

CHARPENTIER

Te Deum

H 148

Edited by / Édité par
Herausgegeben von
Helga Schauerte-Maubouet

Urtext

Score
Partition
Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 7591

CONTENTS / CONTENU / INHALT

Text and orchestration of the verses / Texte et instrumentation des versés / Text und Instrumentierung der Verse	IV
Te Deum	1
Nomenclature and vocal range (ca. 1700) / Nomenclature et tessiture des voix (vers 1700) / Nomenklatur und Stimmumfang (um 1700)	25
Introduction	26
Notes on performance	27
Critical report	28
Introduction	30
Notes pour l'interprétation	30
Rapport critique	32
Einleitung	34
Aufführungspraktische Hinweise	35
Kritischer Bericht	36
Original Latin text / Texte latin original / Lateinischer Originaltext	38
Traduction française de Jacques Bénigne Bossuet	38
English translation after Jacques Bénigne Bossuet	39
Deutsche Übersetzung nach Jacques Bénigne Bossuet	39

Text and orchestration of the verses
Texte et instrumentation des vers
Text und Instrumentierung der Verse

[1]	Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.	<i>tous</i>	1
[2]	Te aeternum Patrem/omnis terra veneratur.		2
[3]	Tibi omnes Angeli,/tibi Coeli et universae Potestates.		3
[4]	Tibi Cherubim et Seraphim/incessabili voce proclamant:	<i>Dessus 1 & 2, Hautes-contre</i>	4
[5]	Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.		4
[6]	Pleni sunt coeli et terra/majestatis gloriae tuae.	<i>tous</i>	6
	[«un peu de silence» / a little silence / ein wenig Stille]		
[7]	Te gloriosus/Apostolorum chorus,	<i>Petit Chœur I (Hc1, T1, B1)</i>	7
[8]	Te Prophetarum/laudabilis numerus,	<i>Petit Chœur II (Hc2, T2, B2)</i>	7
[9]	Te Martyrum candidatus/laudat exercitus.	<i>Dessus 1 & 2, Basse 1</i>	8
[10]	Te per orbem terrarum/sancta confitetur Ecclesia	<i>tous</i>	9
[11]	Patrem/immensae Majestatis		9
[12]	Venerandum tuum verum,/et unicum Filium,		10
[13]	Sanctum quoque/Paraclitum Spiritum.	<i>Petit Chœur II – tous</i>	10
[14]	Tu Rex gloriae,/Christe.	<i>Haute-contre 1, Taille 1</i>	11
[15]	Tu Patris/semperternus es Filius.		11
[16]	Tu ad liberandum suscepturus hominem,/ non horruisti Virginis uterum.		11
[17]	Tu devicto mortis aculeo,/ aperuisti credentibus regna caelorum.		12
[18]	Tu ad dexteram Dei sedes,/in gloria Patris.	<i>Dessus 1, Basse 1</i>	12
[19]	Judex crederis/esse venturus.	<i>Dessus 1, Haute-contre 1, Taille 1, Basse 1</i>	13
[20]	Te ergo quaesumus famulis tuis subveni/ quos pretioso sanguine redemisti.	<i>tous</i>	13
[21]	Aeterna fac/cum Sanctis tuis in gloria numerari.		14
[22]	Salvum fac populum tuum, Domine,/ et benedic hereditati tuae.		14
[23]	Et rege eos,/et extolle illos usque in aeternum.		15
	[«un peu de pause» / short rest / kurze Pause]		
[24]	Per singulos dies benedicimus te.	<i>Dessus 1 & 2</i>	16
[25]	Et laudamus nomen tuum in saeculum,/ et in saeculum saeculi.	<i>Petit Chœur II</i>	16
	[«grand silence» / grand silence / große Stille]		
[26]	Dignare, Domine, die isto,/sine peccato nos custodire.	<i>Haute-contre 1</i>	18
[27]	Miserere nostri, Domine,/miserere nostri.	<i>Taille 1, Basse 1</i>	18
[28]	Fiat misericordia tua, Domine, super nos,/ quemadmodum speravimus in te.	<i>Petit Chœur I</i>	19
[29]	In te, Domine, speravi,/non confundar in aeternum.	<i>tous – Dessus 2, Taille 2 – Haute-contre 2, Basse 2 – tous</i>	20

Nomenclature and vocal range (ca. 1700)
Nomenclature et tessiture des voix (vers 1700)
Nomenklatur und Stimmumfang (um 1700)

CHORUS, four-voice, marked in the score with "tous" (all) / CHŒUR à 4 parties,
indiqué dans la partition par «tous» / CHOR, 4stg., in der Partitur mit „tous“ (alle) gekennzeichnet

Dessus I, II (fa ³ –sol ⁴)	Soprano I, II (f ¹ –g ²)	Sopran I, II (f ¹ –g ²)
Hautes-contre (sol ² –si ³)	Haute-contre (g–b ¹)	Altus (g ⁰ –h ¹)
Tailles (fa ² –sol ³)	Tenor (f–g ¹)	Tenor (f ⁰ –g ¹)
Basses (sol ¹ –mi ³)	Bass (G–e ¹)	Bass (G–e ¹)

SOLOISTS, given in the score as / SOLISTES, indiqués dans la partition par /
SOLISTEN, in der Partitur bezeichnet als

D1: Dessus 1	D2: Dessus 2
Hc1: Haute-contre 1	Hc2: Haute-contre 2
T1: Taille 1	T2: Taille 2
B1: Basse 1	B2: Basse 2

Petit Chœur I: Haute-contre 1, Taille 1, Basse 1
Petit Chœur II: Haute-contre 2, Taille 2, Basse 2

Orgue [B. c.]

Organ [B. c.]

Orgel [B. c.]

INTRODUCTION

Given the name *6^{me} Te Deum à 4 voix* by the composer, this work was probably written in the spring of 1699. Just a few months prior to that in June 1698, Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) had been appointed “maître de musique” at *Sainte-Chapelle* in Paris, which was to be his last place of work and which after the cathedral of *Notre-Dame* was the most important church in France at the time. His duties included conducting a 25-strong boys’ choir, teaching music and composing for the services held there as well as for various ceremonial occasions. Performances of the *Te Deum* were regulated by a royal decree. The early-church hymn of praise, which in the order of the Gallic church was sung at the end of Matins and Vespers, developed to a certain extent into a royal emblem under the reign of Louis XIV. Its obligatory performance at all official ceremonies (military victories, peace accords, royal birthdays or baptisms) turned it, as it were, into the symbol of the Kingdom of France and of its monarchy installed by divine power.

Scored for four-part chorus and organ, this C-major musical setting of the *Te Deum*, which bears the number 148 in Hitchcock’s catalogue of works, is the most modest in terms of the ensemble forces of the four versions handed down by Charpentier (H 145 to H 148). Eight singers, two in each register, are given solo parts or form solo groups. Designed in the form of a one-part polyphonic motet and reflecting the original verse-like structure of the Gregorian hymn of praise and the antiphonal element of its style, the work begins monophonically with the intonation usually sung by the priest or a precentor alone. Apart from two short pauses after verse 6 and verse 23, the 29-verset work is performed without stopping.

The settings for each of the verses are characterised by a remarkable variety of vocal and instrumental shades of colour (“jeux doux”). The musical texture and the performers, for instance, are limited to two *Dessus* and *Hautes-contre* in verses 4 and 5. Excluding the lower register is undoubtedly meant to represent the weightless character of the heavenly hosts, angels, cherubim and seraphim, which are the subject of the text at

this point. In contrast and with the highest voice (*Dessus*) left out, the three lower voices *Haute-contre*, *Taille* and *Basse* as two *terzetti* of soloists (*Petit Chœur I*, *Petit Chœur II*) repeatedly form a counterbalance during the work to the tonal force of the chorus.

