

Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Marc-Antoine Charpentier Magnificat H 78



„L'Eglise de Nostre Dame“, Caspar Merian 1655.

Carus 21.023



Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Marc-Antoine Charpentier Magnificat H 78

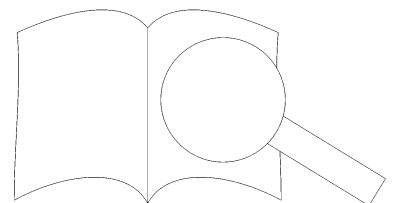
per Voci SATTB

2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso continuo

herausgegeben von

Inge Forst und Günther Massenkeil

Carus 21.023



Inhalt

1. Prélude
2. Magnificat anima mea (SATB)
3. Quia respexit (SATB)
4. Quia fecit mihi magna (SATTB)
5. Suscepit Israel (TTB)
6. Gloria Patri et Filio (SATB)

Kritischer Bericht

Vorwort

- 7 Marc-Antoine Charpentier¹, 1643 in der Diözese Paris geboren, wuchs im Pariser Quartier Saint-Séverin auf, wo er seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt. Entscheidend für sein Schaffen wurde jedoch erst eine Reise nach Rom im Alter von etwa 20 Jahren und ein dreijähriges Studium bei Giacomo Carissimi (1605–1674), der im Dienst der Jesuiten Kapellmeister von San Apollinare und an dem berühmten Collegium Germanicum et Hungaricum war. Ende der 1660er Jahre nach Paris zurückgekehrt, fand er bis 1687/88 großzügige Aufnahme in der italienisch geprägten Umgebung der Herzogin Marie de Lorraine, die als Mademoiselle de Guise eine der renommiertesten Persönlichkeiten des künstlerischen und religiösen Paris war.² Von hier aus begann Charpentier 1672 als Komponist von Comédies-ballets die Zusammenarbeit mit dem großen Barockdichter Jean-Baptiste Molière, blieb auch nach dessen Tod (1673) der Comédie-Française bis 1686 verbunden. Außerdem schrieb er Musik für die königliche Familie. Im Jahr 1674 trat er in den Dienst der Pariser Jesuiten, zunächst an der Collège Louis-le-Grand, dann an der Collège de Clermont. Damit hatte er die gleichen Lehrer wie Carissimi in Rom. Seine letzte Zusammenarbeit mit Molière als Maître de musique fand er 1704 in Paris.

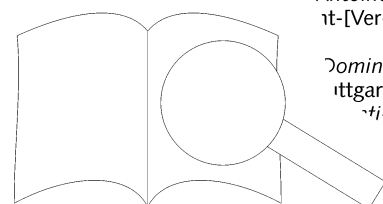
In Charpentiers Werken, die heute fast ausschließlich handschriftlich erhalten sind, ist die französische Sprache den Hauptanliegen. Er hat den Stil gehalten, der um 1600 in der italienischen Kirche im Gebrauch war, der um 1600 in der Kirche. Er fand. Unter ihnen ragen die Oratorien, die sind lateinische Oratorien, die in Europa die Tradition seines Lehrers Carissimi weiterverwandelt sind kleinere ebenfalls: *Cantica* oder *Dialogi*.³

Charpentier komponierte auch liturgischen Gesängen komponierte Charpentier reichliche Werke für den Gebrauch in Messe und Liturgie (Tagzeitenliturgie), unter ihnen Messen, Psalmen, Antiphonen, Litaneien, Te Deum-Vertonungen, Lamentationen (*Leçons de ténèbres*), die in der französischen Kirchenmusik üblichen Wandlungsgesänge (*Élévations*), das Bittgebet für den König (*Domine salvum fac regem*) sowie Motetten für die hohen Herren- und Heiligenfeste.

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

² Siehe dazu P. M. Ranum, *Un 'Foyer' à Paris chez les Guises: quelques réflexions sur les comédies-ballets de Marc-Antoine Charpentier*. *Un musiciste saillé* 2005, S. 85–109.

³ Davon liegen in Neuauflagen: *Canticum* „Quem vidisti“ 1994 (Carus 21.001); *In canticum* „Frigidae noctis ur“ 2004 (Carus 21.002); *I mati sunt dies octo* „H: salem“ H 318, *Canticum* „bra“ H 393, *Pour la fête de l'Anie* „tus es“ H 394, *lehem* H 395, hrsg. v. I. Forst, Stuttgart 2000 (Carus 21.019–21.022).



Es ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:
 Für die Stimme für das Tasteninstrument (Carus 21.023/03), Chorpartitur (Carus 21.023/05),
 Violin I (Carus 21.023/11), Violino II (Carus 21.023/12),
 Viola (Carus 21.023/13), Basso continuo (Carus 21.023/14),
 Flauto I (Carus 21.023/21), Flauto II (Carus 21.023/22).

