

Marc-Antoine

# CHARPENTIER

---

Deux Antennes à la Vierge

pour deux dessus et bas dessus

Two Marian antiphons for two sopranos and mezzo-soprano

Salve Regina H 18

Ave Regina caelorum H 19

2 dessus, bas dessus et basse continue

2 Soprani, Mezzosoprano e Basso continuo

herausgegeben von / éditées par / edited by

Barbara Grossmann

Musique sacrée française · Urtext

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



---

Carus 21.033

# Inhalt / Table des matières / Contents

Vorwort	3
Avant-propos	4
Foreword	5
Singtexte / Textes chantés / Singing texts	6
Salve Regina H 18	7
Ave Regina caelorum H 19	14
Kritischer Bericht	20

In die Partitur (Carus 21.033/00) ist folgendes Aufführungsmaterial eingelegt:  
3 Partituren ohne Umschlag für die Vokalstimmen (Carus 21.033/02),  
Basso continuo (Carus 21.033/11).

Digitale Ausgaben sind erhältlich: [www.carus-verlag.com/2103300](http://www.carus-verlag.com/2103300)

Le matériel d'exécution suivant est inséré dans la partition (Carus 21.033/00):  
3 partitions sans couverture pour les voix (Carus 21.033/02),  
basse continue (Carus 21.033/11).

Des éditions numériques sont proposées sur le site [www.carus-verlag.com/2103300](http://www.carus-verlag.com/2103300)

The following performance material is inserted in the full score (Carus 21.033/00):  
3 full scores without cover for the voices (Carus 21.033/02),  
basso continuo (Carus 21.033/11).

Digital editions for this work are listed at [www.carus-verlag.com/2103300](http://www.carus-verlag.com/2103300)

## Vorwort

Ich war Musiker, wurde von den Guten als gut angesehen und ignoriert von den Ignoranten. Und da die Anzahl derer, die mich verachteten, sehr viel größer war als die Anzahl derer, die mich lobten, gereichte mir die Musik nur wenig zur Ehre, sondern war große Last.  
(Charpentier in der Kantate *Epitaphium Carpentarii* H 474)

Fast zweihundert Jahre sollte es dauern, bis das Werk Marc-Antoine Charpentiers (1643–1704) nach dessen Tod aus dem Schatten der Musikgeschichte treten sollte: das Werk des Komponisten, der heute besonders durch sein *Te Deum* bekannt ist, nachdem die European Broadcasting Union dessen einleitende acht Takte zu ihrer Hymne erwählt und erstmals im Jahr 1954 im Fernsehen gespielt hatte. Zu Lebzeiten war kaum ein Werk Charpentiers veröffentlicht worden; sein Neffe Jacques Édouard verkaufte 1727 dessen gesammelte Autographen für einen geringen Betrag an die Bibliothèque royale, wo erst Ende des 19. Jahrhunderts Camille Saint-Saëns diese entdeckte und ihren längst vergessenen Schöpfer, der heute als „größter Komponist geistlicher Musik des Jahrhunderts in Frankreich“<sup>1</sup> angesehen wird, wieder ins Licht der Öffentlichkeit rückte.

Über Charpentier als Person kann uns nur seine Musik Auskunft geben. Dokumente, Briefe, gesicherte Bildzeugnisse oder Schriften sind nur wenige vorhanden. Vermutlich wurde er im Jahr 1643 in Paris geboren und wuchs im Quartier Saint-Séverin auf. Sein Vater war Schreiber. Es ist unbekannt, wo Charpentier seine solide musikalische Ausbildung und seine profunden Lateinkenntnisse erwarb. Im Jahr 1662 taucht er als Student der Rechtswissenschaften in Paris auf, kurze Zeit später begegnet man ihm jedoch in Rom als Schüler des italienischen Maestro di cappella an Sant'Apollinare, Giacomo Carissimi, dessen Einfluss sehr stilprägend auf ihn wirkte.