For Charpentier, musical expression always serves the purposes of and is oriented towards the textual content, or subordinate to the particular emotion the composer wishes to convey. And he does indeed have rich and subtle syntax to hand for expressing the emotions. For instance versets 7 to 13 (bars 95–153) and versets 18 to 23 (bars 176–244) stand out due to their use of an archaic form of notation. Apart from the allusion to the mediaeval system of mensural notation, which might suggest a proportional tempo relationship here, the ternary *modus perfectus* (the subdivision of the bar regarded as “perfect”) appears at a place where the text talks about the Trinity of God the Father, the Son and the Holy Spirit, and the profession of faith in the Holy Church (*Ecclesia*).

Certain words or individual parts of the text are given privileged treatment in the musical setting, such as the lengthy vocalisation on the verb “confitemur” (bars 6–11) or “venerator” (from bar 28) and the motivically employed C-major triad at “Te aeternum” (bar 17) or at “majestatis” (bar 77). And by using the heavily symbolic *Trisagion* motif UT RE MI FA MI RE (UT) on the word “Sanctus” (bars 48–51), Charpentier shows his affiliation to the official court musicians, who had codified this circular musical figure taken from the Gregorian model as a representation of royal perfection. Court etiquette at that time required the congregation to genuflect at the triple invocation “sanctus”. The “in aeternum” (for ever) is represented by long held notes in the last verse. As a symbol of the infinite, the rest at the end of verse 23 does of course also serve to dramatise the previously sung “in aeternum”.

NOTES ON PERFORMANCE

Ensemble

The chorus, indicated in the autograph with “tous” (all), can either be formed by a separate vocal ensemble or by all the eight soloists given in the score. In the former case, the number of soloists can be reduced to five (2 *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse*) for reasons of economy, as the three additional solo singers the composer had in mind are merely meant to enrich the range of tonal colours. In the latter case with eight soloists making up the ensemble, the chorally scored bars 41 to 63 (division of the *Dessus*) can only be sung solo. Charpentier gives the continuo part to the organ; it can – as usual, if nothing else is specified – be supported by a viola da gamba (*basse de viole*). Registration of the organ is chosen in the light of the particular ensemble. More powerful stops should be used to accompany the choral passages marked “tous” (compare the direction “fort” in bar 64), while “jeux doux” (quiet voices) are specified in the solo passages.

Notation

Charpentier avails himself in the $\frac{3}{2}$ time of white notation in two parts of the piece (bar 95f., bar 176f.). The usual $\frac{3}{2}$ time is normally beaten in three slow minims. To be able to indicate a somewhat less slow tempo, the composers used this archaic form of notation, which might at the same time represent the tempo relationship of a *proportio sesquialtera*: three notes (minims) of the ternary bar are played in the same time unit as two notes (minims or crotchets) of the preceding binary bar. The white notation is read by replacing the empty quavers with crotchets and the empty semi-quavers (bar 232) with quavers. The empty quavers are performed *unequally*.

Ornaments

The only ornament sign to appear in the score is the wavy line of the *tremblement* (trill). Charpentier uses this ornament in three variants: as a *tremblement simple* (free or simple trill, compare bar 43), as a *tremblement appuyé* (accented or suspended shake, compare bar 9) and as a *tremblement lié* (tied shake, compare bar 168 and bar 143). The free trill indicated by a single wavy line is usually begun in the French fashion on the upper auxiliary note. The same sign with a dot added

is probably to be interpreted as a variant of the *tremblement appuyé*. This trill to be executed on longer note values would commence as played in the Italian-style *tremolo*, with a stressed extension of the principal note before it slowly brought it to a tremolo by alternating with the auxiliary note. The *tremblement lié* in its two variants is indicated by an additional tie above or below the trill sign.

The tie (example: *Dessus*, bars 6–10) unites several notes sung on one syllable. It denotes the beginning and the end of a group of notes to be performed legato, whose quavers are not unequalised. It may be found in the autograph that the hand-written sign of the *tremblement lié* coincides with the ligatures indicated in accordance with the old form of notation. What should be pointed out is that Charpentier puts the tie and ornament sign above the note to be embellished, for instance in bar 168, while he writes the tie below the note and the ornament sign above the note in bar 143. This calligraphic difference, which we take into account with an equivalent sign (tie either above or below the ornament sign as the case may be) might point to the two different variants of the *tremblement lié*, the one ornament being executed with the tied upper auxiliary note after the accented beat, and the other ornament being played with the principal note on the accented beat (cf. Jean-François Dandrieu, *Premier Livre d’orgue*, 1730).

In this context it should be noted that the same sign has initially been used in all four voices to indicate the *tremblement lié* in the fugue subject *In te, Domini, speravi*. At all the places where the note to be embellished corresponds to the continuo bass, Charpentier specifies a *tremblement lié* to be executed after the beat (compare bars 279, 283, 287, 291 as well as bar 306 in the *Dessus* and bar 310 in the *Haute-contre*). The lowest parts of the *Taille* and *Basse* moving in parallel in bar 306 and bar 310 are notated differently however, which suggests that a trill executed on the beat is required in this case (cf. the Critical Report).

Pronunciation of the Latin Text

Prior to the great reform movement, which led to a restitution of the Gregorian chant in France between roughly 1880 and 1920, it was common practice in the French church to bring the Latin texts in line with French pronunciation. The

marked difference in sound of the Latin language resulting from the French accent would seem to make restoration of this (original) colour desirable in performances of vocal works of the baroque period. The main features of this so-called *vulgar* pronunciation of Charpentier's time may be summarised as follows: the letters or groupings of several letters of the alphabet are pronounced in accordance with the rules of the French language ("laudamus", for instance, becomes "lo-da-mues", as in the French word *rue*). If an "m" follows the letter "u", as in "Dominum", the ending is pronounced "om". All consonants are articulated, a few being pronounced silent (for example the "c" in "sanctus"). "M" and "n" are often given a nasal sound, as for instance in "Seraphim". The letter "u" is generally pronounced "ue" ("confitemuer", i. e. again as in the French word *rue*).

The consonant "i" or "j" (as in "majestatis") and "g" before bright vowels ("angeli") are pronounced in the same way as in the French word "je". "C" becomes "ç" before bright vowels ("benedicimus"). The pronunciation of the letters *c*, *g*, *t* and *s* actually varies, depending on the context. Further information on matters of detail may be found in the *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles 1991, written by Patricia M. Ranum for singers of baroque music.

I should like to thank Christoph Heimbucher of Bärenreiter-Verlag, Kassel, for his valuable assistance in preparing this edition.

Helga Schauerte-Maubouet
(translated by Steve Taylor)

CRITICAL REPORT

I. Abbreviations

B. c. Basso continuo
BnF Bibliothèque nationale de France
Ms Manuscript

II. Source

BnF, Rés. Vm¹ 259 (12)
Title: *6^{ème} Te Deum à 4 voix*
Marc-Antoine Charpentier, Ms
Mélanges autographes, volume XII, folio 23–28
Facsimile, Minkoff edition, Paris 1997

III. Source description

The autograph consists of five numbered manuscript sheets, each measuring 420×265mm, which with the exception of the last sheet are only paginated on the front side. The fifth sheet is paginated on the front and the back (page 27/28). The *Te Deum* begins on the front of page 23 and ends on page 28 with the bar marked 337. Charpentier numbers each hundredth bar; the number 300 is crossed out. Both parts are written on the upper staff when the choral *Dessus* (bars 41–63) divide, while both parts are given their own staff when the solo

Dessus (bars 245–251) divide. The end of a passage for soloists is indicated by "tous". The continuo (organ) is to be found on the lowest brace, where the direction "tous" tells the continuo the particular composition of the vocal ensemble which the organ registration indicated by "jeux doux" or "fort" has to be adjusted to.

