

Marc-Antoine
CHARPENTIER

Magnificat in G

H 78

voix (SATTB)

2 flûtes, 2 violons, alto et basse-continue

Voci (SATTB)

2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso continuo

herausgegeben von / édité par / edited by
Inge Forst & Günther Massenkeil

Musique sacrée française · Urtext

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



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

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur, zugleich Stimme für das Tasteninstrument (Carus 21.023),
Chorpartitur (Carus 21.023/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.023/19).

Le matériel suivant est disponible :
partition d'orchestre et voix pour l'instrument à clavier (Carus 21.023),
partition de chœur (Carus 21.023/05),
parties instrumentales (Carus 21.023/19).

The following performance material is available:
full score and part for the keyboard (Carus 21.023),
choral score (Carus 21.023/05),
complete orchestral material (Carus 21.023/19).

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 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 er in den Dienst der Pariser Jesuiten, zunächst 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 er als Maître de musique an der Sainte-Chapelle. Er starb 1704 in Paris.
- 8
- 12
- 17
- 26
- 31
- 35

In Charpentiers Schaffen bilden die ausschließlich handschriftlich erhaltenen geistlichen Werke in lateinischer Sprache den Hauptanteil. Sie sind im konzertierenden Stil gehalten, der um 1600 in Italien aufkam, aber in Frankreich erst in den 1650er Jahren in die Kirchenmusik Eingang fand. Unter ihnen ragen die 15 *Histoires sacrées* hervor, das sind lateinische Oratorien, mit denen er einzigartig in Europa die Tradition seines Lehrers Carissimi fortsetzte. Ihnen verwandt sind kleinere ebenfalls nichtliturgische Werke: *Cantica* oder *Dialogi*.³

Außer diesen nichtliturgischen Gesängen komponierte Charpentier zahlreiche Werke für den Gebrauch in Messe und Officium divinum (Tagzeitenliturgie), unter ihnen Messen, Hymnen, 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 d'italianisme' chez les Guises: quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier*, in: *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé*, hrsg. v. C. Cessac, Sprimont-[Versailles] 2005, S. 85–109.

³ Davon liegen in Neuausgaben bei Carus vor: *In nativitate Domini canticum* „Quem vidistis pastores“ H 314, hrsg. v. A. Fiaschi, Stuttgart 1994 (Carus 21.001); *In nativitate Domini nostri Jesu Christe canticum* „Frigidae noctis umbra“ H 421, hrsg. v. G. Massenkeil, Stuttgart 2004 (Carus 21.002); *In circumcissione Domini* „Postquam consummati sunt dies octo“ H 316, *In festo purificationis* „Erat senex in Jerusalem“ H 318, *Canticum in nativitate Domini* „Frigidae noctis umbra“ H 393, *Pour la fête de l'Épiphanie* „Cum natus esset Jesus in Bethlehem“ H 395, hrsg. v. I. Forst, Stuttgart 2007 (Carus 21.019–21.022).

Zu den Offiziumsgesängen gehören Charpentiers 10 Magnificat-Vertonungen⁴, deren Entstehung sich über einen längeren Zeitraum von 1670/71 bis 1692/93 erstreckt.⁵ Die lateinische Fassung von Marias Lobgesang (Lk 1,46–55) hat ihren liturgischen Ort in der Vesper, dem Abendgebet der katholischen Kirche. Aus der Zeit der klassischen A-cappella-Polyphonie des 16. Jahrhunderts sind zahlreiche Vertonungen überliefert. Der lateinische Text besitzt auch in der evangelischen Kirchenmusik eine große Bedeutung, wobei man nicht zuletzt an das *Magnificat* BWV 243 von Johann Sebastian Bach denken kann. Zwischen der Palestrinazeit und Bach ist Charpentier der Hauptmeister der Gattung, der er sich in unterschiedlicher Besetzung und formaler Gestaltung zugewandt hat.

Das vorliegende Werk ist geschrieben für fünf Singstimmen, drei Streichinstrumente, zwei Flöten und bezifferten Generalbass. Die Vertonung des Textes, der aus 10 psalmähnlichen, unterschiedlich langen Versen und der Doxologie „Gloria Patri et Filio“ besteht, gliedert Charpentier nach dem instrumentalen *Prélude* (Teil 1) folgendermaßen.⁶ Teil 2: Verse 1–2, Teil 3: Vers 3, Teil 4: Verse 4–8, Teil 5: Verse 9–10, Teil 6: Doxologie. Er lässt damit inhaltlich bestimmte Sinneinheiten erkenntlich werden: in 2 und 3 die Freude Marias, in 4 die Macht und Barmherzigkeit Gottes gegenüber den Menschen, in 5 die Offenbarung seiner Barmherzigkeit gegenüber dem Volk Israel.

