

Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Marc-Antoine Charpentier Pour la fête de l'Épiphanie H¹

pour voix (SSB)
2 violons et basse continue

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Inge Forst

ur / Full score

Carus 21.022



Vorwort

Marc-Antoine Charpentier und seine Weihnachtsmusik

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 Jean-Baptiste Molière und blieb auch nach dessen Tod (1673) der Comédie-Française bis 1686 verbunden. Außerdem schrieb er regelmäßig Kirchenmusik für die königliche Familie. Im Jahre 1687 kam Charpentier in den Dienst der Pariser Jesuiten, zuerst als Maître de musique an deren Collège Louis-le-Grand, dann an der Kirche Saint-Louis. Damit hatte er die gleichen Funktionen wie sein Lehrer Carissimi in Rom. Seine letzten Lebensjahre ab 1698 verbrachte Charpentier als Maître de musique an der Sainte-Chapelle. Er starb 1704 in Paris.

In seinem Schaffen sind die geistlichen Werke in lateinischer Sprache in der Mehrzahl. Sie sind im konzertierenden Stil gehalten, der um 1600 in Italien aufkam, aber in Frankreich erst in den 1650er Jahren in die geistliche Musik

Eingang fand. Dabei handelt es sich einerseits um gottesdienstliche Gesänge: Messen, Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Magnificat-Vertonungen, Litaneien, Te-Deum-Vertonungen, Lamentationen (Leçons de ténèbres) und die in der französischen Kirchenmusik üblichen Wandlungsgesänge (Élévations) und Vertonungen des Bittgebets für den König (*Domine salvum fac regem*) sowie Motetten für die hohen Kirchen- und Heiligenfeste. Andererseits komponierte Charpentier so genannte Histoires sacrées, mit denen er als einziger in Frankreich in großem Umfang die Tradition der lateinischen Oratorien Carissimis fortsetzte.

Ihnen verwandt sind kleinere nicht liturgische Werke, die als „Cantica“ oder „Dialogi“ (oder nicht bezeichnet sind). In den meisten von ihnen kommt das Prinzip des Oratoriums, die Verteilung auf verschiedene Personen und Personen

Die größte Gruppe bilden die Cantica, die als „Cantica“ oder „Dialogi“ bezeichnet sind. In den meisten von ihnen kommt das Prinzip des Oratoriums, die Verteilung auf verschiedene Personen und Personen

Die größte Gruppe bilden die Cantica, die als „Cantica“ oder „Dialogi“ bezeichnet sind. In den meisten von ihnen kommt das Prinzip des Oratoriums, die Verteilung auf verschiedene Personen und Personen

¹ Das Standardwerk zu Leben und Schaffen Charpentiers: Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2004. Vgl. von derselben Verfasserin auch den Artikel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 76–77.
² Siehe dazu Patricia M. Ranum, „Un, Frères: quelques réflexions sur les oratorios de Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde“ [Versailles] 2005, S. 85–104.
³ Zu Charpentiers dialogische Oratorien: Massenneil, *Oratorium und Passionsmusik*, s. 107–110.
⁴ Vgl. dazu Inge Forst, „Die Weihnachtszeit. Zum 300. Todestag von Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)“, in: *Musica sacra* 124 (2004), S. 10–14.
⁵ Siehe dazu Cécile Brossard: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde* (Paris 2005), S. 85–104.
⁶ Siehe dazu Cécile Brossard: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde* (Paris 2005), S. 85–104.
⁷ Siehe dazu Cécile Brossard: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde* (Paris 2005), S. 85–104.
⁸ Siehe dazu Cécile Brossard: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde* (Paris 2005), S. 85–104.
⁹ Siehe dazu Cécile Brossard: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien, un monde* (Paris 2005), S. 85–104.