IV. Editorial technique

The score has been kept as close as possible to the autograph. The Latin text has been reproduced using modern orthography and punctuation. The autograph details on scoring, such as "premier [Dessus] seul", have been standardised in accordance with the nomenclature above and changed to "D 1". The G clef and F clef are used as the clefs; the cleffing of the source is shown at the front. The grouping of the notes reflects the particular character of the autograph. The curved, short ligature signs are reproduced with the round ones normally found today. The dots after the bar line prolonging individual notes have been replaced in line with today's style of ties going over the bar and two notes written out. The accidentals are notated in keeping with today's practice; they last for the whole bar. Cautionary accidentals appear in round brackets (), while editor's additions appear in square brackets.

V. Detailed references

- front “tous” for all four vocal parts
- 31 Charpentier writes the half tie of the ligature below the note, but the ornament sign above the note, which is presumably meant to indicate a *tremblant lié* beginning on the principal note.
- 83 Compare bar 31.
- 105 Charpentier writes an additional “1^{er} seul” by mistake on the staff of the continuo bass in the Ms score.
- 116 Charpentier writes the half tie of the ligature above the ornament sign, which is presumably meant to indicate a *tremblant lié* beginning on the upper auxiliary note.
- 118 The part following bar 117 has been pasted over in the Ms. The new sheet stuck over contains a new front “tous” as well as cleffing and the time signature.
- 143 Compare annotation bar 31.
- 168 Compare annotation bar 116.
- 185 Compare annotation bar 116.
- 192 *Dessus*, last note, the Ms indicates probably erroneously e sharp.
- 225 *Dessus*, the dot belongs to the following ornament sign. This is surely meant to indicate the variant of the *tremblement appuyé*: the ornament begins with an extension of the note e² and does not begin alternating with the auxiliary note until the 2nd beat.
- 304 Compare annotation bar 116.
- 306 *Dessus 2*, Charpentier writes the half tie of the ligature above the ornament sign; *Taille 2*, Charpentier writes the half tie of the ligature above the note and the ornament sign below the note. Cf. the Preface.
- 309 *jeux doux* – the direction is actually superfluous as it repeats the same direction given a few bars earlier.
- 310 *Haute-contre 2*, Charpentier writes the half tie of the ligature above the ornament sign; the ornament sign of *Basse 2* is above the bass note and without a half tie.
- 319 *Dessus*, the dot belongs to the following ornament sign. The Ms gives the dot and the ornament sign below, and the ligature above the note a¹. This is surely meant to indicate the variant of the *tremblement appuyé*: the ornament begins with an extension of the note a¹ and does not begin alternating with the auxiliary note until the 2nd beat.
- 320 *Tailles*, 3rd note b. As a sixth chord is given in the continuo, it might also be a c¹. The continuo realisation has been adapted to the note given to the *Tailles* in the Ms.

INTRODUCTION

Intitulée dans l'autographe 6^{ème} *Te Deum* à 4 voix cette pièce a probablement été composée dans les premiers mois de l'année 1699. Depuis juin 1698 Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) occupe la place du maître de musique à la Sainte-Chapelle, alors un centre musical de première importance après celui de la cathédrale Notre-Dame. A ce poste il dirige les vingt-cinq membres de la maîtrise, enseigne les fondements de l'art musical et compose les pièces nécessaires aux offices et aux diverses festivités. Ordonné par décret royal le *Te Deum*, ce chant de louange qui est principalement exécuté à Matines et après les Vêpres, est donné en toute occasion importante (victoires militaires, signatures de paix, anniversaires du roi, naissances royales). Constituant un emblème royal l'hymne devient, sous le règne de Louis XIV, le symbole même du Royaume de France et de la Monarchie de droit divin.

Charpentier ne compose pas moins de six motets sur le *Te Deum*. Parmi les quatre qui nous sont parvenus (H 145 à H 148), celui en do majeur, numéro 148 du catalogue Hitchcock, est celui qui emploie les moyens orchestraux les plus modestes. La partition requiert un chœur à quatre parties accompagné par l'orgue. Huit chanteurs, deux par voix, participent à des formations de groupes de solistes ou chantent seuls. Entonné en plainchant par le prêtre ou par l'un des chantres, le motet se présente dans une structure qui, à travers la diversité des effectifs, reflète la division en versets ainsi que l'élément antiphonaire de l'hymne. À l'exception de deux interruptions explicitement prescrites après les versets 6 et 23, les 29 couplets de l'hymne sont exécutés d'un seul tenant.

La variété des couleurs, vocales et instrumentales («jeux doux»), et la recherche de timbre qui caractérise chaque verset, sont remarquables. Dans les versets 4 et 5 la texture ainsi que l'effectif des chanteurs sont limités aux deux *Dessus* et *Hautes-contre*. L'exclusion des voix graves représente ici sans doute l'allégresse des créatures célestes – les Anges, les Cherubim et Seraphim – auxquelles le texte fait allusion. À l'inverse, en excluant les voix aiguës (*Dessus*), les trois voix d'hommes *Haute-contre*, *Taille* et *Basse*, forment deux trios de solistes (*Petit Chœur I*, *Petit Chœur II*)

qui s'opposent à la masse sonore de l'ensemble de toutes les voix.

Chez Charpentier l'expression musicale est toujours au service du texte et de la «passion» que le compositeur veut représenter. Pour ce faire il dispose d'une syntaxe riche et subtile. Les versets 7 à 13 (mes. 95–153) et les versets 18 à 23 (mes. 176–244), par exemple, se distinguent par une notation archaïque. Outre une référence à l'ancien système de notation mesurée, qui pourrait indiquer ici une relation proportionnelle de tempo, la notation blanche en association avec la division ternaire «parfaite» de la mesure intervient là où le texte postule la Trinité – Dieu le Père, le Fils et le Saint Esprit –, et la Foi proclamée par la Sainte Eglise (*Ecclesia*).

Certains mots ou détails du texte font l'objet d'un traitement particulier comme le montre, par exemple, la vocalise étendue sur les mots «confitemur» (mes. 6–11) ou «*veneratur*» (mes. 28), ou encore le motif de l'accord brisé de do majeur placé sur «*Te æternum*» (mes. 17) ou «*majestatis*» (mes. 77). La vocalise sur le mot *Sanctus* (mes. 48–51) se concrétise sur la cellule mélodique UT RE MI FA MI RE (UT). Riche en symboles royalistes, ce motif du *Trisagion* révèle enfin l'appartenance du compositeur à la Chapelle Royale. En effet, les musiciens officiels de la Cour utilisent cette figure musicale en forme circulaire empruntée du grégorien en tant que représentation royale. L'étiquette de la Cour exigeait que l'assistance de la Chapelle Royale s'agenouillât au chant de la triple invocation du *Sanctus*. Dans le dernier couplet, le mot «*in æternum*» est rendu par de longues notes de pédale. Enfin, concluant sur le même «*in æternum*», le silence prescrit à la fin du verset 23 n'est autre qu'un symbole de l'infini.