Die musikalische Gestaltung zeigt im vokalen Bereich unterschiedliche Besetzungen:⁷

- a) Bass am Beginn von Teil 2 sowie am Beginn von Teil 5,
- b) Alt am Beginn von Teil 3,
- c) Alt im Wechsel mit Vierstimmigkeit im zweiten Abschnitt von Teil 3,
- d) Alt im Mittelabschnitt von Teil 4,
- e) Tenor I/Tenor II am Schluss von Teil 5,
- f) Tenor I/Tenor II/Bass am Beginn von Teil 4,
- g) Sopran/Alt/Tenor in drei kurzen Episoden in Teil 4,
- h) Vierstimmigkeit am Schluss von Teil 2 und 3, weitgehend in Teil 4 und generell in Teil 6.

Diese klangliche Vielfalt wird modifiziert durch das stellenweise Hinzutreten der Instrumente. Längere rein vokale Partien sind nur der Anfang von Teil 4 und der Schluss von Teil 5 (oben f und e). Die Streicher sind dort, wo sie die vokale Vollstimmigkeit unterstützen, weitgehend *colla parte* geführt. Am Anfang von Teil 2 ist die Partie der Violine I geteilt und obligat. Die Flöten spielen bei Vollstimmigkeit meist unisono mit der Violine I, dort wo sie alleine auftreten, sind sie obligat. Der Generalbass folgt bei Vollstimmigkeit dem Vokalbass oder der untersten Stimme, ist bei vokaler Ein- bis Dreistimmigkeit selbstständig und nur bei der vokalen Einstimmigkeit am Anfang von Teil 2 mit dem Vokalbass identisch.

Was das Wort-Ton-Verhältnis angeht, so ist sowohl in der vokalen Gering- wie auch Mehrstimmigkeit syllabischer Textvortrag mit zahlreichen Wort- bzw. Wortgruppenwiederholungen gegeben. Umso stärker wirken die wenigen kurzen Melismen zur Hervorhebung wichtiger Wörter⁸ wie „exultavit“ (T. 34ff.), „bonis“ und „inanes“ (T. 225ff., letzteres Wort als Kontrast zu syllabisch „divites“). Eine noch stärkere Hervorhebung findet sich in Teil 3, wo von der Seligpreisung Marias durch alle Geschlechter die Rede ist (T. 84ff.: „Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes“). Hier skandieren in den einstimmigen Vortrag dieses Verses hinein

alle Stimmen mit Instrumenten mehrmals und jeweils zweimal das Wort „beatam“. An anderen Stellen zeigt sich, dass Charpentier auch den Sinn bestimmter Texte musikalisch quasi bildhaft ausdrückt, so im Anfang des gleichen Teils 3 (T. 68ff.) den Versteil „Quia respexit humilitatem ancillae suae“. Der „Niedrigkeit“ entspricht musikalisch die absteigende Melodik. In Teil 4 ist der Vers „Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes“ (T. 222ff.) bemerkenswert gestaltet. Hier kommt es dem Komponisten nicht auf den Kontrast zwischen den Hungrigen und den Reichen an, sondern auf die Entsprechung von „hungrig“ und „leer“, wenn er in der Umgebung von vokal-instrumentaler Vollstimmigkeit die Worte „Esurientes“ und „dimisit inanes“ gleichermaßen durch Reduzierung der Stimmenzahl ohne Bassfundament singen lässt, begleitet nur von den „jeux doux“ der Orgel. Auf das Wort „inanes“ bezieht sich dann auch die von Charpentier geforderte Stille („Silence“) nach diesem Teil 4.⁹

In der Reihe der 10 Magnificat-Vertonungen Charpentiers, die jeweils eine unterschiedliche Besetzung und Struktur aufweisen,¹⁰ ist das vorliegende Werk besonders durch die Vielfalt der vokal-instrumentalen Besetzungen geprägt. Sie eröffnet nicht zuletzt eine aufführungspraktische Variabilität. Dazu muss man wissen, dass es keine konkreten Angaben darüber gibt, wie die Vokalpartien unter Charpentier besetzt waren. Auch die in der Quelle stehenden Bezeichnungen „seul“ und „tous“, über die Näheres im Kritischen Bericht dargelegt wird, bieten in dieser Beziehung keine Anhaltspunkte. Vielleicht stand Charpentier für jede Stimme nur ein Sänger zur Verfügung, was selbstverständlich auch heute eine Aufführungsmöglichkeit ist. Dem am nächsten kommt eine solistische Besetzung in den ein-, zwei- und dreistimmigen Teilen und Abschnitten und eine chorische in den vierstimmigen. Denkbar ist aber auch, die Zwei- und Dreistimmigkeit chorisch auszuführen, da dort die Stimmführung ja nicht dezidiert monodisch-arios ist. Das gleiche gilt für den Bass-Beginn von Teil 2, sodass auch hier nichts gegen eine chorische Besetzung spricht.