Foreword

Marc-Antoine Charpentier,¹ born in 1643 in the diocese of Paris, grew up in the city's quarter of Saint-Séverin, where he received his first musical instruction. However, the decisive influence for his creative development did not come until a journey he made to Rome at the age of about twenty, and a three-year period of study with Giacomo Carissimi (1605–1674), who worked for the Jesuits as music director at San Apollinare and at the famous Collegium Germanicum et Hungaricum. After returning to Paris at the end of the 1660s, Charpentier was well received until 1687/88 in the Italian-influenced circle around the Duchess Marie de Lorraine, who, as Mademoiselle de Guise, was one of the most prominent figures in the artistic and religious life of Paris.² From here, in 1672 he began his collaboration as a composer of comédies-ballets with the great French Baroque poet Jean-Baptiste Molière, and after Molière's death the following year, he maintained an association with the Comédie-Française until 1686. He also regularly wrote church music for the royal family. In 1687 he joined the service of the Jesuits in Paris, firstly as Maître de musique at their Collège Louis-le-Grand, then at the church of Saint-Louis. With this he had the same functions as his teacher Carissimi in Rome. He spent the last years of his life from 1698 as Maître de musique at the Sainte-Chapelle and died in 1704 in Paris.

The major portion of Charpentier's output comprises sacred works in Latin, which survive exclusively in autograph manuscripts. They are in the concertante style, as developed in Italy around 1600, but which only became established in French church music in the 1650s. Of these works, the fifteen *Histoires sacrées* stand out; these are Latin oratorios in which Charpentier, uniquely in Europe, continued the tradition of his teacher Carissimi. Some smaller, non-liturgical works are related to these: *Cantica* or *Dialogi*.³

As well as these non-liturgical canticles, Charpentier composed numerous works for use in the Mass and (liturgy of the hours). These include masses, hymns, antiphons, litanies, settings of the Te Deum, lauds (Tenebrae lessons), the music for the 'Benedictus' in the French church (Élévations), the Mass for the King (*Domine salvum fac regem*) and the Feasts of our Lord and saints'.

The works for Divine Office, Magnificat settings,⁴ composed between 1670/71 to 1692/93.⁵ The *Leitfaden* (St. Luke 1:46–55) has been in the service of evening prayer in numerous settings survive from the period of a cappella polypartite settings as great significance in the setting of the *Magnificat* by Christian Bach. Between the time of the *Leitfaden* the leading exponent of the *Leitfaden* was the leading exponent of the *Leitfaden* for different scorings and formal

... is scored for five vocal parts, three string instruments, two flutes and figured basso continuo. The setting of the ... comprises ten verses of different lengths, similar to psalm verses, plus the doxology "Gloria Patri et Filio"; after the instrumental *Prélude* (part 1), Charpentier divided these

as follows.⁶ Part 2: verses 1–2; part 3: verse 3; part 4: verses 4–8; part 5: verses 9–10; part 6: doxology. This structure enabled him to draw attention to particular passages in the text: in parts 2 and 3 the joy of Mary, in part 4 the power and mercy God showed to his people, and in part 5 the revelation of his mercy to the people Israel.

The music is scored for different combinations of voices:⁷

- a) bass at the beginning of part 2 and the beginning of part 5,
- b) alto at the beginning of part 3,
- c) alto alternating with four-part scoring in the second section of part 3,
- d) alto in the central section of part 4,
- e) tenor I/tenor II at the end of part 5,
- f) tenor I/tenor II/bass at the beginning of part 4,
- g) soprano/alto/tenor in three short episodes in part 4,
- h) four-part scoring at the end of parts 2 and 3, in the first section of part 4 and in general in part 6.

This tonal variety is modified by the arrangement of the parts. Longer, purely vocal sections occur in the beginning of part 4 and the conclusion of part 5. The strings are included when the vocal soloist has a moment of voices, largely scored for the vocal soloist. In part 2 the violin I part is fully scored passages throughout, and where they are not, the violin I part is fully scored passages throughout. The lowest independent vocal part is the vocal soloist.

...text to music is concerned, Charpentier's setting of the text with numerous groups of words both in passages for several voices. The few short melismas emphasize important words⁸ such as "exultavit" and "inanes" (mm. 225ff, the last words to the syllabic "divites") are all the more effective

¹ The standard work on Charpentier's life and work is C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Édition revue et augmentée, Paris, 2004. See the article by the same author in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, Personenteil, Vol. 4, Kassel, etc., 2000, cols. 747–769.

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

3 Of these, Carus has published the following new editions: *In nativitate Domini canticum* "Quem vidistis pastores" H 314, ed. A. Fiaschi, Stuttgart, 1994 (Carus 21.001); *In nativitate Domini nostri Jesu Christe canticum* "Frigidae noctis umbra" H 421, ed. G. Massenkeil, Stuttgart, 2004 (Carus 21.002); *In circumcissione Domini* "Postquam consummati sunt dies octo" H 316 *In die purificationis* "Erat senex in Jerusalem" H 318, *Canticum* "Frigidae noctis umbra" H 393, *Pour la naissance de l'enfant Jésus* "Erat senex in Bethlehem" H 395, ed. I. 1.022).