NOTES POUR L'INTERPRETATION

Les effectifs

L'effectif réel du chœur, désigné dans l'autographe par «tous», peut se constituer soit par un ensemble vocal à grande formation ou par l'ensemble des huit solistes mentionnés dans la partition. Dans le premier cas, on pourrait, pour des raisons d'éco-

nomie, réduire l'effectif des solistes à cinq (2 *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille et Basse*), car les trois supplémentaires que le compositeur indique dans la partition n'apportent que de la richesse en variété de timbres. Dans le deuxième cas, où l'effectif est constitué par huit solistes, le passage des mesures 41 à 63 nécessitant une séparation des *Dessus* ne peut être interprété qu'en formation solistes. Le continuo est confié par Charpentier à l'orgue, avec – comme à l'habitude, quand ce n'est pas spécifié – la basse de viole éventuelle. La registration de l'orgue s'adapte à chaque formation vocale. Les passages marqués par «tous» sont accompagnés avec des jeux plus puissants (cf. l'indication «fort» à la mesure 64) que les passages solistes («acc. seul») où Charpentier indique «jeux doux».

La notation

A deux reprises (mes. 95, mes. 176) Charpentier se sert de la notation blanche ternaire. La mesure à $\frac{3}{2}$ se battant ordinairement à trois temps lents, la notation blanche permettait au compositeur d'indiquer d'une part un tempo un peu moins lent que de coutume, d'autre part d'insinuer une relation proportionnelle du tempo (*proportio sesquialtera*): trois notes (blanches) de la mesure ternaire sont exécutées dans la même unité de temps que deux notes (blanches, ou noires) de la mesure précédente, binaire. La notation blanche se lit en remplaçant les croches blanches par des noires, et les doubles croches blanches (cf. mes. 232) par des croches. Les croches blanches sont réalisées inégales.

Les ornements

Charpentier n'utilise ici comme agrément que le *tremblement*. Celui-ci apparaît dans ses trois variantes: le *tremblement simple* (mes. 43), le *tremblement appuyé* (mes. 9) et le *tremblement lié* (mes. 168, ou mes. 143). Le plus fréquent est le *tremblement simple* qui, dans le style français, débute habituellement par la note supérieure. Le même signe d'ornement précédé d'un point se traduit probablement par une variante du *tremblement appuyé*: A la manière d'un *tremolo italien*, on prépare le tremblant en appuyant la voix sur la note qui doit être tremblée. Cet appui a plus ou moins de durée suivant la valeur de la note à laquelle le tremblant est destiné. Le *tremblement lié* est indiqué par une courbe de liaison supplémentaire qui précède le signe.

La liaison (exemple: mes. 6–10), qui réunit plusieurs notes qui doivent passer sur la même syllabe, indique un chant coulé ainsi que l'exécution égale des croches. Dans l'autographe, la figure du *tremblement lié* peut parfois coïncider avec le geste manuscrit de ces ligatures, qui, à la manière ancienne, sont notées à l'aide de petits chapeaux. A noter qu'à la mesure 168 Charpentier écrit la liaison et l'agrément au-dessus de la note tremblée, tandis qu'à la mesure 143 il met la liaison au-dessous, mais le signe d'agrément au-dessus de la note tremblée. Cette différence calligraphique que nous rendons par un signe équivalent (la liaison soit au-dessus ou au-dessous du tremblement) pourrait désigner le *tremblement lié* dans ses deux variantes: celui qui commence après le temps en partant de la note supérieure, et celui qui commence sur le temps, par la note réelle (Cf. l'explication de Jean-François Dandrieu, Premier Livre d'orgue, 1730).

Signalons dans ce contexte que dans l'exposition de la fugue *In te Domini, speravi* le *tremblement lié* est apposé à l'identique à chaque entrée des voix. Là où la note ornée est à l'unisson avec la basse du continuo Charpentier indique le *tremblement lié* qui commence après le temps (cf. mes. 279, 283, 287, 291 ainsi que mes. 306, *Dessus*, et mes. 310, *Haute-contre*). Cependant, la calligraphie divergente des agréments de la *Taille* et de la *Basse* à la mesure 306 et 310 porte à croire que Charpentier désire pour ces voix parallèles le *tremblement lié* qui commence sur le temps (cf. le rapport critique).

La prononciation latine «à la française»

Avant le mouvement de la «restitution» du chant grégorien, une réforme qui se situe entre 1880 et 1920, le latin récité ou chanté dans les églises françaises se prononçait suivant les règles de la langue française. Constituant un élément intimement lié à l'expression, la couleur du latin chanté à la française impose une restitution de cette diction pour les œuvres composées avant cette réforme. Les principales caractéristiques de cette prononciation dite *vulgaire*, à l'époque de Charpentier, se résument ainsi: Les lettres de l'alphabet, ainsi que le groupement de plusieurs lettres, se prononcent comme en français (par exemple, «laudamus» est prononcé «lo-da-mus»). Toutes les consonnes sont articulées; certains tendent à s'amuir (par exemple le «c» dans «sanctus»). Le

«m» et le «n» sont souvent nasalisés; le «u» suivi d'un «m» (par exemple: «Dominum») se prononce «om». Le «i» *consonne* ou «j» («majestatis»), ainsi que le «g» devant «e» ou «i» («angeli») se prononcent comme le «j» français. Le «c» devant «e» ou «i» («benedicimus») est rendu par «ç». En effet, la prononciation des lettres *c, g, t* et *s* est variable, suivant les règles pour le français. Pour plus de détails sur cette prononciation du latin le lecteur consultera la *Petite Méthode* de Patricia M. Ranum écrite à l'intention des interprètes de

la musique baroque: *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc (vers 1665), Arles 1991.

Mes remerciements vont à Monsieur Christoph Heimbucher, des Editions Bärenreiter, Cassel, pour sa collaboration constructive.

Helga Schauerte-Maubouet

RAPPORT CRITIQUE

I. Abréviations

B. c.	Basso continuo
BnF	Bibliothèque nationale de France
mes.	mésure
ms	manuscrit

II. Source

BnF, Rés. Vm¹ 259 (12)
 Titre: 6^{ème} *Te Deum* à 4 voix
 Marc-Antoine Charpentier, Ms
 Mélanges autographes, volume XII, en folio 23–28
 Edition en fac-similé, Edition Minkoff, Paris 1997

III. Description de la source

L'autographe comprend cinq pages en folio à 420×265mm qui sont, à l'exception de la dernière feuille, numérotées au recto. La cinquième page est utilisée en recto et verso (pages 27/28). Le texte du *Te Deum* commence au recto de la page 23 et s'achève à la page 28 avec le chiffre de mesure 337. Charpentier mentionne le chiffre correspondant aux mesures 100 et 200; le chiffre 300 a été barré. À la séparation des *Dessus* du chœur (mes. 41–63) les deux *Dessus* sont réunis sur une seule portée; à la séparation des *Dessus* solistes (mes. 245–251) les deux *Dessus* sont notés sur deux portées. L'indication «tous» marque la fin d'un passage soliste. Désigné par «orgue» le continuo occupe la portée inférieure. Son orchestration désirée est rendue par les indications «tous / acc. seul / jeux doux / fort».

IV. Principes d'édition

Dans le respect le plus scrupuleux de la notation de Charpentier nous nous sommes limités aux seules modifications énumérées ci-après: Le texte latin a été rendu en orthographe moderne avec adjonction de la ponctuation. La désignation des voix comme par exemple «premier [Dessus] seul» a été transformée suivant la nomenclature citée dans l'introduction. Les clés utilisées sont celles de Sol et Fa; les clés anciennes apparaissent toutefois en tête des armures. Les ligatures des groupements de notes rendent fidèlement la particularité autographe. Les liaisons qui réunissent plusieurs notes qui doivent passer sur la même syllabe sont notées selon les conventions modernes. Les points de prolongation après des barres de mesure ont été remplacés par des notes liées. La notation des altérations a été adaptée à l'usage des partitions modernes. Les accidents de précaution ont été ajoutés entre parenthèses rondes. Les ajouts éditoriaux, très rares, ont été mis entre crochets [].