Mit dem vorliegenden Werk wird die Reihe der deutschen Neuausgaben von Kirchenmusik Charpentiers und von Magnificat-Kompositionen um ein originelles Stück bereichert und der Praxis zur vielfältigen Verwendung in Gottesdienst und Konzert verfügbar. Die Herausgeber danken dem Verlag für die ausgezeichnete editorische Betreuung.

Bonn, Bad Honnef
Inge Forst und Günther Massenkeil

Sommer 2011

⁴ Neuausgabe bei Carus: *Magnificat in a* H 80, hrsg. v. A. Fiaschi, Stuttgart 1994 (Carus 21.003).

⁵ Zur Datierung der einzelnen Werke siehe H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris 1982, sowie neuerdings Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, S. 484ff.

⁶ Nummerierung durch die Herausgeber.

⁷ Zur solistischen bzw. chorischen Besetzung siehe unten.

⁸ In der zeitgenössischen musikalischen Rhetorik ist dies die Figur der *Emphasis*.

⁹ Dies trifft auch für die meisten anderen Magnificat-Vertonungen Charpentiers zu, vgl. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, S. 273.

¹⁰ Siehe dazu ebd.

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 Divine Office (liturgy of the hours). These include masses, hymns, psalms, antiphons, litanies, settings of the Te Deum, lamentations (Tenebrae lessons), the music for the transformation usual in the French church (Élévations), the prayer of supplication for the King (*Domine salvum fac regem*) and motets for the High Feasts of our Lord and saints' days.

The works for Divine Office include Charpentier's ten Magnificat settings,⁴ composed over a long period from 1670/71 to 1692/93.⁵ The Latin version of Mary's song of praise (St. Luke 1:46–55) has its liturgical place in Vespers, the service of evening prayer in the Catholic church. Numerous settings survive from the 16th century, the classic period of a cappella polyphony. The Latin text also has great significance in Protestant church music, notably in the setting of the *Magnificat* BWV 243 by Johann Sebastian Bach. Between the time of Palestrina and Bach, Charpentier was the leading exponent of the genre, writing settings for different scorings and formal configurations.

The present work is scored for five vocal parts, three string instruments, two flutes and figured basso continuo. The setting of the text 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, to a large extent in part 4 and in general in part 6.

This tonal variety is modified by the addition of instruments in places. Longer, purely vocal sections only occur at the beginning of part 4 and the conclusion of part 5 (f and e above). The strings are included where they support the full complement of voices, largely scored *colla parte*. At the beginning of part 2 the violin I part is *divisi* and *obbligato*. In the fully scored passages the flutes play mostly in unison with violin I, and where they play alone, they are *obbligato*. In the fully scored passages the basso continuo follows the vocal bass or the lowest voice, in one to three-part vocal writing it is independent, and it is only identical with the vocal bass in the vocal unison passages at the beginning of part 2.

As far as the relationship of text to music is concerned, Charpentier adopts a syllabic treatment of the text with numerous repetitions of words or groups of words both in passages for fewer voices as well as for several voices. The few short melismas used to emphasize important words⁸ such as "exultavit" (mm. 34ff), "bonis" and "inanes" (mm. 225ff, the last words as a contrast 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 festo purificationis* "Erat senex in Jerusalem" H 318, *Canticum in nativitate Domini* "Frigidae noctis umbra" H 393, *Pour la fête de l'Épiphanie* "Cum natus esset Jesus in Bethlehem" H 395, ed. I. Forst, Stuttgart, 2007 (Carus 21.019–21.022).

⁴ New edition published by Carus: *Magnificat in A minor* H 80, ed. A. Fiaschi, Stuttgart 1994 (Carus 21.003).

⁵ For information on the dating of individual works see H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris, 1982, and recently, Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 484ff.

⁶ Numbering by the editors.

⁷ For information concerning solo and choral scoring, see below.