1. *Canticum in nativitate Domini* „Frigidae noctis umbra“ H 393⁸
2. *In circumcissione Domini* „Postquam consummati sunt“ H 316
3. *Pour la fête de l'Épiphanie* „Cum natus esset Jesus in Bethlehem“ H 395
4. *In festo purificationis* „Erat senex in Jerusalem“ H 318

Sie alle, die auch die gleiche Besetzung aufweisen, liegen jetzt im Carus-Verlag in Erstausgaben, besorgt von der Herausgeberin der vorliegenden Ausgabe vor, so dass es angebracht ist, sie mit dem vorstehenden Text gemeinsam einzuleiten.⁹

Zum vorliegenden Werk

Der Text dieses Weihnachtsgesangs ist eine modifizierte Fassung der Geschichte vom Kommen der Weisen aus dem Morgenland, den Heiligen Drei Königen, wie sie seit Tertulian (um 200 n. Chr.) auch genannt werden. In der Bibel steht sie beim Evangelisten Matthäus (Kap. 2.1–12) und ist bis heute in der katholischen und evangelischen Liturgie das Evangelium vom Fest Erscheinung des Herrn/Epiphanie am 6. Januar. Wie der Vergleich mit dem im Bereich der deutschen evangelischen Kirchenmusik ausschließlich verwendeten wörtlichen Bibeltext (z. B. im *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach) zeigt, verändert der unbekannt und vermutlich aus Pariser Jesuitenkreisen stammende Textbearbeiter an einigen Stellen den biblischen Wortlaut der Vulgata. So lässt er bei der Schilderung des Zusammenkommens der Weisen mit Herodes die Hohenpriester nicht eigens als musikalische Gruppe in Erscheinung treten, sondern verkürzt im erzählenden Text ihre ausführliche und auf den Propheten (Michäas) gestützte Antwort (Mt 2.5–6¹⁰) auf den lakonischen Hinweis „In Bethlehem Judae“. So bleibt das Geschehen hier beschränkt auf den Text des Evangelisten („Historicus“) und den Dialog zwischen Herodes und den Weisen („Magi“). Im Unterschied zu den drei anderen Cantica der weihnachtlichen Werkgruppe wird dieser Bericht hier nicht durch neugedichtete Teile ergänzt.

In der Vertonung Charpentiers wird der erzählende Text nicht (wie üblich) einer einzigen Stimme zugewiesen, sondern zu Beginn dem 2nd Dessus, ab T. 36 (die Weisen vor Pilatus) dem 1^{er} Dessus, beide Male im rezitativischen Stil. Dabei entspricht die Melodik der Diktion der lateinischen Worte und gliedert die Sätze und Satzteile durch Pausen. Bemerkenswert ist dann, dass der ganze Schluss (ab T. 63 „Qui cum audissent regem“) in allen drei Stimmen erklingt. Diese sowohl monodische als auch mehrstimmige Gestaltung eines erzählenden Textes, die auf der Carissimis verweist, ist bei Charpentier häufig zu beobachten. Eine Besonderheit findet sich am Schluss der Erzählung, wenn von den drei dem Jesus gebotenen Geschenken die Rede ist. Hier (T. 110) tritt eine rhythmische Satzweise in Erscheinung, bei der drei Stimmen nacheinander die Wörter „myrrham“ singen, wobei die zweite Stimme eine melodische Untertreibung des ersten Satzes rhythmisch aufnimmt. Die Worte „[adora-]verunt“ werden durch die Bewegung hervor-

¹⁰ „In Bethlehem Judae“, est per Prophetam: Et tu Bethlehem, quia es in principibus Juda: ex te venient reges Israel.“ (Luther: In Bethlehem durch den Propheten: „Und du Bethlehem, bist keineswegs die kleinste unter den Städten Judas, aus dir wird kommen der Fürst, der mein König sein wird.“) Setzt sich auch (unter ausdrücklichem Hinweis auf die Weihnachtsgeschichte) in der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz (1628) wieder auf. Der evangelischen Kirchenmusik der Zeit nicht selbstverständlich, wenn man etwa an die Vertonung der Geschichte im *Weihnachtsoratorium* von Bach denkt; siehe hierzu Günther Massenkeil, „Die Heiligen Drei Könige in der Musik“, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1996, S. 21–33, hier S. 30f.