⁴ New edition published in Fiaschi, Stuttgart 1994 (

5 For information on the collection, see *Les Œuvres de / The Works of Paul Klee*, Paris, 1982, 2 vols., 1st ed., p. 484ff.

⁷ For information concerning the

⁸ In 17th century musical rhetoric, this is the figure of emphasis.

Avant-propos

Dans l'œuvre cré-
latin conservée
tent la major
vers 1600
année
elles
"perpe

ants non liturgiques, Charpentier a com-
œuvres pour la messe et l'office divin (liturgie
dont messes, hymnes, psaumes, antiennes, lita-
positions de Te Deum, lamentations (Leçons de té-
, les chants de la transsubstantiation courants dans la
rique d'église française (Élévations), la supplication pour le
i (*Domine salvum fac regem*) ainsi que des motets pour les
grandes fêtes du Seigneur et des saints.

Translation

3 Présents dans de nouvelles éditions
canticum « Quem vidistis pas
1994 (Carus 21.001) ; *In nati
cum* « Frigidæ noctis umbra
2004 (Carus 21.002) ; *In cin
mati sunt dies octo* » H 316,
salem » H 318, *Canticum in
bra* » H 393, *Pour la fête de l'Ép
lehem* » H 395, éd. p. I. Forst, Stuttgart, 2007 (Carus 21.019–21.022).

¹⁰ See also *Ibid.*

10 compositions de Magnificat de Charpentier⁴ dont la genèse s'étend sur une longue période de 1670/71 à 1692/93 font partie des chants de l'office.⁵ La version en latin de la Louange de Marie (Luc 1,46–55) trouve son lieu liturgique dans les vêpres, la prière du soir de l'église catholique. Beaucoup de compositions sont conservées de l'époque de la polyphonie classique a cappella du 16^e siècle. Le texte latin possède une grande signification dans la musique d'église protestante aussi, pensons seulement au *Magnificat* BWV 243 de Johann Sebastian Bach. Entre Palestrina et Bach, Charpentier est le maître majeur du genre, auquel il se consacre dans les distributions et agencements formels les plus divers.

Notre œuvre est écrite pour cinq voix, trois instruments à cordes, deux flûtes et basse continue chiffrée. Charpentier articule comme suit la composition du texte qui est constitué de 10 versets de longueur diverse, semblables à des psaumes, et de la doxologie « Gloria Patri et Filio », après le *Prélude* instrumental (Partie 1).⁶ Partie 2 : Versets 1–2, Partie 3 : Verset 3, Partie 4 : Versets 4–8, Partie 5 : Versets 9–10, Partie 6: Doxologie. Il met ainsi en relief des unités de sens définies par le contenu : dans 2 et 3 la joie de Marie, dans 4 la puissance et la miséricorde divines face à l'être humain, dans 5 la révélation de sa miséricorde face au peuples d'Israël.

L'agencement musical révèle des distributions diverses dans le domaine vocal :⁷

- Basse au début de la Partie 2 ainsi qu'au début de la Partie 5,
- Alto au début de la Partie 3,
- Alto en alternance à quatre voix dans le deuxième segment de la Partie 3,
- Alto dans le segment médian de la Partie 4,
- Ténor I/Ténor II à la fin de la Partie 5,
- Ténor I/Ténor II/Basse au début de la Partie 4,
- Soprano/Alto/Ténor dans trois brefs épisodes dans la Partie 4,
- Chant à quatre voix à la fin des Parties 2 et 3, pour l'ensemble dans la Partie 4 et de manière générale dans la Partie 5.

Cette diversité sonore est modifiée par l'intervention des instruments. Des parties prolongées purement instrumentales ne sont que le début de la Partie 4 et la fin de la Partie 5 (voir ci-dessus les points f et e). Là où elles soutiennent le chant vocal, le plus souvent colla parte. Au début de la Partie 4, le Violon I est divisée et oblique, le Violon II intervient ensemble, les Flûtes entrent en sonnisson avec le Violon I, là où elles sont obligées. La basse continue est autonome dans le premier segment de la basse vocale et intervient à la basse vocale que dans le deuxième segment de la Partie 2.