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

because of this. An even greater emphasis is found in part 3, where the text is concerned with the veneration of Mary by all generations (mm. 84ff: "Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes"). Here in the unison scoring of this verse, all the voices chant with the instruments several times, and each time the word "beatam" twice. In other passages Charpentier seems to express the meaning of particular texts almost graphically in the music, such as at the beginning of part 3 (mm. 68ff.) in the section "Quia respexit humilitatem ancillae suae". Here, the descending melodic writing corresponds musically with the concept of "lowliness." In part 4 the verse "Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes" (mm. 222ff.) is strikingly designed. Here, the composer is not concerned with the contrast between the hungry and the rich, but with the parallel between "hungry" and "empty"; juxtaposed with fully-scored vocal-instrumental passages, he reduces the number of parts and has the words "Esurientes" and "dimisit inanes" sung by voices without the bass part, accompanied only by the "jeux doux" of the organ. The word "inanes" corresponds to the silence which Charpentier calls for following this part 4.⁹

Among Charpentier's ten settings of the Magnificat, each of which has a different scoring and structure,¹⁰ this work stands out for the variety of its vocal-instrumental scoring. Not least, this opens up a range of possibilities for performance practice. At the same time, it is worth remembering that there is no precise information about how the vocal parts were scored in Charpentier's works. Even the indications "seul" and "tous" found in the score, further details of which are given in the Critical Report, do not offer any clues in this context. Perhaps Charpentier only had one singer per part available, which is naturally one possible way of performing the work today. Next to this possibility is a solo scoring for the one-, two- and three-voice parts and sections, and a choral scoring in the four-part sections. However, a choral performance of the two- and three-part sections is also conceivable, as the part-writing in these is not distinctly monodic and aria-like. The same applies to the bass opening of part 2, so that here there is no reason not to perform this section chorally.

The publication of this work enriches the series of new German editions of Charpentier's church music and Magnificat settings with the addition of an original piece, making it available for use in both church services and concerts. The editors wish to express their thanks to the publisher for the excellent editorial support.

Bonn, Bad Honnef
Inge Forst and Günther Massenkeil

summer 2011

Translation: Elizabeth Robinson

Avant-propos

Marc-Antoine Charpentier¹, né en 1643 dans le diocèse de Paris, grandit dans le quartier Saint-Séverin où il reçoit son premier enseignement musical. Mais c'est seulement un voyage à Rome à l'âge de 20 ans environ qui décide de son travail créateur, ainsi que trois ans d'études auprès de Giacomo Carissimi (1605–1674) qui était maître de chapelle de San Apollinare ainsi qu'au célèbre Collegium Germanicum et Hungaricum au service des jésuites. Revenu à Paris à la fin des années 1660, Charpentier jouit jusqu'en 1687/88 dans un environnement d'influence italienne de la généreuse protection de la duchesse Marie de Lorraine qui fut sous le nom de Mademoiselle de Guise l'une des personnalités les plus renommées du Paris artistique et religieux.² A partir de là, Charpentier commence en 1672 à travailler en tant que compositeur de comédies-ballets avec le grand auteur baroque Jean-Baptiste Molière et restera lié à la Comédie-Française jusqu'en 1686 même après la mort de ce dernier (1673). Il écrit en outre régulièrement de la musique d'église pour la famille royale. En 1687, il entre au service des jésuites de Paris, tout d'abord comme maître de musique au collège jésuite Louis-le-Grand, puis à l'église Saint-Louis. Il remplit ainsi les mêmes fonctions que son professeur Carissimi à Rome. À partir de 1698, il passe les dernières années de sa vie comme maître de musique à la Sainte-Chapelle. Il meurt en 1704 à Paris.

Dans l'œuvre créatrice de Charpentier, les œuvres sacrées en latin conservées uniquement à l'état de manuscrits représentent la majorité. Elles sont d'un style concertant qui apparaît vers 1600 en Italie mais qui ne s'établit en France que dans les années 1650 dans la musique d'église. On distingue parmi elles les 15 *Histoires sacrées*, des oratorios en latin par lesquels il perpétue de manière unique en Europe la tradition de son professeur Carissimi. Ils s'apparentent à des petites pièces également non liturgiques : *Cantica* ou *Dialogi*.³

En dehors de ces chants non liturgiques, Charpentier a composé nombre d'œuvres pour la messe et l'office divin (liturgie des heures), dont messes, hymnes, psaumes, antiennes, litanies, compositions de Te Deum, lamentations (Leçons de ténébres), les chants de la transsubstantiation courants dans la musique d'église française (Élévations), la supplication pour le roi (*Domine salvum fac regem*) ainsi que des motets pour les grandes fêtes du Seigneur et des saints.

¹ L'ouvrage de référence sur la vie et l'œuvre de Charpentier est aujourd'hui C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Édition revue et augmentée, Paris, 2004. Cf. aussi du même auteur l'article correspondant dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e édition, Personenteil, Vol. 4, Kassel e. a., 2000, Col. 747–769.