Im Jahr 1672 lag Jean-Baptiste Poquelin alias Molière mit dem ambitionierten Hofkomponisten Jean-Baptiste Lully im Streit über die weitreichende Monopolstellung Lullys für das Pariser Musiktheater, so dass an eine weitere Kooperation der beiden nicht zu denken war. Als Molière stattdessen Charpentier eine Zusammenarbeit für *Le Malade imaginaire* anbot, ergriff der junge Komponist die Chance, durch dieses Angebot am königlichen Hof in Erscheinung zu treten. Allerdings zog er damit aber zugleich die Feindschaft Lullys, auf sich, der dort und in Paris alle musikalischen Fäden in der Hand hatte und mit großem Ehrgeiz und Nachdruck seine Interessen beim König durchzusetzen vermochte. Zwar existieren keine direkten Zeugnisse einer solchen Animosität Lullys gegenüber Charpentier, doch es ist bekannt, dass Lully sehr bedacht darauf war, jegliche Ambitionen möglicher fähiger Rivalen bei Hofe zu vereiteln. Und so spielte sich auch Charpentiers musikalische Karriere künftig fern vom Hofe ab, jedoch durchaus mit Unterstützung illustrer Persönlichkeiten wie des Dauphin und der Mademoiselle de Guise, in deren Dienst er zunächst bei seiner Rückkehr aus Rom nach Paris

trat. Später begegnet man ihm, wie einst seinem Lehrer Carissimi, im Umkreis der Jesuiten: am Collège Louis-le-Grand sowie an der Kirche Saint-Louis. Schließlich, bis zu seinem Tod, wirkte Charpentier als Maître de musique an der Sainte-Chapelle.

Charpentier komponierte Opern, Comédies, Instrumentalwerke und vieles mehr. Den größten Bereich seines Schaffens nahm jedoch die geistliche Vokalmusik in lateinischer Sprache ein: mehrere Messen sowie Te Deum- und Magnificat-Vertonungen, Litaneien, Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Leçons de Ténèbres, Élévations (Wandlungsgesänge) sowie zahllose Motetten und Antiphonen. Marianische Antiphonen entstanden in allen Schaffensphasen Charpentiers, meist für kleine Besetzung: eine oder wenige Solostimmen mit Generalbass, manchmal ergänzt durch wenige Instrumentalstimmen. In einem ersten Band Marianischer Antiphonen bei Carus (Carus 21.031) sind vier Motetten für zwei hohe Stimmen und Generalbass zusammengestellt. Das vorliegende Heft enthält ein *Salve Regina* (H 18) und ein *Ave Regina caelorum* (H 19) für zwei Dessus (Sopran), Bas Dessus (Mezzosopran) und Generalbass. Alleine dem Text des *Salve Regina* widmete Charpentier sich fünfmal (H 18, 23, 24, 27, 27). Ihren liturgischen Platz haben die Marianischen Antiphonen im Stundengebet als Schlussgesang der Komplet bzw. der Vesper, falls diese die letzte gefeierte Hore ist.

Die Vertonung des *Salve Regina* H 18 unterteilt den rund 1000 Jahre alten Lobpreis der „Mutter der Barmherzigkeit“ motettisch in fünf Abschnitte: Der Dessus I beginnt solistisch mit den „Salve“-Anrufungen. Die anderen beiden Stimmen setzen im anschließenden fugierten Teil mit dem flehentlichen „Ad te clamamus ...“ ein. Dieses wird gefolgt von einer rhythmisch kleinteilig differenzierten Ausarbeitung des Texts „Ad te suspiramus ...“ mit einem markanten auftaktigen „ad te“. Ein punktierter Rhythmus prägt den Abschnitt „Eja ergo ...“, bevor ein letzter Teil die Motette mit den vermutlich nachträglich von Bernhard von Clairvaux ergänzten Anrufungen „O clemens ... Virgo Maria“ zum Abschluss bringt.

Die älteste Überlieferung des Textes von *Ave Regina caelorum* stammt aus dem 12. Jahrhundert. Er preist Maria als Himmelskönigin und Herrscherin der Engel und bittet um Fürsprache bei Christus. Besonders auffällig in Charpentiers Vertonung H 19 ist die reiche melismatische Verzierung des Wortes „ave“ (sei begrüßt) in T. 19ff., die einen Kontrast bildet zum eher schlchten Rest der Motette. Ebenso steht der binäre alla breve-Takt im Mittelteil („salve ... gaude ...“) im Gegensatz zum Dreiertakt des Anfangs- und Schlussteils („ave ...“ bzw. „vale ...“), welcher der Motette trotz der liturgischen Verortung in der Fastenzeit einen eher leichten, hoffnungsrohen Charakter verleiht.

Stuttgart, Sommer 2022

Barbara Grossmann

<sup>1</sup> Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, éd. revue et augmentée, Paris: Fayard 2004, S. 17.