V. Notes critiques

Armure	«tous» à chaque voix
31	Charpentier écrit le signe de l'agrément au-dessus, la liaison cependant au-dessous de la note tremblée; cette notation graphique désigne probablement le <i>tremblant lié</i> qui commence sur le temps.
83	cf. mes. 31
105	Par erreur Charpentier note l'indication «1 ^{er} seul» concernant la Basse 1 aussi devant la portée du continuo.

- 116 Charpentier écrit la courbe de la ligature au-dessus de la figure de l'agrément. Cette notation graphique désigne probablement le *tremblant lié* qui commence après le temps.
- 118 Collage à la charnière des mesures 117–118. La feuille collée porte une nouvelle armure «tous», ainsi que les clefs et signes de mesures.
- 143 Cf. mes. 31
- 168 Cf. mes. 116
- 185 Cf. mes. 116
- 192 *Dessus*, dernière note, le ms indique, probablement par erreur, mi dièse.
- 225 *Dessus*: Le point fait partie de la figure de l'agrément. Il s'agit certainement de la variante du *tremblement appuyé*: On prépare le tremblement en appuyant la voix sur la note mi⁴ avant de commencer, au 2^e temps de la mesure à battre le tremblement.
- 304 Cf. mes. 116
- 306 *Dessus 2*: Charpentier écrit la courbe de la ligature au-dessus de la figure de l'agrément; *Taille 2*: Charpentier écrit la courbe de la ligature au-dessus de la note, mais la figure de l'agrément au-dessous de la note. Cf. la préface.
- 309 *jeux doux* – L'annotation s'avère redondante, car elle répète la même indication donnée quelques mesures auparavant.
- 310 *Haute-contre 2*: Charpentier écrit la courbe de la ligature au-dessus de la figure de l'agrément; l'agrément de la *Basse 2*, sans courbe de ligature, se situe au-dessus de la note.
- 319 *Dessus*: Le point fait partie de la figure de l'agrément. Dans le ms le point et la figure du tremblement sont notés au-dessous de la note la³, la liaison, placée au-dessus, prolonge la note. Il s'agit certainement de la variante du *tremblement appuyé*: On prépare le tremblement en appuyant la voix sur la note la³ avant de commencer, exactement au 2^e temps de la mesure à battre le tremblement.
- 320 *Tailles*, 3^e note: si². Il pourrait s'agir d'un do³, puisque le chiffrage de la basse continue indique un accord de sixte. Notre réalisation de la basse chiffrée a été adaptée à la note «si» indiquée dans la partition.

EINLEITUNG

Das vorliegende, vom Komponisten als *6^{ème} Te Deum à 4 voix* bezeichnete Werk entstand vermutlich im Frühjahr 1699. Wenige Monate zuvor, im Juni 1698, war Marc-Antoine Charpentier (1643 bis 1704) zum Kapellmeister der *Sainte-Chapelle* in Paris ernannt worden, der nach der Kathedrale *Notre-Dame* damals bedeutendsten Kirche Frankreichs. An dieser seiner letzten Wirkungsstätte leitete er einen 25 Sänger starken Knabenchor, gab Musikunterricht und komponierte für die dort stattfindenden Gottesdienste sowie für diverse festliche Anlässe. Die Aufführungen des *Te Deum* war durch ein königliches Dekret geregelt. Die altkirchliche Lobeshymne, die in der Ordnung der gallikanischen Kirche am Ende des Matutin- und Vespertages gesungen wurde, entwickelte sich unter der Herrschaft von Ludwig XIV. gewissermaßen zu einem königlichen Emblem. Ihr obligatorisches Aufführen bei allen offiziellen Feierlichkeiten (militärische Siege, Friedensschlüsse, königliche Geburtstage oder Taufen) ließ sie sozusagen zum Symbol des Königreiches Frankreich und seiner von Gott eingesetzten Monarchie werden.

Unter den vier von Charpentier überlieferten *Te Deum*-Vertonungen (H 145 bis H 148) ist die vorliegende in C-Dur, die im Werkverzeichnis von Hitchcock die Nummer 148 trägt, besetzungsmäßig die bescheidenste. Die Partitur schreibt einen vierstimmigen Chor mit Orgel vor. Acht Sänger, zwei aus jeder Stimmlage, werden solistisch eingesetzt oder bilden Sologruppen. Das als einteilige polyphone Motette angelegte Stück, das die ursprüngliche versartige Anlage der gregorianischen Lobeshymne sowie das antiphonale Element ihrer Vortragsweise widerspiegelt, beginnt einstimmig mit der üblicherweise vom Priester oder von einem Vorsänger angestimmten Intonation. Abgesehen von zwei von Charpentier vorgesehenen kurzen Unterbrechungen nach Vers 6 und nach Vers 23 wird das 29 Versetten umfassende Werk in einem Zuge aufgeführt.

Die einzelnen Versvertonungen sind durch eine bemerkenswerte Vielfalt vokaler und instrumentaler Farbschattierungen („jeux doux“) charakterisiert. In den Versen 4 und 5 sind der musikalische Satz sowie die Besetzung beispielsweise auf

zwei *Dessus* und *Hautes-contre* begrenzt. Der Ausschluss der tiefen Lage repräsentiert hier zweifelsohne den schwerelosen Charakter der himmlischen Heerschaaren, Engel, Cherubim und Seraphim, von denen der Text an dieser Stelle berichtet. Dagegen bilden unter Ausschluss der Oberstimme (*Dessus*) im Laufe des Werkes wiederholt die drei Unterstimmen *Haute-contre*, *Taille* und *Basse* als zwei solistisch besetzte Terzette (*Petit Chœur I*, *Petit Chœur II*) einen Gegenpol zur Klangmasse des Chores.

Bei Charpentier ist der musikalische Ausdruck stets dem Textgehalt verpflichtet bzw. dem jeweiligen Affekt untergeordnet, den der Komponist darzustellen beabsichtigt. Zur Darstellung der Affekte stehen ihm eine reiche und subtile Syntax zur Verfügung. Beispielsweise zeichnen sich die Versetten 7 bis 13 (Takt 95–153) sowie die Versetten 18 bis 23 (Takt 176–244) durch die Anwendung einer archaischen Notationsform aus. Abgesehen von der Anspielung auf das mittelalterliche System der Mensuralnotation, die hier auf eine proportionale Temporelation hindeuten könnte, tritt der ternäre *modus perfectus*, die als „vollkommen“ angesehene Unterteilung des Taktes, an einer Stelle auf, an der im Text von der Dreieinigkeit Gott des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes und dem Bekenntnis der Heiligen Kirche (*Ecclesia*) die Rede ist.