Von den direkten Reden werden die Worte des Pilatus (T. 57, „Ite in Bethlehem“) im rezitativischen Stil vom Bass vorgetragen. Die dreistimmige Vertonung der Worte der Weisen scheint sich von selbst zu verstehen, wenn man an die traditionelle Vorstellung von den drei Königen denkt.¹¹ Vielleicht erklärt dies auch die Dreistimmigkeit der Schlusserzählung.

Die Rolle der Violinen beschränkt sich auf ein Vorspiel, auf kurze Einwüfe, die die Melodik der Singstimmen vorwegnehmen oder nachahmen, und auf die klangliche Verstärkung der vokalen Dreistimmigkeit.

Die Herausgeberin dankt Günther Massenkeil, von dem das vorstehende Kapitel und die Übersetzung des lateinischen Textes stammt. Er konnte sich dabei der Hilfe des Bonner Latinisten Dr. Heinz-Lothar Lehmann bedienen. Ein weiterer Dank gilt dem Département de la Bibliothèque nationale de France für die Erteilung der Publikationsgenehmigung.

Bonn, Frühjahr 2007

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 21.022), Chorpartitur (Carus 21.022/05), Violino I (Carus 21.022/11), Violino II (Carus 21.022/12), Basso continuo (Carus 21.022/13).

In preparation:

CD mit dem ensemble stimmkunst unter der Leitung von Kay Johannsen (Carus 83.196)

CD with ensemble stimmkunst, under the direction of Kay Johannsen (Carus 83.196)

Enregistrement sur CD avec l'ensemble stimmkunst sous la direction de Kay Johannsen (Carus 83.196)

Foreword (abridged)

The work of Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)¹ was decisively influenced by a journey to Rome when he was about twenty years old, and by three years spent studying there under Giacomo Carissimi. Thus, his œuvre is dominated by sacred works to Latin texts. They are in the concertante style, which originated in Italy about 1600, but which did not play a role in French church music until the 1650s. Apart from songs for religious services, Charpentier composed so-called *histoires sacrées*, with which he was the only composer in France to write extensively in the tradition of Carissimi's Latin oratorios.

Related to such works are shorter, non-liturgical pieces termed "cantica" or "dialogi" (or untitled). Most of these employ the dialogue principle of oratorios, i. e., the division of the text between various people and groups of people.³ The largest body of such pieces are Charpentier's ten Christmas hymns.⁴ These are settings of texts for the various festivals of the Christmas period. Four of them – which, including this work, are all first editions by the present editress,⁹ – belong together biographically, since while Charpentier was staying with Mademoiselle de Guise over the Christmas period in 1676/77 he composed them for religious institutions for the young, including those in the parish of Saint-Sulpice:⁷

1. *Canticum in nativitate Domini* "Frigidae noctis umbra" H 393⁸
2. *In circumcissione Domini* "Postquam consummati sunt" H 316
3. *Pour la fête de l'Épiphanie* "Cum natus esset Jesus Bethlehem" H 395
4. *In festo Purificationis* "Erat senex in Jerusalem" H 3

The text of *Pour la fête de l'Épiphanie* is a part of the story of the coming of the wise men the Three Holy Kings as they have also been Tertullian (c. 200 A. D.). In the Bible (see the Gospel of St. Matthew (chapter 2:1–12)) the Catholic and Protestant liturgical texts for the Feast of the Epiphany are based on the use of biblical texts in French church music (e. g., J. S. Bach's *Christmas Oratorio*). The identified adapter of this text (in the Paris Jesuit circle) altered the text in several passages. Thus a dialogue between Herod and the kings did not introduce a musical group, but in the narrative a detailed reply, based on the text of the Gospel (Matthew 2:5–6¹⁰), to the king: "Et ait illis: In Bethlehem Judae". Hence the events described in the text from the Gospel are not a dialog between Herod and the kings. By contrast to the other three cantica for Christmas works, this account is not augmented by any written poetic passages.