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

³ Présents dans de nouvelles éditions chez Carus : *In nativitate Domini canticum* « Quem vidistis pastores » H 314, éd. p. A. Fiaschi, Stuttgart, 1994 (Carus 21.001) ; *In nativitate Domini nostri Jesu Christe canticum* « Frigidæ noctis umbra » H 421, éd. p. G. Massenkeil, Stuttgart, 2004 (Carus 21.002) ; *In circumcissione Domini* « Postquam consummati sunt dies octo » H 316, *In festo purificationis* « Erat senex in Jerusalem » H 318, *Canticum in nativitate Domini* « Frigidæ noctis umbra » H 393, *Pour la fête de l'Épiphanie* « Cum natus esset Jesus in Bethlehem » H 395, éd. p. I. Forst, Stuttgart, 2007 (Carus 21.019–21.022).

⁹ This also applies to most of Charpentier's other Magnificat settings, see Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 273.

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

- a) Basse au début de la Partie 2 ainsi qu'au début de la Partie 5,
- b) Alto au début de la Partie 3,
- c) Alto en alternance à quatre voix dans le deuxième segment de la Partie 3,
- d) Alto dans le segment médian de la Partie 4,
- e) Ténor I/Ténor II à la fin de la Partie 5,
- f) Ténor I/Ténor II/Basse au début de la Partie 4,
- g) Soprano/Alto/Ténor dans trois brefs épisodes dans la Partie 4,
- h) Chant à quatre voix à la fin des Parties 2 et 3, pour la plupart dans la Partie 4 et de manière générale dans la Partie 6.

Cette diversité sonore est modifiée par l'intervention intermittente des instruments. Des parties prolongées purement vocales ne sont que le début de la Partie 4 et la conclusion de la Partie 5 (voir ci-dessus les points f et e de la liste). Les cordes sont là où elles soutiennent le chant vocal à plusieurs voix, conduit le plus souvent colla parte. Au début de la Partie 2, la voix de Violon I est divisée et obligée. Lorsque violons et flûtes interviennent ensemble, les flûtes jouent le plus souvent à l'unisson avec le Violon I, là où elles interviennent seules, elles sont obligées. La basse continue suit dans le chant à plusieurs voix la basse vocale ou la voix la plus grave, est autonome dans le chant vocal de une à trois voix et n'est identique à la basse vocale que dans le chant à l'unisson vocal au début de la Partie 2.

Concernant le rapport mot-son, le texte est rendu en syllabes par de nombreuses répétitions de mots ou de groupes de mots autant dans les moments vocaux à peu de voix qu'à plusieurs voix. Ceci décuple d'autant l'effet des quelques brefs méliques pour mettre en valeur des mots importants⁸ comme « exultavit » (mes. 34 sqq.), « bonis » et « inanes » (mes. 225 sqq., le dernier mot faisant contraste au « divites » syllabique). Une mise en 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 se réfère alors aussi au mot « inanes ».⁹

Dans la série des 10 compositions de Magnificat de Charpentier qui comportent chacune une distribution et une structure différentes,¹⁰ l'œuvre présente se caractérise surtout par la diversité des distributions vocales et instrumentales. Elle dévoile en fin de compte une variabilité dans la pratique d'exécution. Il faut savoir à ce propos qu'il n'existe aucune indication concrète sur la manière dont les parties vocales étaient distribuées du temps de Charpentier. Et les mentions « seul » et « tous » figurant dans la source et que l'Apparat critique aborde plus en détail n'offrent aucun indice en la matière. Peut-être Charpentier ne disposait-il que d'un chanteur par pupitre, ce qui est bien sûr une possibilité d'exécution aujourd'hui encore. Plus proche de cette possibilité est une distribution soliste dans les parties et segments à une, deux et trois voix et une distribution chorale dans les parties à quatre voix. Mais une exécution chorale des passages à deux et trois voix est envisageable elle aussi, étant donné qu'ici, la conduite des voix n'est pas absolument monodique comme dans une aria. Il en va de même pour le début de la basse à la Partie 2, si bien que là encore, rien ne contredit une distribution chorale.

L'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* H 80, éd. p. A. Fiaschi, Stuttgart, 1994 (Carus 21.003).

⁵ Pour la datation des œuvres respectives, voir H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de / The Works of Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris, 1982, ainsi que récemment Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 484 sqq.

⁶ Numérotation par les éditeurs.

⁷ Pour la distribution soliste ou chorale, v. plus bas.

⁸ Dans la rhétorique musicale contemporaine, ceci est la figure de l'emphase.