Gewisse Worte oder einzelne Textteile werden bei der musikalischen Vertonung privilegiert behandelt, wie beispielsweise die lange Vokalisierung auf dem Verb „confitemur“ (Takt 6–11) oder „veneratur“ (ab Takt 28) bzw. der motivisch verwendete C-Dur-Dreiklang bei „Te aeternum“ (Takt 17) oder bei „majestatis“ (Takt 77). Mit der Verwendung des symbolträchtigen *Trisagion*-Motivs UT RE MI FA MI RE (UT) auf dem Wort „Sanctus“ (Takt 48–51) zeigt Charpentier schließlich seine Zugehörigkeit zu den offiziellen Hofmusikern, die diese der gregorianischen Vorlage entnommene kreisförmige musikalische Figur als Repräsentation der königlichen Vollkommenheit kodifiziert hatten. Die damalige Hofetikette sah bei der dreimaligen Anrufung „sanctus“ einen Kniefall der Gemeinde vor. Im letzten Vers wird das „in aeternum“ (in Ewigkeit) durch lange

Haltetöne dargestellt. Als Symbol des Unendlichen dient schließlich auch die Pause am Ende von Vers 23 der Veranschaulichung des zuvor gesungenen „in aeternum“.

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE HINWEISE

Zur Besetzung

Der im Autograph mit „tous“ (alle) bezeichnete Chor kann entweder von einem eigenständigen Vokalensemble oder von der Gesamtheit der acht in der Partitur benannten Solisten gestaltet werden. Im ersten Fall kann man aus ökonomischen Gründen die Zahl der Solisten auf fünf (2 *Dessus*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse*) reduzieren, da die drei zusätzlich vom Komponisten vorgesehenen Solosänger lediglich eine Bereicherung der Klangfarbenpalette darstellen. Im zweiten Fall, bei einer Besetzung mit acht Solisten, können die in der Partitur chorisch besetzten Takte 41 bis 63 (Teilung der *Dessus*) nur solistisch ausgeführt werden. Der Continuo wird von Charpentier der Orgel zugewiesen; es kann – wie üblich, wenn nichts anderes vorgeschrieben wird – von einer Bass-Gambe (*basse de viole*) unterstützt werden. Die Registrierung der Orgel passt sich an die jeweilige Besetzung an. Die mit „tous“ gekennzeichneten Chorpässagen sind mit stärkeren Registern (vergleiche die Angabe „fort“ in Takt 64) zu begleiten, während bei den Solostellen „jeux doux“ (leise Stimmen) vorgeschrieben sind.

Zur Notation

An zwei Stellen des Stückes (Takt 95f., Takt 176f.) bedient sich Charpentier im $\frac{3}{2}$ -Takt der weißen Notation. Der gewöhnliche $\frac{3}{2}$ -Takt wird normalerweise in drei langsamen Halben geschlagen. Um ein etwas weniger langsames Tempo anzeigen zu können, bedienen sich die Komponisten dieser archaischen Notationsweise, die möglicherweise gleichzeitig die Temporelation einer *proportio sesquialtera* darstellt: drei Noten (Halbe) des ternären Taktes werden in der gleichen Zeiteinheit ausgeführt wie zwei Noten (Halbe, beziehungsweise Viertel) des vorhergehenden binären Taktes. Die weiße Notenschrift liest sich, indem man die leeren Achtelnoten durch Viertelnoten und die leeren Sechzehntelnoten (Takt 232) durch

Achtelnoten ersetzt. Die leeren Achtelnoten werden *inegal* ausgeführt.

Zu den Verzierungen

Als Verzierungszeichen tritt lediglich die Wellenlinie des *tremblement* (Triller) auf. Charpentier verwendet diese Verzierung in drei Varianten: als *tremblement simple* (freier Triller, vergleiche Takt 43), als *tremblement appuyé* (schwebender Triller, vergleiche Takt 9) und als *tremblement lié* (angeschlossener Triller, vergleiche Takt 168 beziehungsweise Takt 143). Der mit einer einfachen Wellenlinie gekennzeichnete freie Triller wird nach französischer Manier gewöhnlich von der oberen Nebennote angeschlagen. Das gleiche, zusätzlich mit einem Punkt versehene Zeichen ist vermutlich als Variante des *tremblement appuyé* zu verstehen. Dieser auf längeren Notenwerten auszuführende Triller würde nach Art des italienischen *tremolo* mit einer betonten Dehnung der Hauptnote einsetzen, bevor er sie langsam durch Wechselschläge mit der Obernote zum Beben bringt. Der *tremblement lié* wird in seinen zwei Varianten durch einen zusätzlichen Bogen über oder unter dem Trillerzeichen angegeben.

Der Bogen (Beispiel: *Dessus*, Takt 6–10) fasst mehrere auf einer Silbe gesungene Noten zusammen. Er bezeichnet Anfang und Ende einer legato auszuführenden Notengruppe, deren Achtel nicht inegalisiert werden. Im Autograph kann es vorkommen, dass das handschriftliche Zeichen des *tremblement lié* mit den nach alter Notationsweise bezeichneten Ligaturen zusammenfällt. Zu bemerken ist, dass Charpentier beispielsweise in Takt 168 Bogen und Verzierungszeichen über die zu verzierende Note setzt, während er in Takt 143 den Bogen unter die Note, das Verzierungszeichen über die Note schreibt. Dieser kalligraphische Unterschied, dem wir durch ein gleichwertiges Zeichen Rechnung tragen (Bogen entsprechend entweder über oder unter dem Verzierungszeichen), könnte auf die zwei verschiedenen Varianten des *tremblement lié* hinweisen: zum einen wird die Verzierung nach der betonten Taktzeit mit der angebundenen oberen Nebennote ausgeführt, zum anderen wird die Verzierung mit der Hauptnote auf der betonten Taktzeit ausgeführt (cf. Jean-François Dandrieu, *Premier Livre d'orgue*, 1730).

In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass der *tremblement lié* im Fugenthema *In te, Domini, speravi* in allen vier Stimmlagen zunächst

mit dem gleichen Zeichen angezeigt wurde. An allen Stellen, an denen die zu verzierende Note mit dem Continuo-Bass übereinstimmt, schreibt Charpentier einen nach der Taktzeit auszuführenden *tremblement lié* vor (vgl. Takt 279, 283, 287, 291 sowie Takt 306 im *Dessus* und Takt 310 im *Haute-contre*). Die in Takt 306 und Takt 310 parallel geführten Unterstimmen *Taille* und *Basse* weisen dagegen eine abweichende Notation auf, die darauf schließen lässt, dass hier ein auf der Zeit auszuführender Triller erwünscht ist (vgl. den Kritischen Bericht).

Zur Aussprache des lateinischen Textes

Vor der großen Reformbewegung, die in Frankreich etwa zwischen 1880 und 1920 zu einer „Restitution“ des gregorianischen Gesangs geführt hat, war es in der französischen Kirche üblich, die lateinischen Texte in ihrer Aussprache dem Französischen anzugleichen. Der dabei aus dem französischen Akzent heraus entstehende erhebliche Unterschied im Klang der lateinischen Sprache lässt eine Wiederherstellung dieser (Original-)Farbe bei Aufführungen von Vokalwerken der Barockzeit als wünschenswert erscheinen. Die Hauptmerkmale dieser sogenannten *vulgären* Aussprache zur Zeit Charpentiers lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Buchstaben oder Gruppier-

ungen mehrerer Buchstaben des Alphabets werden nach den Regeln der französischen Sprache ausgesprochen („*laudamus*“ beispielsweise wird zu „lo-da-müs“). Folgt auf den Buchstaben „u“ ein „m“ wie bei „*Dominum*“, so wird die Endung „om“ ausgesprochen. Alle Konsonanten werden artikuliert; einige wenige werden stumm ausgesprochen (beispielsweise das „c“ in „*sanctus*“). Die Laute „m“ und „n“ erhalten oft einen nasalen Klang, wie beispielsweise in „*Seraphim*“. Der Buchstabe „u“ wird im Allgemeinen „ü“ ausgesprochen („*confite-mür*“). Das konsonante „i“ bzw. „j“ (beispielsweise in „*majestatis*“) sowie „g“ vor hellen Vokalen („*angeli*“) werden wie in dem französischen Wort „je“ ausgesprochen. „C“ wird vor hellen Vokalen („*benedicimus*“) zu „ç“. In der Tat ist die Aussprache der Buchstaben *c, g, t, s* je nach Zusammenhang variabel. Über Detailfragen gibt die von Patricia M. Ranum für Sänger der Barockmusik geschriebene *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles 1991, nähere Auskunft.