In Charpentier's setting the narrative text is not assigned to a single voice, as is usual, but at the beginning to the 2nd dessus (upper part), and from measure 36 (the wise men

before Pilate) to the 1^{er} dessus, and in both instances in the recitative style. At the same time, the melodic structure corresponds to the diction of the Latin words and organizes the music into sections and sub-sections by means of rests. It is noteworthy that the whole concluding section (from m. 63, "Qui cum audissent regem") is sung by all three voices. This monodic, as well as multi-voice setting of a narrative text, which points to the example of Carissimi, is frequently to be found in Charpentier. An unusual feature occurs at the end of the narrative, when the three gifts offered to the Christchild are detailed. Here (mm. 110–113) the generally homorhythmic setting is interrupted, and at the words "aurum," "thus" and "myrrham" the three voices follow one another in succession, forming a melodic and rhythmic unity. Also noteworthy is the fact that Charpentier differentiated the three-part writing rhythmically by emphasizing the words "[adora-]re" (mm. 97–99, by broadening the flow

The words of Pilate (measures 110–113) are sung by the bass in recitative style. The setting of the words of the Gospel is explanatory when we recall that the text of the three kings.¹¹ Perhaps the three-part setting of the

The recitative is used to playing a prelude, but it is not to produce or echo the vocal texture of the three-part vocal text.

I would like to thank Günther Massenkeil for his foreword and for the translation of the Latin text and expert assistance from the Latin scholar Dr. Heinz-Lothar Barth. Thanks are also due to the Département de la musique of the Bibliothèque nationale de France, Paris, for granting permission for this publication. For further information and the footnotes see the German Foreword.

Bonn, spring 2007
Translation: John Coombs

Inge Forst

Avant-propos (abrégé)

L'œuvre de Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)¹ a été marquée de façon déterminante par un voyage à Rome à l'âge d'environ 20 ans et par des études de trois ans sur place auprès de Giacomo Carissimi. Ainsi les œuvres religieuses en latin dominent. Elles sont composées dans un style concertant, qui apparut en Italie vers 1600, mais qui fit son entrée dans la musique religieuse en France seulement dans les années 1650. À côté de chants pour la messe, Charpentier composa les Histoires sacrées, avec lesquelles il fut le seul à perpétuer dans une large mesure la tradition des oratorios latins de Carissimi en France. Des œuvres mineures non liturgiques leur sont apparentées, qualifiées de « Cantica » ou de « Dialogi » (ou sans nom particulier). Dans la majorité d'entre elles, le principe de dialogue de l'oratorio, la répartition du texte entre différentes personnes et différents groupes de personnes, est mis en valeur.³

Les dix airs de Noël de Charpentier représentent l'ensemble le plus important.⁴ Leur texte fait référence aux différentes fêtes de la période de Noël. Quatre d'entre eux – tous parus en première édition chez l'éditrice comme la présente édition⁹ – appartiennent aussi biographiquement à une série, puisque Charpentier les a composés pendant son séjour chez Mademoiselle de Guise, dans la période de Noël 1676/77 pour des institutions religieuses pour jeunes, entre autres à la paroisse de Saint-Sulpice :⁷

1. *Canticum in nativitate Domini* « Frigidæ noctis umbra » H 393⁸
2. *In circumcissione Domini* « Postquam consummati sunt » H 316
3. *Pour la fête de l'Épiphanie* « Cum natus esset Jesus in Bethlehem » H 395
4. *In festo purificationis* « Erat senex in Jerusalem »

Le texte de *Pour la fête de l'Épiphanie* est une modification de l'histoire de la venue des sages au pays, les trois Rois mages, comme ils sont appelés depuis Tertullien (environ 200). La Bible, elle est écrite chez l'évangéliste (Matthieu 2.1–12) et est aujourd'hui encore l'apparition du Seigneur/Épiphanie dans les liturgies catholique et protestante. La comparaison avec le texte de Charpentier est inclusive dans la musique. L'exemple dans l'œuvre de J.-S. Bach (par exemple dans l'« Air pour Clavier » BWV 831 de J.-S. Bach), l'auteur, inconnu, est un compositeur parisien, un compositeur de la V^e et de la 17^e siècles. Les termes bibliques de la V^e et de la 17^e siècles ne sont pas les grands prêtres du groupe musical, mais dans une réponse circonstanciée et insensée (Matthieu 2.5–6¹⁰) à l'invitation de l'« Air pour Clavier » en Bethlehem Judæ ». Ainsi l'événement est lié au texte de l'évangéliste (« Historicus »). La comparaison avec le texte de l'évangéliste (« Historicus »). A la fin de l'œuvre, ce récit n'est pas complété par des parties nouvellement composées.