Ce texte est rendu en syllabes et en mots ou de groupes de mots vocaux à peu de voix qu'à plusieurs. D'autant l'effet des quelques brefs segments de valeur des mots importants⁸ comme « bonis » et « inanes » (mes. 225–229), le mot faisant contraste au « divites » syllabique). Une valeur encore plus appuyée se trouve dans la Partie 3, où il est question de la louange de Marie par toutes les générations (mes. 84 sqq. : « Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes »). Ici, toutes les voix scandent

dans le chant à l'unisson de ce verset plusieurs fois avec des instruments et respectivement deux fois le mot « beatam ». En d'autres endroits, on notera que Charpentier exprime aussi le sens de certains textes dans un idiome musical quasiment imagé, par exemple au début de cette même Partie 3 (mes. 68 sqq.) le morceau du verset « Quia respexit humilitatem ancillae suae ». La mélodie descendante correspond à « l'humilité ». Dans la Partie 4, le verset « Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes » (mes. 222 sqq.) est d'un agencement remarquable. Ici, le compositeur ne met pas l'accent sur le contraste entre l'affamé et le riche mais sur la correspondance entre « affamé » et « vide », en faisant chanter dans l'environnement de la structure à plusieurs voix vocale et instrumentale les mots « Esurientes » et « dimisit inanes » de la même manière par réduction du nombre des voix sans soutien de la basse, accompagnés seulement des « jeux doux » de l'orgue. Le silence requis par Charpentier après cette Partie 4 s'efface alors aussi au mot « inanes ».⁹

Dans la série des 10 compositions de cette œuvre qui comportent chacune une distribution différente,¹⁰ l'œuvre présente une diversité des distributions vocales et instrumentales en fin de compte une variété concrète sur la manière dont les voix sont distribuées du temps. Les distributions « seul » et « tous » figurent. L'apparat critique aborde plusieurs indices en la matière. Peut-être que d'un chanteur par pupitre, la possibilité d'exécution au-dessus et segments à une, deux et trois voix chorale dans les parties à quatre voix chorales des passages à deux et trois voix elle aussi, étant donné qu'ici, la composition n'est pas absolument monodique comme dans la Partie 4 de même pour le début de la basse à la Partie 4 que là encore, rien ne contredit une distribution

Cette œuvre présente vient enrichir la série des nouvelles éditions allemandes de la musique d'église et des compositions de Magnificat de Charpentier d'une pièce pleine d'originalité, ouverte à l'emploi très diversifié lors de la messe et en concert. Les responsables de la publication remercient la maison d'édition pour l'excellent suivi du travail éditorial.

Bonn, Bad Honnef
Inge Forst et Günther Massenkeil

Été 2011

Traduction : Sylvie Coquillat

⁴ Nouvelle édition chez Carus : *Magnificat in a cappella* éd. p. A. Fiaschi, Stuttgart, 1994 (Carus 21.023).

⁵ Pour la datation des œuvres de / *The Works of Jean-Philippe Charpentier*, Paris, 1982, ainsi que *Charpentier*, p. 484 sqq.

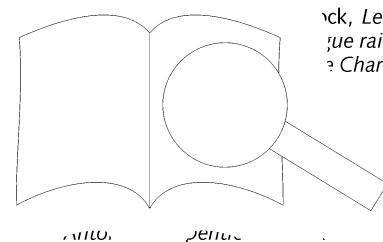
⁶ Numérotation par les éditeurs.

⁷ Pour la distribution soliste.

⁸ Dans la rhétorique musicale.

⁹ Ceci vaut aussi pour la version de Charpentier, cf. Cess.

¹⁰ Voir à ce propos *ibid.*



Magnificat in G

H 78

Marc-Antoine Charpentier

1643–1704

1. Prélude

Basso continuo realization: Günther Massenkeil

Violino I *Dessus de violon*

Violino II *Haute-contre de violon*

Viola *Taille de violon*

Basso continuo *Basse continue*

tous

6

12

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.023

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

edited by Inge Forst
and Günther Massenkeil

2. Magnificat anima mea

Violino I

Violino II

Viola

Dessus

Soprano

Haute-contre

Alto

Taille

Tenore

Basse

Basso

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

Basso continuo

acc. seul

23

num, ma - gni - cat a - ni - ma me - a Do - mi -

7 6

28

n, i. fi - cat a - ni - ma me - a, ma - gni - fi - cat mi -

33

Et ex - sul - ta - - vit, ex - sul - ta - - vit, ex - sul - num. Et ex - sul - ta - - tous

38

vit spi - us in De - o sa - lu - ta - - ri
ta - vit - - us in De - o sa - lu - ta - ri
me - - us in De - o sa - lu - ta - ri
- tus me - - us in De - o

6 7 6 6

43

me - o, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

me - o, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

me - o, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

me - o, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

acc. seul

7 #6 # #

48

vit, ex - sul - tus in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in me - us, tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in De - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta in