## Avant-propos

J'étais musicien, considéré comme bon par les bons et ignare parmi les ignares. Et comme le nombre de ceux qui me méprisaient était beaucoup plus grand que le nombre de ceux qui me louaient, la musique me fut de peu d'honneur mais de grande charge. (Charpentier dans la cantate *Epitaphium Carpentarii* H 474)

Presque deux cents ans devaient s'écouler avant que l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) sorte de l'ombre de l'histoire de la musique après sa mort : un compositeur connu de nos jours essentiellement pour son *Te Deum* après que ses huit premières mesures d'introduction sont devenues l'hymne de l'European Broadcasting Union, révélé aux téléspectateurs pour la première fois en 1954. Les compositions de Charpentier ne furent pratiquement pas publiées de son vivant ; en 1727, son neveu Jacques Édouard vendit la collection de ses autographes à bas prix à la Bibliothèque royale et ce n'est qu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle que Camille Saint-Saëns les découvrit, remettant en lumière leur créateur tombé depuis longtemps dans l'oubli. Charpentier a ainsi retrouvé une notoriété publique et il est considéré aujourd'hui comme le « plus grand compositeur de musique sacrée du siècle en France »<sup>1</sup>.

Seule sa musique nous renseigne sur la personnalité de Charpentier. Il n'existe pratiquement pas de documents, de lettres, de témoignages iconographiques attestés ou de traces écrites. Il naît probablement en 1643 à Paris et grandit dans le Quartier Saint-Séverin où son père est maître écrivain. On ignore où Charpentier acquiert sa solide formation musicale et son excellente connaissance du latin. En 1662, on suit sa trace comme étudiant en droit à Paris, mais peu après, on le retrouve à Rome, élève de Giacomo Carissimi qui était alors maestro di cappella à Sant'Apollinare, et dont l'influence marquera profondément son style.

En 1672, Jean-Baptiste Poquelin alias Molière se brouille avec l'ambitieux compositeur de la cour Jean-Baptiste Lully, la pomme de discorde étant le monopole exercé par Lully sur la scène lyrique parisienne, au point qu'une poursuite de leur collaboration semble désormais impossible. Lorsque Molière propose à Charpentier de collaborer avec lui pour *Le Malade imaginaire*, le jeune compositeur saisit cette chance de pouvoir ainsi se présenter à la cour royale. C'est sans compter avec l'animosité de Lully qui tire toutes les ficelles musicales à la cour et à Paris et qui s'entend à défendre ses intérêts auprès du roi avec beaucoup d'ambition et d'insistance. Il n'existe certes pas de témoignages directs de cette jalouse de Lully à l'égard de Charpentier, mais on sait que Lully veillait à faire échouer toute ambition de rivaux potentiels à la cour. La carrière musicale de Charpentier se fait donc loin de la cour, mais avec l'appui d'illustres personnages comme le Dauphin et Mademoiselle de Guise, au service de laquelle il entre à son retour de Rome. On le rencontre plus tard, comme autrefois son professeur Carissimi, dans l'entourage des jésuites au

Collège Louis-le-Grand et à l'église Saint-Louis. Plus tard et jusqu'à sa mort, Charpentier est maître de musique à la Sainte-Chapelle.

Charpentier a composé des opéras, des comédies, des œuvres instrumentales et bien plus encore. Mais c'est la musique vocale sacrée en latin qui représente la plus grande part de sa création : plusieurs messes, des compositions du *Te Deum* et du *Magnificat*, des litanies, des hymnes, des psaumes, des leçons de ténèbres, des élévarions, ainsi que d'innombrables motets et antennes. Charpentier composa des antennes mariales dans toutes les phases de sa création, le plus souvent pour des petites distributions : une ou quelques voix solistes avec basse continue, parfois complétées de quelques parties instrumentales. Un premier volume d'antennes mariales publié chez Carus (Carus 21.031) réunit quatre motets pour deux voix aiguës et basse continue. Le présent cahier contient un *Salve Regina* (H 18) et un *Ave Regina caelorum* (H 19) pour deux dessus (sopranos), bas dessus (mezzo-soprano) et basse continue. Charpentier s'est consacré cinq fois rien qu'au seul texte du *Salve Regina* (H 18, 23, 24, 27, 47). Les antennes mariales ont leur place liturgique dans les heures comme cantique final de complies ou des vêpres lorsque celles-ci sont la dernière prière célébrée.