Mein Dank gebührt Herrn Christoph Heimbucher vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, für die fachkundige Betreuung der Ausgabe.

Helga Schauerte-Maubouet

KRITISCHER BERICHT

I. Abkürzungen

B. c. Basso continuo
BnF Bibliothèque nationale de France
Ms Manuskript

II. Quelle

BnF, Rés. Vm¹ 259 (12)
Titel : 6^{me} *Te Deum à 4 voix*
Marc-Antoine Charpentier, Ms
Mélanges autographes, volume XII, folio 23–28
Faksimile, Minkoff Verlag, Paris 1997

III. Quellenbeschreibung

Das Autograph besteht aus fünf nummerierten Manuskriptblättern zu je 420×265mm, die mit Ausnahme des letzten Blattes lediglich auf der Vorderseite paginiert wurden. Das fünfte Blatt wurde auf Vorder- und Rückseite paginiert (Seite 27/28). Das *Te Deum* beginnt auf der Vorderseite von Blatt 23 und endet auf der Seite 28 mit der Taktangabe 337. Charpentier notiert jede hundert Takte die entsprechende Taktzahl, die Zahl 300 ist durchgestrichen. Bei Teilung der chorischen *Dessus* (Takt 41–63) werden beide Stimmen auf dem oberen System notiert; bei Teilung der solistischen

Dessus (Takt 245–251) erhalten beide Stimmen ein eigenes System. Das Ende einer solistisch besetzten Passage wird durch die Angabe „tous“ gekennzeichnet. Der Continuo (Orgel) steht auf der untersten Akkulade. Hier zeigt die Angabe „tous“ dem Continuo die jeweilige Besetzung des vokalen Klangkörpers an, an die die Orgelregistrierung, die mit „jeux doux“ bzw. „fort“ gekennzeichnet ist, anzugleichen ist.

IV. Zur Edition

Die Partitur wurde in größtmöglicher Nähe zum Autograph eingerichtet. Der lateinische Text wird in moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung wiedergegeben. Die autographen Besetzungsangaben wie „premier [Dessus] seul“ wurden nach der obenstehenden Nomenklatur vereinheitlicht, bzw. in „D 1“ umgewandelt. Als Schlüssel werden G-Schlüssel und F-Schlüssel verwendet; die Schlüsselung der Quelle wird im Vorsatz angezeigt. Die Balkung der Notengruppen entspricht den Eigentümlichkeiten des Autographs. Die geschwungenen, kleingliedrigen Ligaturzeichen werden mit dem heute üblichen runden Bogen wiedergegeben. Die nach dem Taktstrich notierten Verlängerungspunkte einzelner Noten werden nach heutiger Schreibweise durch die taktüberschreitende Bindung zweier ausgeschriebener Noten ersetzt. Die Akzidenzien werden nach den heutigen Gewohnheiten notiert, sie gelten für den ganzen Takt. Warnungsakzidenzien erscheinen in runden Klammern (), Zusätze der Herausgeberin erscheinen in eckigen Klammern.

V. Einzelnachweise

Vorsatz bei allen vier Vokalstimmen „tous“
 31 Charpentier notiert den Halbbogen der Ligatur unterhalb, das Verzierungszeichen dagegen oberhalb der Note, womit vermutlich ein auf der Hauptnote beginnender *tremblant lié* angezeigt wird.
 83 Vergleiche Takt 31.
 105 Charpentier notiert bei der Partitureinrichtung im Ms aus Versehen ein zusätzliches „1^{er} seul“ auf das System des Continuo-Basses.
 116 Charpentier notiert den Halbbogen der Ligatur über das Verzierungszeichen, womit ver-

mutlich ein auf der oberen Nebennote beginnender *tremblant lié* gemeint ist.
 118 Der Anschluss an Takt 117 wurde im Ms überklebt. Das neu übergeklebte Blatt enthält einen neuen Vorsatz „tous“ sowie Schlüsselung und Taktangabe.
 143 Vergleiche die Anmerkung Takt 31
 168 Vergleiche Anmerkung Takt 116
 185 Vergleiche Anmerkung Takt 116
 192 *Dessus*: das Ms gibt als letzte Note vermutlich irrtümlich eis an.
 225 *Dessus*: Der Punkt gehört zu dem anschließenden Verzierungszeichen. Gemeint ist sicherlich die Variante des *tremblement appuyé*: Die Verzierung beginnt mit einer Dehnung der Note e² und bringt die Nebennote erst auf der 2. Taktzeit zum Schwingen.
 304 Vergleiche Anmerkung Takt 116
 306 *Dessus 2*, Charpentier notiert den Halbbogen der Ligatur über das Verzierungszeichen; *Taille 2*, Charpentier notiert den Halbbogen der Ligatur oberhalb, das Verzierungszeichen unterhalb der Note. Vergleiche dazu das Vorwort.
 309 *jeux doux* – Die Anmerkung erweist sich als überflüssig, da sie die gleiche, wenige Takte zuvor gegebene Anmerkung wiederholt.
 310 *Haute-contre 2*, Charpentier notiert den Halbbogen der Ligatur über das Verzierungszeichen; das Verzierungszeichen von *Basse 2* befindet sich ohne Halbbogen über der Bassnote.
 319 *Dessus*: Der Punkt gehört zu dem anschließenden Verzierungszeichen. Im Ms stehen Punkt und Verzierungszeichen unterhalb, der Bindebogen oberhalb der Note a¹. Gemeint ist sicherlich die Variante des *tremblement appuyé*: Die Verzierung beginnt mit einer Dehnung der Note a¹ und bringt die Nebennote erst auf der 2. Taktzeit zum Schwingen.
 320 *Tailles*, 3. Note h⁰. Da im Continuo ein Sextakkord angezeigt wird, könnte es sich auch um ein c¹ handeln. Die Continuoaussetzung wurde hier an die für die *Tailles* im Ms gültige Note angepasst.

English translation
after Jacques Bénigne Bossuet

- [1] We praise thee, O God, we acknowledge thee to be the Lord.
- [2] All the earth doth worship thee, the Father everlasting.
- [3] To thee all Angels cry aloud, the Heavens, and all the Powers therein.
- [4] To thee Cherubim and Seraphim continually do cry:
- [5] Holy, holy, holy: Lord God of Sabaoth
- [6] Heaven and earth are full of the Majesty of thy Glory
- [7] The glorious company of the Apostles,
- [8] The goodly fellowship of the Prophets,
- [9] The noble army of Martyrs praise thee.
- [10] The holy Church throughout all the world doth acknowledge thee,
- [11] The Father of an infinite Majesty,
- [12] Thy true and only Son, worthy of honour,
- [13] Also the Holy Spirit, the comforter.
- [14] Thou art the King of Glory, O Christ,
- [15] Thou art the everlasting Son of the Father.
- [16] When thou tookest upon thee to deliver man, thou didst not abhor the Virgin's womb.
- [17] Overcoming the sharpness of death, thou didst open the Kingdom of Heaven to all believers.
- [18] Thou sittest at the right hand of God, in the Glory of the Father.
- [19] We believe that thou shalt come to be our Judge.
- [20] We beseech thee, therefore, help thy servants, whom thou hast redeemed with thy precious blood.
- [21] Make them to be numbered with thy Saints, in glory everlasting.
- [22] O Lord, save thy people and bless thine heritage.
- [23] Govern them and lift them up for ever.
- [24] Day by day we magnify thee,
- [25] And we worship thy Name ever world without end.
- [26] Vouchsafe, O Lord, to keep us this day without sin.
- [27] Have mercy upon us, O Lord, have mercy upon us.
- [28] Let thy mercy, O Lord, lighten upon us, as our trust is in thee.
- [29] In thee, O Lord, have I trusted, let me never be confounded.