6 # 6 # 4 3 #

54

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

De-o sa-lu-ta-ri me - - o, in De - o, in De - o sa-lu-t

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

De-o sa-lu-ta-ri me - - o,

acc. seul

6 7 #6

reduced • Carus-Verlag

61

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

5 4 3

Suivez à l'aïze

3. Quia respexit

68

Flauto I

Flauto II

Alto

Basso continuo

acc. seul

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li -

6 7 6

73

ta - tem an - cil - lae, an - cil - lae su -

qui - a re - spe - xit, qui - a re -

9 8 6

#6

78

guay

li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae, an - cil - lae

6 5 4 3

84

be - a - tam, be - a - tam,
 ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, be - a - tam, be - a - tam me
 be - a - tam, be - a - tam,
 be - a - tam, be - a - tam,

91

be - a - tam, be - a - tam
 be - a - tam, be - a - tam, be - a - tam me
 be - a - tam, be
 be - a - tam, be

[illegible]

105

nes, be -

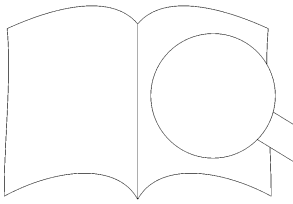
ec - ce e - nim ex hoc be -

es,

acc. seul

PROBEPA

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality



111

a - tam, be - a - tam,
a - tam, be - a - tam, be - a - tam me di - cent o - mnes ge
a - tam, be - a - tam,
a - tam, be - a - tam,

acc. seul

5 6

117

- tam, be - a - tam, o - mnes
o - mnes be - a - tam, be - a - tam, be - a - tam me di - cent
be - a - tam, be - a - tam,
be - a - tam, be - a - tam,

6 4 5 3

123

ge - ne-ra-ti - o - nes, ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes ge - ra-ti - o - mnes, ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes o - mnes ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes.

tous

129

o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes. nes, o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes. nes, o - mnes, o - mnes ge - ne-ra - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne-ra -

4. Quia fecit mihi magna

Première Taille 136

Tenore I 8 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui pot - ens _____ est, qui pot - ens

Seconde Taille 8

Tenore II 8 Qui - a fe - cit mi - hi

Basse

Basso 8 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui pot - ens _____

Basso continuo *acc. seul*

4 3

139

est, qui pot - ens est,

ma - gna qui pot - ens _____ est, et san - ctum, et san - ctum no - men

est, qui pot - ens est,

7 6 5

143

qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui pot - ens _____

e - jus, qui pot - ens

cit mi - hi ma - gna qui pot - ens _____ est,

4 3 # 4 3 # 7 6

146

est, et san-ctum, et san-ctum no-men e - jus, et san - ctum, et san-ctum no-men e - - -
 est, qui-a fe-cit mi - hi
 est,

6 6 6

150

jus, qui-a fe-cit mi - hi ma-gna qui - - -
 ma-gna qui pot-ens est, qui pot-ens est. - - -
 qui-a fe-cit mi - hi ma-gna qui pot-ens - - -
 est, et san-ctum, et

4 3 7 6

154

et san-ctum, et san - ctum no - - - men e - - -
 san-ctum no - - - men e - jus, et san-ctum no - men e - - -
 jus, et san - - ctum, et san-ctum no - r

7 6 7 6 5 4 3

158 *Sourdines*

Sourdines

Sourdines

Alto

jus. Et mi-se-ri-cor-di-a e

jus.

jus.

Sourdines tous

9 7 8 6 6 5 7 #6

165

jus a pro-ge-ni et mi-se-ri-

6 5 7 6

171

a e - - - jus a pro-ge-n

7 8 6 5 7

177

men - ti-bus, ti - men - ti-bus e - - um, a pro -

9/7 8/6 7/3 6/4 4 3 7 #6

183

ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - e men - ti-bus, ti - men - ti-bus

6 6 #5 6 5 6

189

- um, ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus

7 #6 7 6 7/3 6/4

195 Flauto I/II

fort
sans sourdines

fort
sans sourdines

fort
sans sourdines

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o su - - - o,

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o su - - - o

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o su - -

Fe - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o su - - o,

tous fort

sans sourdines

9

200

fe - cit pot - en - ti - am in bra - chi - o su - - - o, dis -

fe - c - in bra - chi - o su - - - o, dis -

ti - am in bra - chi - o su - - - o. dis -

ul

6

per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su -

per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su -

per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - d' -

per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos men - s -

i. a - it pot - en - tes de se - de, de - po - su -

i. po - su - it pot - en - tes de se - de, de - po - su -

De - po - su - it pot - en - tes de se - de. no - su -

De - po - su - it pot - en - tes de se - su -

it pot - en - tes de se - de, et ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit

it pot - en - tes de se - de, et ex - al - ta - vit, ex - al - ta -

it pot - en - tes de se - de, et ex - al - ta - vit, ex - al -

it pot - en - tes de se - de, et ex - al - ta - vit h.

hu - hu - E - su - ri - en - tes E - su - ri - en - tes im - E - su - ri - en - tes mi - les. jeux doux acc. seul

