

CHARPENTIER

Te Deum

H 146

Édité par / Edited by
Herausgegeben von
Helga Schauerte-Maubouet

Urtext

Partition
Score
Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 7593

INTRODUCTION

Le *Te Deum*, hymne dite de Saint Ambroise et de Saint Augustin, est un chant de louange, qui, dans le rite de l'Église gallicane, était principalement exécuté à Matines et après les Vêpres. Entonnée en plain-chant par le prêtre ou par l'un des chantres, cette hymne de 29 versets, tous divisés en deux parties, se chantait soit entièrement en plain-chant ou en polyphonie, soit en plain-chant en alternance avec l'orgue. Ordonnée par décret royal, cette « hymne de louange et d'action de grâces » deviendra, sous le règne de Louis XIV, un emblème royal. Exécutée en toute occasion importante (victoires militaires, signatures de paix, anniversaires du roi, naissances royales, etc.) elle devient le symbole même du Royaume de France et de la Monarchie de droit divin. Le nombre grandissant de mises en polyphonie du *Te Deum* à l'époque de l'Absolutisme témoigne de l'intérêt politique qu'incarne l'image louangeuse de Dieu (qui devient, par substitution, celle du Souverain) – image mise en évidence par le texte de l'hymne.

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) ne compte pas parmi les musiciens officiels de la Chapelle Royale. Néanmoins, il a composé pas moins de six motets sur le *Te Deum*. Parmi les quatre motets qui nous sont parvenus (H. 145 à H. 148), celui en ré majeur, numéro 146 du catalogue Hitchcock, est celui qui, avec trompettes et timbales, emploie les plus grands moyens orchestraux. La partition requiert un chœur à quatre parties. Huit chanteurs (deux dans chaque voix) participent à des formations de groupes de solistes ou chantent seuls, accompagnés par quelques instruments solistes. Le nom du premier soliste basse qui figure sur la partition autographe permet de penser que l'œuvre fut exécutée en l'église Saint-Louis des Jésuites à Paris (était-ce pour célébrer la victoire de Steinkerque, remportée en août 1692 par le maréchal de Luxembourg?) où Charpentier a occupé le poste de maître de musique de 1688 à 1698.

Conformément au principe du Grand Motet Versaillais le *Te Deum* de Charpentier se présente d'un seul tenant dans une structure qui, à travers la diversité de son orchestration, reflète la division en versets de l'hymne. Sur le modèle de Lully (*Te Deum*, 1677) l'œuvre débute par une symphonie en Rondeau. Dans la tonalité (obligée pour les trompettes) de ré majeur, ton que Charpentier qualifie de « joyeux et très guerrier » dans ses *Règles de composition* (1692), celle-ci dé-

bouche sur le premier verset, vigoureusement entonné par la première basse. Ensuite les interventions du chœur alternent avec des sections pour voix seule ou groupe de solistes.

Les 29 versets du *Te Deum* imposent une exécution en continuité. Le compositeur, redoutant vraisemblablement une exécution qui briserait l'unité de l'œuvre, à ordonné à plusieurs endroits de la partition de passer « sans interruption » à la suite. Seul trois arrêts (mes. 100, 545 et 613) sont explicitement mentionnés, sans être toutefois exactement déterminés dans leur durée (*petite pause*, *grand silence*, *un peu de silence*). Suivant l'exégèse traditionnelle du texte latin on peut observer une évolution dans les effectifs: Dans les versets 1–9 (Louange à Dieu, dimension céleste) le chœur domine sur les rares groupes de solistes. Dans les versets 10–20 (Louange au Fils de Dieu, dimension terrestre) les solistes s'exposent dans de nombreux solis, duos et trios, tandis que le chœur passe à l'arrière-plan. Dans les versets 21–25 (Implorations) les deux effectifs (solistes/chœur) alternent, le groupe de solistes participant aux sections du chœur. Les versets 26–28 (Supplications), qui font suite au « grand silence » de la mesure 545, sont interprétés exclusivement par les solistes. Le verset final, introduisant une grande fugue, est réservé au chœur avec, en son milieu, un bref trio de solistes.

La variété des couleurs instrumentales et la recherche du timbre qui caractérise chaque verset sont remarquables. Dans les couplets 3, 4 et 5, la texture ainsi que l'effectif des chanteurs est limité aux trois voix supérieures. 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. Quant à la basse, elle prête son concours à la traduction musicale du « *Judex crederis* ». La dimension dramatique de l'image sonore du dernier jugement qu'évoque ce dix-neuvième couplet est soulignée par des fanfares héraldiques de trompettes et timbales.

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: Interprétés par des solistes, les versets 12 à 15, par exemple, se distinguent par une notation archaïque. Outre une référence à l'ancien système proportionnel qui pourrait indiquer ici une relation 3 : 2, autrement appelée *rapport sesquialtère*, la

notation blanche en association avec la division ternaire « parfaite » de la mesure intervient là où le texte postule la Trinité de Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Avec *Ecclesia* (Eglise) ce sont d'ailleurs ces mêmes mots *Patrem* (mes. 263), *Filium* (mes. 284) et *Spiritum* (mes. 293) du texte latin, qui sont privilégiés par l'ornementation musicale.

Certains mots ou détails du texte font l'objet d'un traitement particulier comme le montre, par exemple, la vocalise étendue sur le mot « laudat » (9^e verset), ou encore celle de la triple invocation *Sanctus* (5^e verset). Dans le 18^e verset, qui relate la transfiguration et glorification du Christ, la musique semble se pétrifier durant les deux mesures 375/376 dans une demicadence de « 7^e sauvée en sixte » (*Règles de composition*). Dans le dernier couplet le mot « in aeternam » est rendu par une longue note de pédale. Enfin, concluant sur « et in saecula saeculi » le « grand silence » prescrit à la fin du verset 25 n'est autre qu'un symbole de l'infini.