La composition du *Salve Regina* H 18 divise la louange millénaire à la « Mère miséricordieuse » en cinq segments de motet : le dessus I commence en soliste sur les invocations « Salve ». Les deux autres voix interviennent dans la partie fuguée suivante avec l'implorant « Ad te clamamus ... ». Il est suivi d'un arrangement différencié et rythmiquement fragmenté du texte « Ad te suspiramus ... » avec l'anacrouse marquante « ad te ». Un rythme pointé marque le passage « Eja ergo » avant qu'une partie finale vienne conclure le motet sur les invocations « O clemens ... Virgo Maria » probablement ajoutées plus tard par Bernard de Clairvaux.

Le texte le plus ancien conservé de l'*Ave Regina caelorum* date du 12<sup>e</sup> siècle. Il fait la louange de Marie comme reine des Cieux et souveraine des anges et implore son intercession auprès du Christ. Dans la composition H 19, on ne manquera pas de noter la riche ornementation mélismatique du mot « ave » (salut) à la mes. 19 sqq., qui contraste avec le reste plutôt simple du motet. De même, la mesure binaire alla breve dans la partie médiane (« salve ... gaudie ... ») s'oppose à la mesure ternaire du début et de la conclusion (« ave ... » ou « vale ... ») qui confère au motet un caractère léger et optimiste bien qu'il se situe liturgiquement pendant le carême.

Stuttgart, été 2022

Barbara Grossmann

Traduction: Sylvie Coquillat

<sup>1</sup> Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, éd. revue et augmentée, Paris : Fayard, 2004, p. 17.

## Foreword

I was a musician, considered good by the good and ignored by the ignorant. And since the number of those who despised me was much greater than the number of those who praised me, music did not provide me with honor; indeed, it was a great burden.  
(Charpentier in the cantata *Epitaphium Carpentarii* H 474)

It would be almost two hundred years after his death before the work of Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) would emerge from the shadows of music history: the oeuvre of a composer who is best known today for his *Te Deum*, after the European Broadcasting Union chose its opening eight bars as its anthem and first broadcast it on television in 1954. Hardly any of Charpentier's works were published during his lifetime; his nephew Jacques Édouard sold his collected autographs for a small sum to the Bibliothèque royale in 1727, where they were only discovered at the end of the 19th century by Camille Saint-Saëns, who brought their long-forgotten creator, now considered "the greatest composer of sacred music of the century in France,"<sup>1</sup> back into the public eye.

Only his music can give us information about Charpentier as a person. Merely a few documents, letters, documented pictorial evidence or writings are extant. He was probably born in Paris in 1643 and grew up in the Saint-Séverin quarter. His father was a scribe. It is unknown where Charpentier acquired his solid musical training and thorough knowledge of Latin. In 1662 he appeared in Paris as a student of law, but a short time later he was encountered in Rome as a pupil of the Italian maestro di cappella at Sant'Apollinare, Giacomo Carissimi, whose music profoundly influenced Charpentier's style.

In 1672, Jean-Baptiste Poquelin, alias Molière, was at odds with the ambitious court composer Jean-Baptiste Lully over the latter's extensive monopoly on Parisian music theater, so that further cooperation between the two was out of the question. When Molière instead offered Charpentier a collaboration for *Le Malade imaginaire*, the young composer seized the opportunity to make his presence felt at the royal court by means of this offer. At the same time, however, he attracted the enmity of Lully, who held all the musical strings in his hands, both at court and in Paris, and was able to promote his interests with the king with great ambition and vigor. Although there is no direct evidence of such animosity on the part of Lully towards Charpentier, it is known that Lully was very diligent in thwarting the ambitions of any possible competent rivals at court. And so Charpentier's musical career was henceforth conducted far from the court, but nonetheless with the support of illustrious figures such as the Dauphin and of Mademoiselle de Guise, into whose service he first entered on his return from Rome to Paris. Like his teacher Carissimi, Charpentier worked in a Jesuit environment, namely at the Collège Louis-le-Grand and at the church of Saint-Louis. Later, Charpentier was employed

as *maître de musique* at the Sainte-Chapelle, where he remained until his death.

Charpentier composed operas, comédies, instrumental works and much more. The largest proportion of his work, however, consists of sacred vocal music in Latin: several masses as well as *Te Deum* and *Magnificat* settings, litanies, hymns, psalms, antiphons, *leçons de ténèbres*, élévations (consecration chants), and countless motets and antiphons. Marian antiphons were composed during all of Charpentier's creative periods, mostly scored for small ensembles: one or a few solo voices with continuo, sometimes supplemented by one or more instrumental parts. A first volume of Marian antiphons published by Carus (Carus 21.031) presents four motets for two high voices and basso continuo. The present volume contains a *Salve Regina* (H 18) and an *Ave Regina caelorum* (H 19) for two dessus (soprano), bas dessus (mezzo-soprano) and basso continuo. Of the *Salve Regina* alone, Charpentier composed five settings (H 18, 23, 24, 27, 47). The Marian antiphons have their liturgical place in the Liturgy of the Hours as the final chant of Compline or Vespers, if that is the last Hour celebrated.