⁹ Ceci vaut aussi pour la plupart des autres compositions de Magnificat de Charpentier, cf. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 273.

¹⁰ Voir à ce propos *ibid.*

Magnificat in G

H 78

Marc-Antoine Charpentier

1643–1704

Basso continuo realization: Günther Massenkeil (1926–2014)

1. Prélude

Dessus de violon

Violino I

Haute-contre de violon

Violino II

Taille de violon

Viola

Basse continue

tous

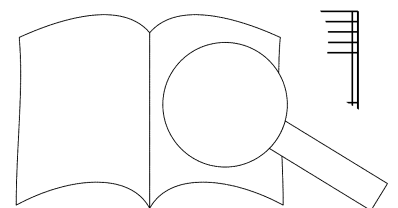
Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2018 – 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 - me

Basso continuo

acc. seul

23

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

28

am, - 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

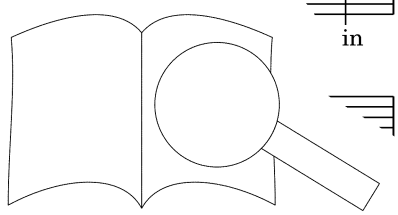
me - - o, et ex - sul - ta - - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - - o, et ex - sul - ta - - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - - o, et ex - sul - ta - - vit, ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
 me - - o,

7 #6 # #

- vit, ex - su - - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in
 me - us - us 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 - t in

6 # 6 # 7 # 4 5 #

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



Piano accompaniment for measures 54-60, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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 -
 - 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

Piano accompaniment for measures 61-66, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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

tous

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

Suivez à l'aize

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

78

guay

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

6 5 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
 nes, be - a - tam, be - a - tam, be - a - tam me
 be - a - tam, be
 be - a - tam, b

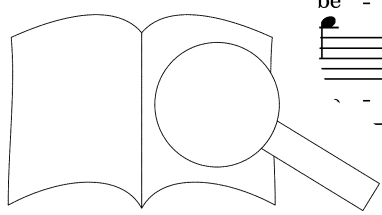
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-
 di-cent o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes ge-ne-ra-
 o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes ge-
 o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes, o-mr

tous

nes, be-
 ec-ce e-nim ex hoc be-
 nes
 acc. seul

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



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,

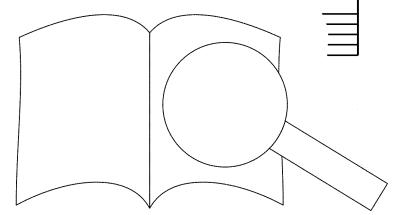
acc. seul

5 6

117

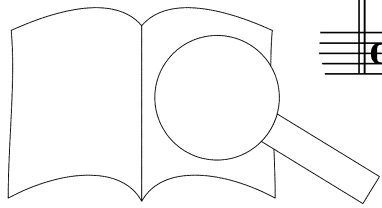
a - tam, be - a - tam, o - mnes
 ne - a - tam, be - a - tam, be - a - tam me di - cent
 be - a - tam, be - a - tam,
 be - a - tam, be - a - tam,

6 5 4 3 6



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 - mne o - mnes ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes, o o - mnes ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes, o o - mnes ge - ne-ra-ti - o - nes, o - mnes nes ge - ra - ti - tous

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



Suivez à l'aize

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

4. Quia fecit mihi magna

Première Taille 136
Seconde Taille
Basse
Basso continuo *acc. seul*

Tenore I
 Tenore II
 Basso

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

4 3

139

est, qui pot - ens est,
 ma - gna qui pot - ens _____ est, et san - ctum, et san - ctum n
 est, qui pot - ens est,

7 6 5

143

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

150

jus, qui-a fe-cit mi - hi ma-gna qui est

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

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 - - -

Sourdines

Sourdines

Sourdines

Alto

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

jus.

jus.

Sourdines tous

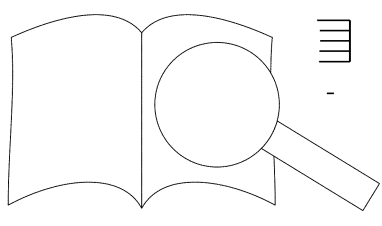
9 8 6 7 #6

jus a pro - ge - r. et mi - se - ri -

6 7 6

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

9 8 6 7



177

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

9 8 7 6 4 3 7 #6

183

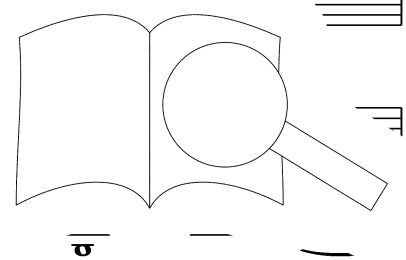
ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a pro - ge - ni - (men - ti - bus, ti - men - ti - bus