Dans la mise en musique de Charpentier, le texte narratif n'est pas (comme d'habitude) attribué à une seule voix, mais au début au 2nd dessus, à partir de la mesure 36 (les sages devant Pilate) au 1^{er} dessus, les deux fois dans un style récitatif. La ligne mélodique correspond à la diction des mots latins et structure les phrases et parties de phrases par des pauses. Il faut remarquer alors que toute la partie finale (à partir de la mesure 63, « Qui cum audissent regem ») résonne dans les trois voix. On observe fréquemment cette construction aussi bien monodique que polyphonique d'un texte narratif, qui renvoie au modèle de Carissimi, chez Charpentier. On trouve une particularité à la fin de la narration, quand il est question des trois présents offerts à l'enfant Jésus. Ici (mesures 110–113) le phrasé homorythmique est interrompu, et apparaissent successivement de façon sérieuse « aurum », « thus » et « myrrham », et la ligne mélodique et harmonique. Il faut remarquer que Charpentier différencie rythmiquement les trois voix, quand par exemple « [adora-]verunt eum » apparaît. Le phrasé et le phrasé du mouvement de la basse.

Les mots du discours (« Erat senex in Bethlehem ») sont présentés par la basse. La mise en musique des sages semble aller de pair avec la représentation traditionnelle que cela explique aussi les sages à un prélude, à de courtes imitations ou imitant la ligne mélodique des voix. Les voix sonnent des trois voix vocales.

Je tiens à remercier Günther Massenkeil pour sa participation à la rédaction de l'avant-propos et pour la traduction de l'avant-propos en latin. Il fut aidé en cela de façon compétente par le Dr. Heinz-Lothar Barth. Merci également au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, Paris, pour l'autorisation de publication. Pour d'autres informations et pour les notes de bas de page, veuillez vous référer à la préface en allemand.

Bonn, printemps 2007
Traduction : Josiane Klein

Inge Forst

Text

HISTORICUS

Cum natus esset Jesus in Bethlehem Juda in diebus Herodis regis, ecce Magi ab Oriente venerunt Jerosolymam, dicentes:

MAGI

Ubi est qui natus est rex Judaeorum? Vidimus enim stellam ejus ab Oriente, et venimus adorare eum. Ubi est? Quis dicet nobis?

HISTORICUS

Audiens autem Herodes rex, valde turbatus est. Et congregans principes sacerdotum, et Scribas populi, sciscitabatur ab eis ubi Christus nasceretur. At illi dixerunt: In Bethlehem Judae. Et clam vocatis Magis sic eos interrogabat:

HERODES

Quod signum vidistis super natum regem?

MAGI

Stellam vidimus fulgentem, cujus splendor illuminat mundum, inde quid inferendum? Hoc signum magni Regis est.

HERODES

Ite in Bethlehem: et cum inveneritis puerum, renuntiatis mihi, ut ego veniens adorem illum.

HISTORICUS

Qui cum audissent regem, abierunt: et ecce viderant in oriente, antecedebat eos, usque staret supra, ubi erat puer. Et intrantes domum, puerum cum matre ejus, et prociderunt adorantes et aperitis thesauris suis obtulerunt ei aurum, et myrrham. Et in somniis admoniti, ut non redirent ad Herodem, per aliam viam reversi sunt in patria suam.

Als Jesus geboren war zu Bethlehem in Judäa zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen Weise aus dem Morgenland nach Jerusalem und sprachen:

Wo ist der neugeborene König der Juden? Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenland und sind gekommen, ihn anzubeten. Wo ist er? Wer wird es uns sagen?