The setting of the *Salve Regina* H 18 divides the approximately 1.000-year-old hymn of praise for the "Mother of Mercy" motetically into five sections: dessus I begins soloistically with the "Salve" (Hail ...) invocations. In the subsequent fugal section, the other two voices join with the imploring "Ad te clamamus ...". This is followed by a rhythmically differentiated elaboration of the text "Ad te suspiramus ..." with a striking upbeat "ad te" figure. A dotted rhythm characterizes the section "Eja ergo ...", before a final section brings the motet to a close with the invocations "O clemens ... Virgo Maria", which were presumably added later by Bernard of Clairvaux.

The oldest extant text of *Ave Regina caelorum* dates from the 12th century. It praises Mary as queen of heaven and ruler of the angels and asks for intercession with Christ. Particularly striking in Charpentier's setting H 19 is the rich melismatic ornamentation on the word "ave" in mm. 19ff, which contrasts with the rather unadorned remainder of the motet, just as the binary alla breve meter in the middle section – "salve ... gaudie ..." – contrasts with the triple meter of both the opening section ("ave ...") and the closing section ("vale ..."), which lends the motet a rather light, sanguine character despite being liturgically intended for Lent.

Stuttgart, Summer 2022

Barbara Grossmann

Translation: Gudrun and David Kosviner

<sup>1</sup> Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, éd. revue et augmentée, Paris: Fayard, 2004, p. 17.

# Singtexte / Textes chantés / Singing texts

Lateinische Texte / *textes latins* / Latin texts:

Liturgie / *liturgie* / liturgy

## Salve Regina

*Lateinisch / Latin*

Salve Regina, mater misericordiae;  
vita, dulcedo et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus, exsules filii Evaë.  
Ad te suspiramus, gementes et flentes  
in hac lacrimarum valle.  
Eja ergo, advocata nostra,  
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.  
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis post hoc exsilium ostende.  
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!

*Deutsch / Allemand / German*

Gegrüßet seist du, Königin, Mutter der Barmherzigkeit,  
unser Leben, unsere Süßigkeit und unsere Hoffnung.  
Zur dir rufen wir, elende Kinder Evas.  
Zu dir seufzen wir trauernd und weinend  
in diesem Tal der Tränen.  
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin!  
Wende deine barmherzigen Augen zu uns,  
und nach diesem Elende zeige uns Jesus,  
die gebenedete Frucht deines Leibes.  
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

*Französisch / Français / French*

Salut, ô Reine, Mère de miséricorde,  
notre vie, notre douceur, notre espoir, salut,  
Nous crions vers vous, enfants d'Ève exilés.  
Vers vous nous soupirons, gémissant et pleurant  
dans cette vallée de larmes.  
Ô vous, notre avocate,  
tournez vers nous vos regards miséricordieux.  
Et, après cet exil, montrez-nous Jésus,  
le fruit béni de vos entrailles.  
Ô clémence, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie.

*Englisch / Anglais / English*

Mother of Mercy, hail, O gentle Queen!  
Our life, our sweetness, and our hope, all hail!  
Children of Eve, to thee we cry from our sad banishment;  
to thee we send our sighs,  
weeping and mourning in this tearful vale.  
Come, then, our Advocate;  
Oh, turn on us those pitying eyes of thine:  
And our long exile past, shew us at last  
Jesus, of thy pure womb the fruit divine.  
O Virgin Mary, mother blest! O sweetest, gentlest, holiest!

## Ave Regina caelorum

*Lateinisch / Latin*

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

*Deutsch / Allemand / German*

Ave, du Fürstin der Himmel,  
Ave, Königin aller Engel:  
zarte Wurzel, sei gegrüßet,  
Tor, durch das sich Licht ergießet.  
Freu dich, Jungfrau ohnegleichen,  
alle Zierde muss dir weichen.  
Heil dir auf herrlichem Throne,  
bitt für uns bei Christ, deinem Sohne.

