beifferung
212	Bc	letzte Beifferung 3; vgl. aber Hc
218	Bvn/Bc	Beischrift unter dem Takt „entiere p[ro] le ch[œur]“ (die Ganze Note für den Chor)
223, 228	Bvn/Bc	Beischrift unter dem Takt „blanche p[ro] le ch[œur]“ (die Halbe Note für den Chor)
225	Bc	letzte Beifferung 6; vgl. aber Hc
238	Bvn/Bc	Beischrift unter dem Takt „entiere p[ro] le ch[œur]“ (die Ganze Note für den Chor)
245	Bc 2	letzte Beifferung 3; vgl. aber Hc
248	Bvn/Bc	Beischrift unter dem Takt „blanche p[ro] le ch.“ (die Halbe Note für den Chor)
251	Tr 2	aufgrund von Korrektur unleserlich; Neuausgabe folgt Dvn/Fl/Htb
298	Bc	letzte Beifferung im Takt 3 statt #; vgl. aber Hc II Nach Akkoladenende Beischrift „Suite“ (im Anschluss)

5. Te per orbem

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): „S^{de} haute contre“ (Hc II) | „S^{de} Taille“ (T II) | unbezeichnet, F4-Schlüssel, beziffert (= Bc)

265, 268	T II 5	jeweils als Sechzehntelnote notiert
286	B	Beischrift „S ^{de} Basse“ (B II)
314	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber Hc
330	B 3	ohne wiederholtes ♮ (♮)
332	Bc 2	Bezifferung $\frac{6}{4\#}$, ♯ aber unnötig

6. Tu devicto mortis

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): „[Tro]mp.^{es}“ (Tr) | „[Ti]mb[alles] et [basse] de tromp[ette]“ (Btr/Timb) | „[vio]l[on]s fl[ûtes] et [hau]tb[ois]“ (Dvn/Fl/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (= D) | unbezeichnet, C3-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C4-Schlüssel (= T) | unbezeichnet, F4-Schlüssel (= B) | „[vio]l[on]s bassons [et] accomp[agnement].“ (Org/Bvn/Bs)

343	Btr/Timb	ohne Punktierung
352	Bc 1	Bezifferung 6♯

7. Te ergo quaesumus

Beginn mit Stimmenwechsel innerhalb der Akkolade
Unter dem leeren Fl/Htb-System: „flutes seules“ (Flöten alleine); über dem Vokalsystem: „Pr Dessus“ (D I); unter dem Bc-System „acc Seul“

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten) zu Akkoladenbeginn T. 408: „[Pr] f[l]ûtes et hautb[ois]“ (Fl I/Htb I) | „[S^{de} fl]ûtes et hautb[ois]“ (Fl II/Htb II) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (= D I) | unbezeichnet, F4-Schlüssel, beziffert (= Bc)

409	Fl II	Beischrift „S ^{de} flute seule“ (Fl II alleine)
410	Fl I	Beischrift „Pr [sic] flute seule“ (Fl I alleine)
407f., 412f.	D I	heutiger liturgischer Text: „tuis famulis“
421	Bc 1, 3	Bezifferung 4♯ bzw. 6♯
424	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber Fl I
434, 442	Bc 1	Bezifferung jeweils 4♯
444	Bc 2	Bezifferung $\frac{6}{4\#}$

8. Aeterna fac cum sanctis

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): „[vio]l[on]s fl[ûtes]“ (Dvn/Fl/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (= D) | unbezeichnet, C3-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C4-Schlüssel (= T) | unbezeichnet, F4-Schlüssel (= B) | „[vio]l[on]s bassons“ (Org/Bvn/Bs)

450	Bc 4	Bezifferung $\frac{5}{4_3}$
470	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber T
475	Bc	ohne wiederholtes ♮ (= ♮)
483	Bc 2	Bezifferung 4♯; vgl. aber D
486	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber Dvn I, Fl I, Htb I
505	Dvn	erwähnt werden erst zu Beginn T. 506 Bezeichnung „[vio]l[on]s fl et hautb“ (Fl/Htb/Dvn)
543	Bc	letzte Bezifferung im Takt 3 statt ♯; vgl. aber Dvn I und Hc

9. Dignare Domine

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): System nur mit Pausen, G1-Schlüssel (= Fl/Vln) | „Pr dessus seul“ (D I alleine) | „Pr Basse Seul“ (B I alleine) | unbezeichnet, F4-Schlüssel, beziffert (= Bc)

556	Bc 4	Bezifferung $\frac{5}{4_3}$
594	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber D II
596	Bc 2	Bezifferung 4♯
598	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber Dvn II, Fl II