Als das der König Herodes hörte, erschrak und er ließ die Hohenpriester und Schriftgelehrten kommen und erforschte von ihnen, wo er kommen sollte. Und sie sagten ihm: In Bethlehem Judäa. Und er rief die Weisen heimlich und sprach zu ihnen:

Welches Zeichen habt ihr gesehen, als der König geboren wurde?

Wir haben eine große Stern gesehen, dessen Glanz die Erde erleuchtete. Wo ist er? Und schließt dies das Zeichen eines Königs an?

Geht nach Bethlehem und wenn ihr das Kind findet, so kündigt mir an und ich werde kommen und es anbeten.

Als sie den König gehört hatten, zogen sie hin: und siehe, der Stern, den sie im Morgenland gesehen hatten, stand vor ihnen her, bis er über dem Ort stand, wo das Kind war. Und sie gingen in das Haus und fanden das Kind mit seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe. Und sie wurden im Schlaf ermahnt, nicht zu Herodes zurückzukehren, und zogen auf einem anderen Weg wieder in ihr Land.

Übersetzung: Günther Massenkeil

Pour la fête de l'Épiphanie

H 395

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

1^{er}, 2nd Violons

1^{er} Dessus

2nd Dessus

Basse

Basse continue



5

HISTORICUS

Cum na-tus es-set



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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.022

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

First edition

edited by Inge Forst

Generalbassaussetzung: Paul Horn

10

Je - sus in Beth - le - hem Ju - da in di - e - bus He - ro - dis re - gis, ec - ce

13

Ma - gi ab O - ri - en - te ve - ne - runt Je - ro - so - ly - mam, di - cen - tes:

16

U - bi est qui na - tus est
 U - bi est qui na - tus est
 U - bi est qui na - tus est

U - bi est qui na - tus est
 U - bi est qui na - tus est
 U - bi est qui na - tus est

19

rex am, u - bi est, u - bi est? Vi - di - mus
 - rum, u - bi est, u - bi est? Vi - di - mus
 - rum? Vi - di - mus

22

e - nim stel-lam e - jus ab O - ri - en - te, et ve-ni-mus ad - o - ra - re e - -

e - nim stel-lam e - jus ab O - ri - en - te, et ve-ni-mus ad - o - ra - re e - -

e - nim stel-lam e - jus ab O - ri - en - te, et ve-ni-mus ad - o - ra - re e - -

44 6 7

25

um. U - bi est qui na - tus est rex Ju - dae-o - - rum,

um. U - bi est qui na - tus est rex Ju - dae-o - - rum, u - bi

um. U - bi est qui na - tus est rex Ju - dae-o - - rum, u - bi

#5 6 4 4 3

28

est?

est, est? Quis di - cet no - bis, u - bi est,

u - bi est? Quis di - cet no - bis, u - bi est, quis di - cet no - bis, u - bi

4 # 4 4 3 b 6 # 4 3

31 1^{er}, 2nd Violons

quis di-cet no-bis, u-bi est?
 quis di-cet no-bis, u - bi est?
 est, quis di-cet no-bis, u-bi est?

6 # 4 # 4 4 3 6 b

36 1^{er} Dessus
 HISTORICUS

Au-di-ens au-tem He-ro-des rex, val-de tur-ba - tus est. prin-ci-pes sa-cer-

b

40

do-tum, et Scri-bas - ta - ba - tur ab e - is u-bi Chri-stus na - sce-

#7 5 6

43

il - li di - xe-runt: In Beth - le - hem Ju - dae. Et clam vo-ca - tis Ma - gis sic

#

46

e - os in-ter-ro - ga - bat:

HERODES

Quod si-gnum vi - di - stis su-per na-tum re - - gem?