Übersetzungen:

Römisches Vesperbuch, Pustet, Regensburg 1932

*Französisch / Français / French*

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

Traductions : Carus

*Englisch / Anglais / English*

Hail, O Queen of Heav'n enthron'd,  
hail, by angels Mistress own'd:  
Root of Jesse, Gate of morn,  
whence the world's true light was born.  
Glorious Virgin, joy to thee,  
loveliest whom in Heaven they see,  
fairest thou where all are fair!  
Plead with Christ our sins to spare.

Translations: Edward Caswall (1814–1878)

# Salve Regina

H 18

Marc-Antoine Charpentier

1643–1704

Generalbassaussetzung: Angelika Tasler (\*1976)

1er Dessus

2nd Dessus

Bas Dessus

Basse continue

Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na, ma - ter, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

6 7 6 5

4 ae; sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do et spes no - stra, et spes no - stra, sal -

# #5

7 ve, sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do, sal - ve vi - ta, sal - ve dul - ce - do et spes no - stra, et spes no - stra, sal -

c3 c3 c3

5 4 [#]3

11

ve.

Ad te clama -

Ad te clama - - - mus, clama -

Ad te clama -

17

- mus, ex - su - les fi - li - i E -

- mus, ex - su - les fi - li - i E - vae.

ma - mus, ex - su - les fi - li - i E - vae.

19

Ad te, ad te su - spi - ra - mus,

ad te su - spi -

Ad te, ad te, ad te su - spi - ra - mus, ge - men -

Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes, ad te, ad te

[h]5 6

\* Die Takte mit der Vorzeichnung sind in weißer Notation notiert (siehe Kritischer Bericht).

*Les mesures avec l'indication sont notées en notation blanche (voir le Rapport critique).*

The measures with the indication are notated in white notation (see Critical Report).

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and basso continuo. The vocal parts are in treble clef, and the basso continuo part is in bass clef. The music consists of four staves. The first three staves are vocal parts, each with lyrics in Latin. The fourth staff is for the basso continuo, indicated by a bass clef and a bassoon-like icon. The lyrics are as follows:

Soprano: ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes, ad

Alto: - tes et flen - - - tes, ad te, ad te su - spi - ra - mus,

Tenor: su - spi - ra - mus, ad te, ad te, ad te su - spi -

Basso continuo: (bassoon icon)

A musical score for 'Ad te suspiramus' featuring five staves of music. The lyrics are written below each staff. Large, semi-transparent white arrows point from the first staff to the fifth staff, highlighting the melodic line. The score includes various musical markings such as clefs, time signatures (including 8/8), and dynamic signs.

ge-men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum, la - cri - ma - rum val -  
 tes, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum, la - cri - ma - rum val -  
 tes et flen - tes \_\_\_\_\_ in hac la - cri - ma - rum val -

petite pause ici \*

le, la - cri-ma-rum val - le. E - ja er - go, ad - vo-ca - ta no -  
 le, la - cri-ma-rum val - le. E - ja er - go, ad - vo-ca - ta no -  
 le, la - cri-ma-rum val - le. E - ja

5  
4      #

stra, ad - vo-ca - ta no - stra, e - ja er - go, ad - vo-ca - ta - stra  
 stra, e - ja er - go, ad - vo - ca - ta no - stra, illos tu - os mi - se - ri - cor - des  
 er - go, ad - vo - ca - ta no - stra, ad - vo - ca - ta - stra, - vo - ca - ta no - stra.

o - cu - los, mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos \_ con - ver - te, ad nos, ad nos con - ver -  
 -

\* Hier eine kleine Pause. / A small rest here.

49

ad nos, ad nos con - ver - te.  
 te, ad nos con - ver - te.

Et Je - sum, et Je - sum, be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu -

52

i, no - bis post hoc ex - si - s - ten - de, os - de.

6 4 5 3

56

cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,  
 pi - a, o pi - a, o dul - cis Vir - go, o dul - cis  
 o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis

$\flat$

o cle - mens, o pi - a, o pi - a, o dul - cis Vir - go \_ Ma -  
 Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go \_ Ma -  
 Vir - go \_ Ma - ri - a, o cle - mens, o pi - a,

6

6

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - o dul - cis  
 ri - a, o pi - a, o dul - cis Vir - go,  
 o cle - m - pi - a, o i - a, o dul - cis

Vir - go \_ Ma - ri - a, Ma - ri - a, o Ma - ri - a  
 o dul - cis Vir - go \_ Ma - ri - a, o Vir - go pi - a,  
 Vir - go \_ Ma - ri - a, o Ma - ri - a cle - mens,