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

im - ple - vit bo - - - nis, im - ple - vit bo - - - nis, et

ple - vit bo - - - nis, im - ple - vit bo - - -

im - ple - vit bo - - - nis, im - ple - vit bo - - -

im - ple - vit bo - - - nis, im - ple - vit

et

tous

7 6

di - vi - te - - - mi - sit in - a - - nes, et

di - vi - tes di - mi - sit in - a - - nes, et

1 - vi - tes di - mi - sit in - a - - - et

et di - vi - tes, jeux doux

acc. seul

et

cor net

9 7 8 6 # 5 4 3 # 6

237

di - vi-tes, et di - vi-tes di - mi - sit in - a - nes, et

di - vi-tes, et di - vi-tes di - mi - sit in - a - nes,

di - vi-tes, et di - vi-tes di - mi - sit in - a - nes,

di - vi-tes, et di - vi-tes,

jeux doux

acc. seul

9 7 8 6 # b 5 4 #

243

di - vi-tes, e' sit, di - mi - sit in - a - nes. nes. nes. nes.

di - vi-tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes.

i- di - vi-tes jeux doux

acc. seul

7 6 9 8 5 4 3

Silence

5. Suscepit Israel

249

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Basso continuo

jeux doux

tous

255

1 - sra-el pu - e-rum su - - um,

seul

5 6 7 #6 7

262

sus - ce - pit I - sra-el pu - e-rum su - ur

l'orgue joue les flutes

acc. seul

269

cor - da - tus mi - se-ri-cor - di - ae

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 6 #3 6 5 3

276

tous

5 #

283

ae - tus, re - cor - da - tus ae,

acc. seul tous acc. seul tous

290

mi - se - ri - cor - di - ae su - - ae.

296

7 3 6 4 5 4 3

302 Tenore I

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres, ad _____ pa - tres no - stros, ad _____ pa - tres

Tenore II

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres, ad _____ pa - tres no - stros, ad _____ pa - tres

acc. seul

9 8 7 6

308

no-stros, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in sae - - c

no-stros, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in sae -

7 6 4 7

313

sae - - cu - la, A-bra-ha

ham et se-mi-ni e - jus in

cu - la, in sae - - cu -

5

318

in sae - cu - la, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus, A-bra-

cu - la, in sae - cu - la, A-bra-ham et

-bra-

6 6

323

ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la, in sae - cu - la.

ham et se - mi - ni e - jus in sae cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

6

6. Gloria Patri et Filio

328 Flauto I/II

Glo - ri - a, glo - ri - a, et Fi - li - o, et

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

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

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

6

333

Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi -
 Spi - ri - tu - i San - cto, et
 et Spi - ri - tu - i San - cto, et
 et Spi - ri - tu - i San - cto, pi -

9/7 8/6 7/3 9/7 8/6

338

ri - tu - i San - cto. Sic - ut
 tu - i San - cto. Sic - ut
 San - cto. Sic - ut
 San - cto. Sic - ut
 San - cto. Sic - ut

7 5/3 6/4 5/4 3

343

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et

44

348

per, cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

per, sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

5 6 7 #6

354

lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae

lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la

lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu -

5 6

359

lo - rum. A - - - - - men.

lo - rum. A - - - - - men.

lo - rum. A - - - - - men.

rum. A - - - - -

5 4 3

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die einzige Quelle des vorliegenden Werkes¹ ist die autografe Partitur Charpentiers. Sie trägt den Titel „Magnificat“ als Überschrift und ist enthalten in der 28-bändigen Sammelhandschrift *Meslanges autographes de Marc-Antoine Charpentier* in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur Rés. Vm¹. 259, Cahier 57, Vol. IX, fol. 37v–42r². Die Seiten sind mit 20 Systemen rasteriert und gut lesbar geschrieben. Die Systeme mit den verschiedenen Besetzungen (siehe die Zusammenstellung im Vorwort) sind platzsparend disponiert. Durch den Wechsel der Besetzungen und die Bemerkungen „Suivez a l'aize“ (deutsch etwa „gemächlich fortfahren“) und „Silence“ ist das Werk deutlich gegliedert (siehe die Textverteilung im Vorwort). Nur der Beginn der Doxologie schließt unmittelbar an den letzten Vers an.

Das Werk beginnt mit dem eigens so bezeichneten „Prélude“ ohne Angabe der Instrumente, die sich für das französische 17. Jahrhundert aus den jeweiligen Schlüsseln ergeben:

G₁: (sogenannter französischer Violinschlüssel): Dessus de violon

C₁: Haute-contre de violon

C₂: Taille de violon

F₄: (Bassschlüssel): Basse continue

Als weitere Instrumente sind in der Quelle lediglich zwei Flöten notiert, ebenfalls im G₁-Schlüssel, je nach Platz auf zwei Systemen oder auf einem System. Sie spielen stets zusammen, und zwar sowohl allein (mit der Angabe „flutes seules“ bzw. „1^{re} flute seule / 2nde flute seule“) als auch unisono mit den beiden Violinen und auch in ihren Stimmen enthalten („tous avec flutes“) sowie alternierend mit ihnen.