5 6 5 4 3 7 6

50 *MAGI*

Stel-lam vi - di-mus ful - gen-tem, cu - jus splen-dor, cu - jus splen-dor

Stel-lam vi - di-mus ful - gen-tem, cu - jus splen-dor, cu - jus splen-dor

Stel-lam vi - di-mus ful - gen-tem, cu - jus splen-dor, cu - jus splen-dor

6 6 7 6

53

dum. Hoc si-gnum ma - gni Re - gis est.

dum. Hoc si-gnum, hoc si-gnum ma - gni Re - gis est.

- fe - ren - dum? Hoc si-gnum, hoc si-gnum ma-gni Re - gis est.

b 6 7 5

57 HERODES

I - te, i - te in Beth-le - hem: et cum in - ve - ne - ri - tis pu - e - rum, re - nun - ti - a - te

b # 7 6

60

mi - hi, ut e - go ve - ni - ens ad - o - rem il - - lum.

4 3

63 1^{er}, 2nd Violons

HISTORICUS

Qui cum au - dis - sent re - gem, ab - i - e - ce stel - la, quam

Qui cum au - dis - sent re - gem, ab - i - runt et ec - ce stel - la, quam

Qui cum au - dis - sent re - gem, ab - et ec - ce stel - la, quam

4 4 6

71

vi - de - te, an - te - ce - de - bat e - - os, us - que - dum

in - te, an - te - ce - de - bat e - - os, us - que - dum

in o - ri - en - te, an - te - ce - de - bat e - - os, us - que - dum

7 7 4 3 5

79

ve - ni - ens sta - ret su - pra, u - bi e - rat pu - - er.

ve - ni - ens sta - ret su - pra, u - bi e - rat pu - - er.

ve - ni - ens sta - ret su - pra, u - bi e - rat pu - - er.

6 # 4 # 6 6 6 6 5 4 3

85

Et in - tran - tes do - mum, in - ve - ne - runt pu - - m e -

Et in - tran - tes do - mum, in - ve - ne - runt pu - - m e -

Et in - tran - tes do - mum, in - ve - ne - runt pu - - m e -

4 # 5 6 6 6 7 6

93

jus, a - den - tes ad - o - ra - ve - runt e - -

jus. et pro - ci - den - tes ad - o - ra - ve - runt e - -

et pro - ci - den - tes ad - o - ra - ve - runt e - -

4 # 6 6 6 6 5 3

b7 6 b7 6 b7 6 5 3
3 4 3 4 3 4 4 3

99

um: et a - per - tis the-sau-ris su - is

um: et a - per - tis the-sau-ris su - is

um: et a - per - tis the-sau-ris su - is

b7 3 6 4 b7 3 6 4 b7 3 6 4 5 4 3

106

ob - tu - le - runt e - i mu - ne - ra, au -

ob - tu - le - runt e - i mu - ne - ra,

ob - tu - le - runt e - i mu - ne et myr -

#4 2

113

mo - ni - ti - ne red - i - rent ad He - ro - dem,

is ad - mo - ni - ti - ne red - i - rent ad He - ro - dem,

5 6 4 3 # 5 6



116

per a - li-am vi - am re - ver - si sunt in re - gi - o - nem su - am, et in so - mni - is ad -
 per a - li-am vi - am re - ver - si sunt in re - gi - o - nem su - am, et in so - mni - is ad -
 Per a - li-am vi - am re - ver - si sunt in re - gi - o - nem su - am, et in so - mni - is ad -

119

mo - ni - ti ne red - i - rent ad He - ro - dem, li - a - re - ver - si
 mo - ni - ti ne red - i - rent ad He - ro - dem, am vi - am re - ver - si
 mo - ni - ti ne red - i - rent ad He - ro - dem, a - li - am vi - am re - ver - si

122

sunt in re - gi - o - nem su - am.
 in re - gi - o - nem, in re - gi - o - nem su - am.
 su - am, in re - gi - o - nem, in re - gi - o - nem su - am.

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

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die einzige Quelle des vorliegenden Werkes ist die autographe Partitur Charpentiers, enthalten in der 28-bändigen Sammelhandschrift *Meslanges autographes de Marc Antoine Charpentier* in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur Rés. Vm⁷. 259, Cahier 14, Vol. II, fol. 64r–67r*. Die Seiten sind mit 16 Systemen rastriert und gut lesbar geschrieben.