10. In te Domine speravi

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten) T. 613: „Trompette[s]“ (Tr) | „Timballes [et] basse de tromp[ette]“ (Btr/Timb) | „[vio]l[on]s fl[ûtes] [et] hautbois“ (Dvn/Fl/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (= D) | „[o]rgue vio[lon]s [et] bassons“ (Org/Bvn/Bs)

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten) T. 621: „tromp[ettes]“ (Tr) | „Timb[alles] [et] basse de tromp[ette]“ (Btr/Timb) | „vio[lon]s fl[ûtes] et hautb[ois]“ (Dvn/Fl/Htb) | unbezeichnet, C1-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, C2-Schlüssel (= Tvn) | unbezeichnet, G2-Schlüssel (= D) | unbezeichnet, „tous“, C3-Schlüssel (= Hc) | unbezeichnet, „tous“, C4-Schlüssel (= T) | unbezeichnet, „tous“, F4-Schlüssel (= B) | „vio[lon]s orgue [et] bassons“ (Org/Bvn/Bs)

635	Tr 4	e ² ; vgl. aber Dvn/Fl/Htb und D
638	Bc 4	Bezifferung 6♯
644	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber T
651	Bc	zweite und vierte Bezifferung jeweils $\frac{5}{3}$; vgl. aber T, Dvn
652	Bc	zweite und vierte Bezifferung jeweils $\frac{5}{3}$; vgl. aber Hc, T
653	Bc	zweite Bezifferung $\frac{5}{3}$; vgl. aber D
670	Tvn 1	d ¹ vgl. aber Bc-Bezifferung 5; NA gleicht an Hc an, mit dem die Stimme weitgehend parallel verläuft; Folgenote fehlt ohne wiederholtes ♮ (= ♮)
673	B, Org/Bvn/Bs 3	ohne wiederholtes ♮ (= ♮)
681	Tvn 4	ohne wiederholtes ♮ (= ♮)
681	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber Hc
682	Bc 2	Bezifferung irrtümlich 6♯
683	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber T
685	Bc	letzte Bezifferung 3; vgl. aber T
691	B 3	d
693	Bc	Bezifferung 6♯

Unter der Akkolade: „fin du tedeum 720“ (Ende des Teudeum, 720 Takte)

Carus

Verzierungen / Ornaments / Ornamentations

Detaché avant un tremblement (Anschlag der Note mit folgender kurzer Pause vor Trillerbeginn / *Frappe de la note avec brève pause consécutive avant de commencer le trille* / Attack of the note followed by a brief pause before beginning the trill):

T. / m. 87, Basse I, basse-continue



T. / m. 302, Basse II



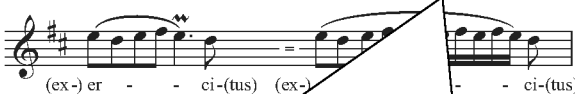
Tremblement simple (Triller ohne Nachschlag / trill without a termination):

T. / m. 2, Trompettes



Tremblement lié (angebundener Triller / tied trill):

T. / m. 237, Dessus, dessus de violon, flûtes et hautbois I, trompettes



Pincé double (Zweifachpincé) (berst selb möglicherweise als doppelter Mordant zu realisieren) *est extrêmement rare, doit être joué comme un double pincé, mais très rare, should possibly be played as a double pincé*

T. / Flûte I



Nicht festgelegte Verzierung (*ornement non fixé* / undefined ornamentation): +

T. / m. 457, Dessus de violon, flûtes et hautbois

Die Anzahl der Wechsel mit der Nebennote ist nicht exakt festgelegt, sie bleibt an den Wert der Hauptnote gebunden. Alle vom Komponisten eingezeichneten Verzierungen sind nur als Anregungen zu verstehen, denen entsprechend der damaligen Praxis weitere Verzierungen hinzugefügt werden können. / *Le nombre de changements avec la note secondaire n'est pas fixé exactement, il reste lié à la valeur de la note principale. Tous les ornements inscrits par le compositeur ne sont à comprendre que comme des suggestions auxquelles on peut ajouter d'autres ornements à l'instar de la pratique de l'époque.* / The number of alternations with the auxiliary note is not defined precisely; it remains linked to the value of the principal note. All ornamentation notated by the composer is to be understood as a suggestion; in accordance with performance practice of the time, further ornamentation may be added.

Carus

* Siehe die entsprechenden Artikel in Saint-Arroman, op. cit., S. 128f., 418ff., 423f. und 271. / *Voir les articles correspondants dans Saint-Arroman, op. cit., p. 128 sq., 418 sqq., 423 sq. et 271.* / See the corresponding articles in Saint-Arroman, op. cit., pp. 128f., 418ff., 423f. and 271.