6 5 [##]3

dul - cis, o Vir - go pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri -  
o Ma - ri - a cle - mens, o dul - cis Vir - go, o \_\_\_\_\_ Ma - ri -  
o Vir - go pi - a, o dul - cis, o dul - eis Vir - go Ma - ri -

8: 8: 8: 8: 8: 8: 8: 8:

7 5 6 4 3

a, o dul - cis Vir - go, o dul - cis Vir - go Ma -  
a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma -  
a, o dul - cis Ma - ri - a,

8: 8: 8: 8: 8: 8: 8: 8:

5

ri - a, o dul - cis, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a.  
ri - a, o Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a.  
o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o Vir - go Ma - ri - a.

8: 8: 8: 8: 8: 8: 8: 8:

5 6

(ca. 5 min.)

# Ave Regina caelorum

H 19

1<sup>er</sup> Dessus      3

2<sup>nd</sup> Dessus      13

Bas Dessus      13

Basse continue { 3

7

gi - na cae - lo - rum,  
gi - na cae - lo - rum  
Re

6 6

14

lo - rum, a - ve Do - mi-na An - ge - lo - rum, a - ve, a - - -  
a - ve Do - mi-na, Do - mi-na An - ge - lo - rum,  
lo - rum, a - ve Do - mi-na An - ge - lo - rum, a - ve, a - - -

6

21

ave, ave, ave, ave, ave, ave,

5 6 5 6 5

27

ve Do - mi-na, a - ve Do - mi-na An -

a - ve Do - mi-na, D - mi-na, \_\_\_ - a An - ge - lo -

ve, - mi-na, Do - mi-na An - ge - lo -

6 4 5 3

34

rum,

sal - ve, ra - dix, sal - ve, \_ por-ta, sal - ve, ra - dix, sal - ve, \_

rum,

b6 # 6

41

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

47

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

Gau - de Vir - go glo - ri -

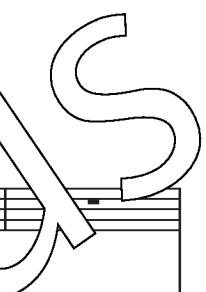
53

ta. Gau - de Vir - go glo - ri - o - sa, su - per

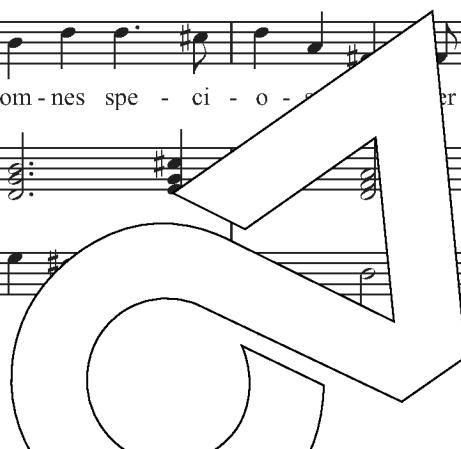
Gau - de Vir - go glo - ri - o - sa, su - per om - nes spe - ci - o - sa,

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

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



o - sa, su - per om - nes, su - per om - nes spe - ci - o -  
 su - per om - nes, su - per om - nes spe - ci - o - sa;  
 om - nes spe - ci - o - sa; su - per om - nes, su - per om - nes e - ci - o - sa; va - le, o



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



75

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

4 [♯]3

81

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

4 [♯]3 5

87

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

4 [♯]3

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

7

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

8 7

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

## Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Beide enthaltenen Motetten sind aufeinanderfolgend notiert im ersten von 28 Bänden der autographen Sammelhandschrift „Meslanges autographes de Marc-Antoine Charpentier“, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Département de la musique, Signatur Rés. Vm1. 259 (entstanden zwischen 1670 und 1674):

- *Salve Regina* H 18: Vol. I, fol. 49–50v
  - *Ave, Regina caelorum* H 19: Vol. I, 50v–52. S. 93–95:  
Zu Beginn von H 19 sind die Namen der Interpretinnen  
genannt: „Mlles B et T.“ Gemeint sind laut Katalog der  
Bibliothèque nationale de France die Sopranistinnen  
Elisabeth-Madeleine Boisseau (1640?–16..) und Elisabeth  
Thorin (1665?–17..).