Der Titel „Pour la feste de l'Epiphanie“ steht über dem obersten System auf fol. 64r. Eine Bezeichnung der Instrumente und der Singstimmen fehlt. Sie ergibt sich aus der Schlüsselung und ist hier in Entsprechung zu vergleichbaren anderen Werken Charpentiers ergänzt.

Partituraufbau von oben nach unten (mit Angabe der originalen Schlüssel, wenn in Erstaussgabe nicht übernommen):

- [1^{er}, 2nd Violon]: G₁-Schlüssel
- [1^{er} Dessus]
- [2nd Dessus]: C₁-Schlüssel
- [Basse]
- [Basse continue]

Die beiden Violinen sind überwiegend auf zwei Systemen notiert, in T. 115–117 und 121.6–126 platzsparend auf einem System. Dort, wo die Singstimmen pausieren, stehen sie mit Schlüsselwechsel T. 15–18.1 zusammen auf dem System des 2nd Dessus, T. 32.2–6 und T. 99.2–100 getrennt auf den Systemen der beiden Dessus. In der Ausgabe wird für die Violinen generell die gemeinsame Notation auf einem System gewählt.

Eine graphische Besonderheit bieten T. 13 und T. 39 im 1^{er} Dessus. Hier sind vor sämtl. \flat gesetzt, wodurch der Eindruck entsteht, Charaktere die Worte „[ab Ori]te venerunt“ „[Et congre]gans principes sa[ce]“ gehoben.

II. Zur Edition

Im Notentext v... einschließlich der Bogen- u... Singstimmen und in den Violinen... für die Mensurbezeichnung... für den heutigen Dre... werden kann eine N... entiers, wenn er nach T. 23, ... in den Taktstrich schreibt. ... modernen Sinne ein Alla-breve- und bei allen anderen Taktwechsell... Notationspraxis auch ein Doppelstrich

Die... entien erscheinen im modernen Sinne, wobei solche, die nach der heute gültigen Notationskonvention erforderlich sind, aber nach der damaligen Praxis nicht ge-

setzt werden mussten oder vergessen wurden, durch Kleinstich in der Ausgabe kenntlich gemacht werden. Ohne Nachweis sind dagegen nicht notwendige Akzidentien weggelassen und Warnungsakzidentien eingefügt.

Die Bezifferung des Basso continuo steht teilweise über, teilweise unter den Noten. Die Ausgabe setzt sie einheitlich unter die Noten; dabei werden # und \flat , wenn sie im heutigen Sinne Auflösungszeichen sind, als solche wiedergegeben.

Die Orthographie des lateinischen Textes folgt der Vulgata. Die französischen Bemerkungen zwischen einzelnen Sätzen werden in der originalen Schreibweise gegeben. Eine sinngemäße deutsche Übersetzung ist eingefügt.

Als singende Person ist in der „Herodes“ genannt. Die W... entsprechend dem latein... bezeichnet, während für... in Anlehnung an ar... Benennung „Historicu... durch kursive Schreibung al...

III. Einz...

... z... Stimm... Zeichen im Takt (Noten oder

Die aus nur zwei Systemen bestehende Akkolade mit den beiden Violinen (siehe oben) ist nur bis zum ersten Viertel beschrieben, für die Fortsetzung sind aber vier Systeme erforderlich, so dass auf dem leergebliebenen Rest der Akkolade der Vermerk steht: „suivez a la ligne pour le complement de la mesure“ (etwa: siehe den Rest des Taktes in der folgenden Reihe). jeweils separate Achtel- und Sechzehntelnoten mit Fähnchen unklare Zeichen in der Bezifferung Bezifferung 7 6 wohl irrtümlich fehlerhaft a^2 - a^2 - a^2 - g^2 fehlerhaft Achtel

* Faksimilendruck Marc-Antoine Charpentier. *Œuvres complètes I: Meslanges autographes*, Bd. 2, Paris 1991, S. 127–133.