6 6 45 6 5 6

189

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

7 #6 7 6 7 6



PROBE-PARTITUR

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

fort
sans sourdines

fort
sans sourdines

fort
sans sourdines

fort

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 - - - o,

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

tous fort

sans sourdines

9

fe - cit

fe -

ti - am

bra - chi - o

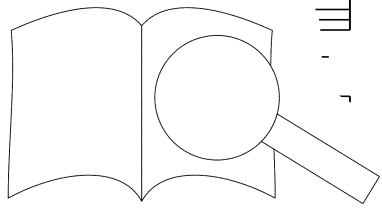
su - - - o, dis -

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

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

cul

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 -

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

i. su - 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 po - su -

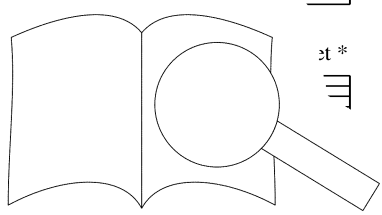
De - po - su - it pot - en - tes de se su -

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

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

PROBEPARTITUR

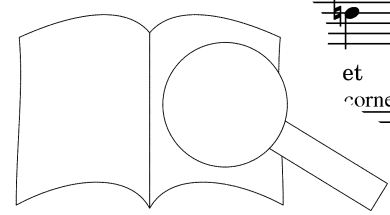
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes, et
 di - vi - tes di - mi - sit in - a - - - nes, et
 di - vi - tes, et di - vi - tes, jeux doux
 acc. seul.



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

Musical notation for measures 237-242. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

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

net
 tous

9 7 8 6 # 4 5 4 #

Musical notation for measures 243-248. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

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

di - vi-tes jeux doux
 acc. seul

7 6 9 8 5 5 4 3

Silence

5. Suscepit Israel

249

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Basso continuo

jeux doux

tous

255

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

seul

5 6 7 #6 7

262

Musical notation for two vocal staves, measures 262-268. The music is in G major and 4/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes.

Musical notation for piano accompaniment, measures 262-268. The piano part features chords and single notes in the right hand, and a simple bass line in the left hand.

Musical notation for vocal and piano parts, measures 269-275. The vocal line includes the lyrics: "sus - ce - pit I - sra - el pu - e - rum su - u". The piano accompaniment includes the instruction "l'orgue joue les flutes" and "acc. seul".

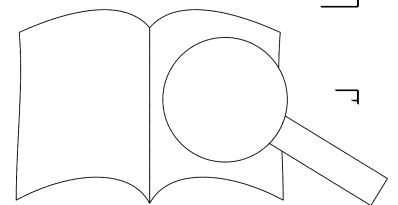
269

Musical notation for two vocal staves, measures 269-275. The melody continues with quarter and eighth notes.

Musical notation for piano accompaniment, measures 269-275. The piano part continues with chords and single notes.

Musical notation for vocal part, measures 276-282. The lyrics are: "e - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae".

Musical notation for piano accompaniment, measures 276-282. The piano part continues with chords and single notes.



5 6 #3 6 5 3

tous

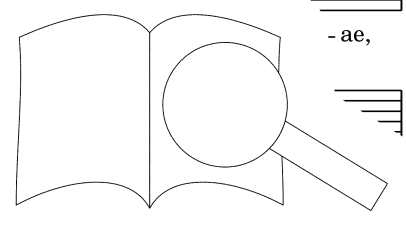
ua - tus, re - cor - da - tus

acc. seul tous acc. seul tous

- ae,

PROBEPARTITUR

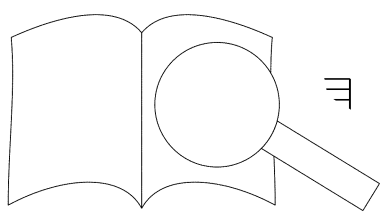
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



290

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

296



7 6 6
3 4 4 3

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

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 - -

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

7 6 7

313

sae - - cu - la, A - bra - ha e - jus in sae - - cu -

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

6 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 A - bra -

6 6

PROBENPARTITUR

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

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

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

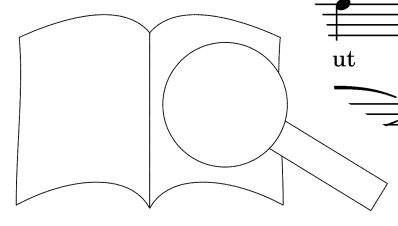
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, - - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

6

Musical score for system 333, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score includes lyrics: Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi -

Musical score for system 338, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score includes lyrics: ri - i San - cto. Sic - ut

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



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

44

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 -

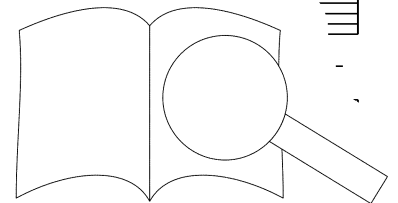
et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -

5

6

7

#6

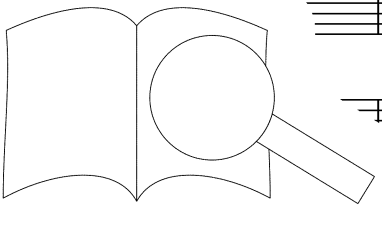


lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu -
 lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae
 lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu - la
 lo - rum, in sae - cu - la, et in sae - cu -

5 6

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

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 rasiert 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^{ère} 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 Takten 5 auch geteilt. Stimmenbezeichnungen erscheinen in der Quelle nur beim Wechsel der Besetzung. Die Stimmenbezeichnungen „Pr[emie]re Basse“ (Anfang des 17. Jahrhunderts) und „Pr[emier] Haute-contre (Anfang des 18. Jahrhunderts)“ sind geteilt sind.

II. Zur Edition

Die Edition gibt die Besetzung so weit wie möglich wieder. Beibehaltung der charakteristischen Phrasen, die bei melismatischen Stellen vorkommen, sind für den ersten bzw. ab der letzten Stimme vereinheitlicht und angepasst werden aber die Balance der französischen Dreihalbetakt er-

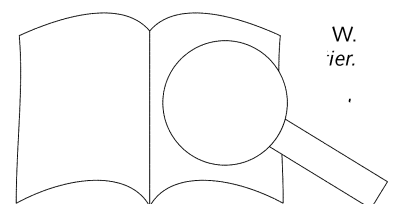
ihre Partie mit der Angabe „tous avec flutes“ in den Stimmen der Violinen enthalten ist.

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 Editions-kritik 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. Akzidenzen durch Kleinstich, ergänzte Bögen durch Ergänzungen in der Generalbassbezeichnung, Klammern, Beischriften, Titelergänzungen und von originalen Stimmenbezeichnungen (teilweise durch kursive Type) oder werden nachgewiesen.

Der gesungene Text folgt dem Originaltext. Die Stellen, die in den liturgischen Büchern stehen, sind in Rücksicht auf die musikalische Gestaltung durch Kommata ersetzt.

Ein spezielle Merkmal ist die originale Angabe der Stimmen. Die originalen Angaben der Stimmen könnte man zunächst annehmen, da die Besetzungsangabe in Teil 2. Nach dem Anfang des T. 19–33 steht in den Takten „tous“, was darauf schließen lässt, dass der Bass singt (auch wenn hier nicht der Chor einsetzt). „tous“ im weiteren Verlauf des Satzes um in allen Stimmen, ohne dass es vorher ein in Teil 3, wo der ständige Wechsel zwischen dem dem Gesamt der vier Stimmen konsequent durch und „tous“ angezeigt wird, steht zu Beginn „seul“, „us“ 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 1963.
² Faksimilendruck: *Meslanges autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Paris 1963.
³ Dies im Unterschied zur heutigen Besetzung der Haute-contre wie die Taille.
⁴ Haute-contre war zur Zeit Charpentiers im Violinschlüssel, sondern im klavierierenden Violinschlüssel notiert.



ren Worte. In der Quelle steht „tous“ in allen Stimmen nur bei den geringststimmigen 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 („jeux 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 = Soprano I/II, VI I/II = Violino I/II, Va = Viola, Bc = Basso continuo
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Pausen), Befund der Quelle

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

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; Neuauflage setzt den Violinschlüssel
224/225	Bc	originale Bc-Stimme:



„Cornet“ als lautes Orgel und in den Takten 233 drückt an dieser Stelle (sicher Bericht II) wiederholenden leiseren von „viol[on]“ (regulär der Editeur) „guer“

232,		
238, 244	SAT 4	
249	Fl/VI I 1	
255	Fl I/II 1	Bel.
255	B 1	„P“
258	Bc	„t“
260	F	„t“
264		„vei...“
275		„s a...“
30		„t“

„tute seule“
„flutes“
„chnung „Pre Dessus“ bzw. „Sde“
„att „Pre Taille“ bzw. „Sde Taille“, was am Beginn der Notenzeile (vor T. 296)
„tous avec les flutes“
„tous“
Bezifferung 6 auf dem 3. Viertel