Deutsche Übersetzung
nach Jacques Bénigne Bossuet

- [1] Dich Gott, loben wir und erkennen Dich an als Herr und Meister,
- [2] Dich, den ewigen Vater betet an der ganze Erdkreis.
- [3] Alle Engel, die Himmel und alle Kräfte,
- [4] Die Cherubim und Seraphim singen unaufhörlich dir:
- [5] Heilig, heilig, heilig Gott, Herr der Heerschaaren
- [6] Himmel und Erde sind voll des Ruhmes deiner Herrlichkeit.
- [7] Dich preist der Apostel glorreicher Chor,
- [8] Dich lobt der Propheten lobwürdige Zahl,
- [9] Dich lobt der Märtyrer strahlendes Heer.
- [10] Überall auf Erden bekennt die heilige Kirche Dich,
- [11] Den Vater der unermesslichen Herrlichkeit,
- [12] Deinen anbetungswürdigen, wahren und einzigen Sohn,
- [13] Und den Tröster, den Heiligen Geist.
- [14] Christus, König der Herrlichkeit,
- [15] Du bist des Vaters ewiger Sohn,
- [16] Du hast, die Menschen zu erlösen, nicht verschmäht der Jungfrau Schoß.
- [17] Du hast den Stachel des Todes überwunden und denen, die glauben, das Himmelreich geöffnet.
- [18] Du sitzt zur Rechten Gottes, in des Vaters Herrlichkeit.
- [19] Wir glauben, dass Du als Richter kommen wirst.
- [20] Also flehen wir Dich an: Steh Deinen Dienern bei, die Du so teuer erworben hast mit Deinem Blut.
- [21] Lass in der ewigen Herrlichkeit uns Deinen Heiligen beigezählt werden.
- [22] Errette Dein Volk, Herr, und segne Dein Erbeil.
- [23] Führe und erhebe sie bis in ewige Zeiten.
- [24] Alle Tage preisen wir Dich,
- [25] Und rühmen Deinen Namen ewiglich, von Geschlecht zu Geschlecht.
- [26] Bewahre uns gnädig, Herr, an diesem Tag vor Sünde.
- [27] Erbarm Dich unser, Herr, erbarm Dich unser.
- [28] Lass Deine Barmherzigkeit, Herr, über uns walten, so wie wir es von Dir erhofft haben.
- [29] Auf Dich, Herr, setze ich meine ganze Hoffnung; ich werde nicht zu Schande werden in Ewigkeit.

Texte latin original / original Latin text /
Lateinischer Originaltext

Traduction française de Jacques Bénigne
Bossuet (*Prières ecclésiastiques*, 1689, in: *Œuvres
complètes*, Besançon 1836, vol. 5, p. 518)

- [1] Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.
[2] Te aeternum Patrem / omnis terra veneratur.
[3] Tibi omnes Angeli, / tibi Coeli et universae
Potestates,
[4] Tibi Cherubim et Seraphim / incessabili voce
proclamant:
[5] Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus
sabaoth.
[6] Pleni sunt coeli et terra / majestatis gloriae tuae.
[7] Te gloriosus / Apostulorum chorus,
[8] Te Prophetarum / laudabilis numerus,
[9] Te Martyrum candidatus / laudat exercitus.
[10] Te per orbem terrarum / sancta confitetur Ecclesia,
[11] Patrem / immensae majestatis
[12] Venerandum tuum verum / et unicum Filium,
[13] Sanctum quoque / Paraclitum Spiritum.
[14] Tu Rex gloriae / Christe.
[15] Tu Patris / sempiternus es Filius.
[16] Tu, ad liberandum suscepturus hominem, / non
horruisti Virginis uterum.
[17] Tu, devicto mortis aculeo / aperuisti credentibus
regna caelorum.
[18] Tu ad dexteram Dei sedes / in gloria Patris.
[19] Judex crederis / esse venturus.
[20] Te ergo quaesumus famulis tuis subveni / quos
pretioso sanguine redemisti.
[21] Aeterna fac / cum Sanctis tuis in gloria numerari.
[22] Salvum fac populum tuum, Domine / et benedic
hereditati tuae.
[23] Et rege eos, / et extolle illos usque in aeternum.
[24] Per singulos dies benedicimus te.
[25] Et laudamus nomen tuum in saeculum, / et in
saeculum saeculi.
[26] Dignare, Domine, die isto / sine peccato nos
custodire.
[27] Miserere nostri, Domine / miserere nostri.
[28] Fiat misericordia tua, Domine, super nos /
quemadmodum speravimus in te.
[29] In te, Domine, speravi / non confundar in
aeternum.
- [1] O Dieu, nous vous louons, et vous reconnais-
sons comme le Seigneur et le maître.
[2] O Père éternel, toute la terre vous adore.
[3] Tous les anges, les cieus et toutes les puissances,
[4] Les Chérubins et Séraphins ne cessent de chanter
vos louanges,
[5] Saint, saint, saint est le Seigneur, le Dieu des
armées.
[6] Le ciel et la terre sont plein de votre gloire.
[7] Le chœur glorieux des apôtres,
[8] La vénérable multitude des prophètes,
[9] L'armée des martyrs toute brillante de l'éclat de
leurs robes blanches, publient de concert vos
louanges.
[10] La sainte Eglise confesse votre nom par toute
la terre.
[11] Elle vous confesse, vous Père éternel, dont la
majesté est infinie,
[12] Et votre vrai et unique Fils, digne de tout
adoration,
[13] Et votre Saint-Esprit le consolateur.
[14] O Jésus, vous êtes le Roi de gloire,
[15] Fils du Père, de toute éternité.
[16] Lorsque vous avez pris la chair de l'homme
pour le racheter, vous n'avez point eu d'horreur
de descendre dans le sein d'une vierge.
[17] Vous avez vaincu l'aiguillon de la mort, et
ouvert le royaume du ciel aux fidèles.
[18] Vous êtes assis à la droite de Dieu dans la gloire
du Père.
[19] Et nous croyons que vous viendrez pour juger le
monde.
[20] Nous vous prions donc de secourir vos servi-
teurs, que vous avez rachetés par votre précieux
sang.
[21] Faites-nous jouir de la gloire éternelle dans la
compagnie de vos saints.
[22] Seigneur, sauvez votre peuple et bénis votre
héritage.
[23] Conduisez-les, et élevez-les jusque dans l'éternité.
[24] Nous vous bénissons tous les jours,
[25] Et nous louons votre nom, digne d'être loué aux
siècles des siècles.
[26] Daignez, Seigneur, nous garder de tout péché
durant ce jour.
[27] Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous.
[28] Faites-nous miséricorde, Seigneur, comme nous
l'avons toujours espéré de vous.
[29] En vous, Seigneur, est toute mon espérance ; je
ne serai pas éternellement confondu.