Die vokale Besetzung besteht aus den französischen Gattungen Dessus, Haute-contre, Taille und Basse. Die Schlüsseln G₂, C₃, C₄ und F₄. Die Taille wird in den Teilen 5 auch geteilt. Stimmenbezeichnungen erscheinen in der Quelle nur beim Wechsel der Besetzung. Für die Stimmenbezeichnungen „Pr[emie]re Basse“ (Anfang der Basse) und „Pr[emier] Haute-contre“ (Anfang der Haute-contre) sind die Stimmen geteilt sind.

II. Zur Edition

Die Edition gibt der Quelle so nah wie möglich wieder. Beibehaltung der charakteristischen Phrasen, die bei melodischer Phrasierung am Ende stehen. Vereinheitlicht und angepasst werden aber die Balance der französischen Dreihalbetakt er-

Die Besetzung der Instrumente werden als Violino I, Violino II, Sopran, Alt, Tenor und Basso, jeweils mit den üblichen modernen Schlüsseln, die auch für die Flöten gelten. Diese werden, wenn sie zweistimmig spielen, auf zwei Systemen notiert und erhalten auch dann ein eigenes System, wenn in der Quelle

ihre Partie mit der Angabe „tous avec flutes“ in den Stimmen der Violinen enthalten ist.

In der vorliegenden Edition stammt die Nummerierung der 6 Teile sowie die Kennzeichnung der Teile 2–6 durch Textincipits einschließlich der Trennungen mittels Doppelstrichen von den Herausgebern. Warnungssakzidenzen werden nicht in die Editionskritik einbezogen, d.h. überflüssige werden ohne Nachweis weggelassen und fehlende entsprechend ergänzt. Das b-Akzidenz wird in der Quelle auch in der Bedeutung eines Auflösungszeichens verwendet; in diesen Fällen setzt die Neuausgabe ohne Nachweise Auflösungszeichen. Weitere Eingriffe der Herausgeber, die nicht durch allgemeine Hinweise in diesem Teil des Kritischen Berichtes abgedeckt werden, sind so weit als möglich in den Noten diakritisch gekennzeichnet. zidenzen durch Kleinstich, ergänzte Bögen durch Ergänzungen in der Generalbassbezeichnung, Klammern, Beischriften, Titelergänzungen von originalen Stimmenbezeichnungen (in kursiver Type) oder werden in der Edition nachgewiesen.

Der gesungene Text folgt in den liturgischen Büchern. In der Edition wird in Rücksicht auf die musikalische Gestaltung die Komma durch Kommata ersetzt.

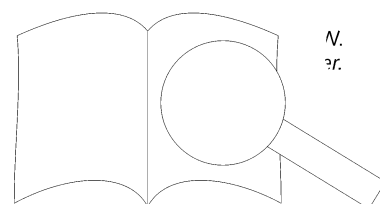
Ein spezielles Merkmal der Edition ist die originalen Angaben „tous“ und „seul“, die die Stimmenbezeichnungen angeben. In der Edition wird „tous“ und „seul“ um die Besetzungsangaben zu ergänzen. So gleich in Teil 2. Nach dem T. 19–33 steht in den Takten „tous“, was darauf schließen lässt, dass der Bass singt (auch wenn hier nicht der Bass singt) und dann erstmals der Chor einsetzt. „tous“ im weiteren Verlauf des Satzes. In der Edition wird in allen Stimmen, ohne dass es vorher ein „tous“ in Teil 3, wo der ständige Wechsel zwischen dem „tous“ und „seul“ angezeigt wird, steht zu Beginn „seul“, „tous“ aber jeweils nicht nur im Alt, sondern auch in den anderen Singstimmen und in den Colla-parte-Instrumenten. In Teil 4, dessen erste Abschnitte mit 2 Tenören und Bass bzw. mit Alt und Streichern besetzt sind, heißt es in T. 195 beim Einsatz der Vollstimmigkeit und der Instrumente in allen Singstimmen „tous“, in T. 222 wiederum „tous“. Hier beginnt eine im Vorwort bereits erwähnte bemerkenswerte Gestaltung des Verses „Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes“. Das erste und die beiden letzten Worte werden jeweils von Sopran, Alt und Tenor gesungen, ohne Instrumente und begleitet nur von der Orgel mit „jeux doux“, alternierend mit vollstimmiger vokal-instrumentaler Vertonung der ande-

¹ Die Angabe H 78 bezieht sich auf Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Paris 1901, Catalogue raisonné, Paris 1901.

² Faksimilenachdruck: *Marc-Antoine Charpentier, Meslanges autographes*, Paris 1901.