Die Seiten der Größe von ca. 39 x 27cm sind mit 16 Systemen von Hand rastriert und gut leserlich geschrieben. Vorausgehend ist „Dies irae“ H 12 und folgend „O sacrum convivium“ H 235 eingetragen. Die originale Schlüsselung der beteiligten Stimmen ist folgende: 1<sup>er</sup> Dessus im Violinschlüssel (G<sub>2</sub>) – 2<sup>nd</sup> Dessus im Sopranschlüssel (C<sub>1</sub>) – Bassus im Mezzosopranschlüssel (C<sub>2</sub>) – Basse continue im Bassschlüssel (F<sub>4</sub>). Am Ende beider Kompositionen ist jeweils die Anzahl der Takte notiert: „104“ bzw. „112“.

II. Zur Edition

In der vorliegenden Edition entsprechend den heutigen Normen. Davon ist bei offen. Selbst nach unbedingt nötig wie Charpentier ralvorzuhindern. Alte direkten Regeln überflüssig, die für jenen, der allerdings nur in Kleinstich gekennzeichnet. In der modernen

Balken und Bögen werden auch in der Neuausgabe nach Möglichkeit dem Autograph entsprechend dargestellt. So wurde auch Charpentiers Eigenheit, bei Melismen aus Achtelnoten nur die jeweils äußere(n) Note(n) mit Bögen anzuschließen, beibehalten, so z.B. im Ave *Regina caelorum* im Melisma auf „ave“ im Übergang von T. 23 auf T. 24 bzw. T. 24 nach T. 25. Bei der Verwendung von weißer Notation im *Salve Regina* H 18 (wie im Notenbeispiel unten) stehen in der Quelle original je nach Notenwert Balken statt Bögen. Wenn diese Balkengruppen in der Quelle auf die beschriebene Weise mit der vorausgehenden oder Folgenote verbunden sind, schließt die Transkription der vorliegenden Edition die gesamte Balkengruppe in den Bogen mit ein, z.B. im folgenden Notenbeispiel aus dem *Salve Regina* H 18, T. 20f. (Dessus II), hier in der Notation der Quelle und in der

modernen Umschrift abgebildet. Melismenbögen werden nur in Ausnahmefällen mit diakritischer Kennzeichnung (gestrichelt) ergänzt.

NB: *Salve Regina* H 18, T. 20f. (Dessus II):



Mensurbezeichnungen sind original abgebildet. Das Taktzeichen C schreibt Charpentier in der Regel mittig auf den Taktstrich; dies wird in der vorliegenden Fassung als C gedeutet. Auf eine Ergänzung der Generalobezifferung wurde verzichtet, vorhandene Bezifferungen wurden jedoch ggf. behutsam korrigiert (z.B. bei fehlenden Teilstichen) zur Bestimmung des Tongeschlechts). Diese Ergänzungen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Die Orthographie des finischen Antiphonale monasticum (Lib. Antiphonale pro diurnis horis, De Tempore Soles, 2005).

### III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: D I = 1<sup>er</sup> Dessus, D II = 2<sup>nd</sup> Dessus, B = Basse, Bc = Basse Continue, BD = Bas Dessus. Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Befund der Quelle.

Regina H 18

55–57	BD	Pausen fehlen
59	Bc 1	ohne Vorzeichen ↴
68–69	BD	Pausen fehlen
74, 101	D II 2	ohne #; ergänzt aufgrund der Vorzeichnung in den angrenzenden Takten
92–93	D I	Pausen fehlen
103	Bc 1–2	mit Bindebogen

Ave Regina caelorum H 19

1–12	D II	mit dem D I im gleichen System im Violinschlüssel notiert, in T. 11–12 in Stimmkreuzung mit erklärender Beischrift
2	D II 1	Halbe Note fälschlich punktiert, Takt überfüllt
17	D I	Bindebogen 17.1–3 statt 17.1–2; vermutlich nachträgliche Korrektur, da die letzte Achtel sowohl ein Fähnchen hat als auch mit der vorigen Note durch einen Balken verbunden ist; Korrektur analog zu D II
21	D II	Pause fehlt
76	BD, Bc 3	↳ in der Neuausgabe ergänzt
82	BD 3	↳ in der Neuausgabe ergänzt
90–91	BD	Textunterlegung entspricht nicht den Bögen und Balken: T. 90 – „bis“ bereits auf Achtel e <sup>7</sup> , „Chri-“ bereits auf Zählzeit 3; T. 91 „-stum“ auf Taktbeginn, „va-“ auf 91.3, jedoch ohne Bogen 91.1–2; NA folgt Bogen- und Balkensetzung analog zu D I