³ Dies im Unterschied zur heute üblichen Notation der Haute-contre wie die Taille in der Edition.

⁴ Haute-contre war zur Zeit Charpentiers im Violinschlüssel, sondern im oktavierenden Violinschlüssel notiert.



ren Worte. In der Quelle steht „tous“ in allen Stimmen nur bei den geringstimmigen leisen Abschnitten, was sich aber nicht erklären lässt. Aus dem geschilderten Befund ergibt sich: „Tous“ und „seul“ scheinen in der Quelle keine Angaben zu sein, die Tutti und Solo im heutigen Sinne entsprechen, sondern den Einsatz „aller“ Stimmen bzw. einer Stimme „allein“ signalisieren.

In Anbetracht dessen und um den Benutzer der vorliegenden Ausgabe nicht zu irritieren, haben sich die Herausgeber entschlossen, in diesem Punkt der Quelle nicht zu folgen, sondern „seul“ und „tous“ in den Singstimmen generell wegzulassen und nur in den Einzelanmerkungen nachzuweisen. Das gilt auch für die Instrumentalstimmen, in denen „tous“ erstmalig in Teil 2, T. 33ff. steht, nachdem vorher nur die geteilten Violinen I spielen. In Teil 3 erscheint „tous“ bei den Streichern wie in den Singstimmen. Im weiteren Verlauf gibt es nur die Angabe „tous avec flutes“, die in der Ausgabe durch die separate Notierung von Streichern und Flöten realisiert wird.

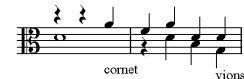
Eine eigene Bewandnis hat es mit „seul“ und „tous“ in der Basso-continuo-Stimme. In ihr gibt es die Angabe „acc[ompagnement] seul“ bei dünner Vokal- und Instrumentalbesetzung, die besagt, dass der Generalbass hier außer mit Orgel oder Cembalo nur mit Continuo- oder -gambe besetzt wird, während bei „tous“ alle beteiligten Bassinstrumente spielen. Hier ist die Bedeutung also klar, und die Bezeichnungen werden beibehalten. Das Gleiche gilt für die anderen Bezeichnungen in der Basso-continuo-Stimme, die sich auf die Registrierung beziehen („jeu doux“ und „cornet“ in Teil 4 und am Beginn von Teil 5). Beibehalten ist auch in Teil 5 (T. 264) die Angabe „l'orgue joue les flutes“, auch wenn man nicht weiß, ob und wie hier tatsächlich die Partie der Flöten von der Orgel übernommen werden soll.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, S = Sopranore I/II, VI I/II = Violino I/II, Va = Viola, Bc = Basso continuo. Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Pausen), Befund der Quelle

19	B	Stimmenbezeichnung
20–32	VI I	Notierung auf Stimmen
33	A 2	„tous“
34	VI II, T 2	„to“
35	B 2	„t“
36	VI I, S 2	„tous“
44	A 2	
45	T 2	
46	S 2	
48	B 2	„to“
70		„Pre h[aute-]c[ontre] seule“
86		viertel
89		
94		
		„flutes seules“ bzw. „seul“
		erst bei 3
	VI I	„tous“
	A	„flute seule“
10		„seul“
110	VI I, VI II,	
	Va, A, B	„tous“ bei 3. Taktviertel
113	Fl 3	„flutes seules“
118	alle	„tous“ bei 3. Taktviertel (außer Bc)

120	Fl, A 3	„flutes seules“ bzw. „seul“
122	Fl/VI I, VI II, S 2	„tous“
123	T, B 2	„tous“
124	Va	versehentlich Text „omnes“ unter den Noten
124	Va, A 2	„tous“
159	Fl/VI I	„tous sans flutes“
161	A 2	„seul“
195	Fl/VI I 2	„tous avec flutes“
195	SATB 2	„tous“
195–200	B, Bc	T. 195–200.1 aus Platzgründen gemeinsame Stimme B/Bc
204–205	B, Bc	T. 204.2–205 dto.
222	SAT 2	„tous“
222–225	Bc	im Altschlüssel notiert; Neuausgabe setzt den Violinschlüssel
224/225	Bc	originale Bc-Stimme:



„Cornet“ als lautes Orgelr und in den Takten 23/ drückt an dieser Stelle scher Bericht II) wo' nierenden leisen von „vio[lon]“ ner regulär der Editi guent

232,		
238,	244 SAT 4	
249	Fl/VI I 1	„isc.“
255	Fl I/II 1	„Dre L“
255	B 1	
258	Bc 2	„tous“
260	Fl	„ils“
264		„te seule“
275		„es“
307		
		„nnung „Pre Dessus“ bzw. „Sde“
		„tt „Pre Taille“ bzw. „Sde Taille“, was
		„am Beginn der Notenzeile (vor T. 296)
		„s avec les flutes“
		„ous“
		Bezifferung 6 auf dem 3. Viertel