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

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'économie, 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.

L'effectif instrumental consiste en un *Grand Chœur* et un *Petit Chœur*. Le *Grand Chœur* se subdivise dans le groupe inséparable des cuivres et le groupe des cordes. Celui-ci, à la française (à deux parties d'alto) est coloré, comme il était l'usage, par les flûtes, hautbois et bassons. Jusqu'au début du 18^e siècle la basse est assurée par des basses de violon. Accordées en si-bémol, un ton plus bas que le violoncelle qui les remplacera, ces instruments ont une imposante puissance sonore. 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 notation

A deux reprises (mes. 277, mes. 405) Charpentier se sert de la notation blanche ternaire en double combinaison: le chiffre de mesure: $\frac{3}{2}$ y est immédiatement

précédé d'un ϕ . A propos des différents signes utilisés par le compositeur, sa biographe, Catherine Cessac, constate: « Nous ne pouvons que regretter que le traité de Charpentier ne fasse aucune mention des multiples ornements que le musicien utilise dans son œuvre, certaines signes n'étant employés que par lui seul. Dans la partie consacrée à la mesure, il ne parle pas non plus de celle à $\phi \frac{3}{2}$ dont il fait un fréquent usage et qu'aucun théoricien de l'époque ne mentionne. » (Cessac, 1988, p. 432). Il est vrai qu'au temps de Charpentier la musique se transmettait d'abord par des traditions orales, ce qui explique le manque de cohérence dont les théoriciens de l'époque accusent déjà bien le tableau. Les propositions ci-après concernant l'interprétation ne représentent donc rien d'autre qu'un choix personnel dans l'ensemble des propositions possibles.

La notation blanche se lit en remplaçant les croches blanches par des noires, et les doubles croches blanches par des croches. L'une ou l'autre de ces deux valeurs sont réalisées inégales. La mesure à $\frac{3}{2}$ se battant ordinairement à trois temps lents, la notation blanche ou le chiffre $\phi \frac{3}{2}$ permettait au compositeur d'indiquer un tempo un peu moins lent que de coutume. Dans le motet *Transfige dulcissime Jesu* (H. 251, mes. 81) de Charpentier le passage de la notation blanche à la notation noire coïncide effectivement avec le terme « Lentement ». La notation blanche est donc clairement associée à un tempo plus rapide, et sa combinaison au chiffre $\phi \frac{3}{2}$ à la mesure 277 du *Te Deum* semble indiquer une *proportio sesquialtera*: trois notes (blanches) de la mesure ternaire sont exécutées dans la même unité de temps que deux notes (noires) de la mesure précédente, binaire.

Les ornements

Charpentier utilise plusieurs signes pour désigner les ornements. Le plus fréquent est le *tremblement simple* (exemple: mes. 263,1), qui, dans le style français, débute habituellement par la note supérieure. Le même signe précédé d'un point (exemple: mes. 263,3) 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* (exemple: mes. 285) est indiqué par une courbe de liaison qui précède le signe. Enfin le double signe de la mesure 581, très inhabituel, pourrait désigner un *tremoletti*, une sorte de pincé

renversé d'usage courant jusqu'au début du 17^e siècle. Comme le signe de la mesure 457, qui marque un agrément non-spécifique, il n'apparaît qu'une seule fois dans la pièce.

La liaison (exemple: mes. 231 à 237), 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 257 Charpentier écrit la liaison et l'agrément au-dessus de la note tremblée, tandis qu'à la mesure 655 il met la liaison au-dessous, mais le signe d'agrément au-dessus de la note tremblée. Cette différence calligraphique pourrait éventuellement 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). En effet, la simultanéité du *tremblement lié* et du *tremblement simple* de la mesure 257 impose ici le choix du *tremblement lié* qui commence après le temps.

Johann Mattheson observa en 1739 que les chanteurs français aimaient battre les tremblements plus lentement que leurs collègues des autres pays (Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, p. 115 § 32). D'après Michel Montéclair, la vitesse des battements s'accorde surtout avec le caractère du chant. Une exécution lente convient aux chants langoureux et plaintifs; une exécution vive ou légère aux chants sérieux, légers et gais.

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 oeuvres composées avant cette réforme. Les principales caractéristi-

ques 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, référencée dans la bibliographie.

Aspects stylistiques

À travers ses oeuvres Charpentier opère une synthèse des styles italiens et français. Un trait dominant de la musique française est la douceur, la souplesse agogique et la flexibilité de ses règles d'exécution qui engendrent une certaine liberté dont peut jouir l'interprète. En 1736 déjà Michel Montéclair n'avait-il pas raison de déclarer: « La musique latine perfectionne la science, la musique française perfectionne le goût. » Pour interpréter la musique française il ne suffit pas « de savoir bien la musique, ni d'avoir de la voix, il faut encore avoir du goût, de l'âme, de la flexibilité dans la voix, et du discernement pour donner aux paroles l'expression qu'elles demandent, suivant les différents caractères » (Montéclair, 1736, ²1972, p. 77).

Mes remerciements vont à Madame Fannie Vernaz et Monsieur Pascal Duc du groupe *Les Arts Florissants*, et à Monsieur Jean Saint-Arroman pour leurs conseils, ainsi qu'à Monsieur Christoph Heimbucher, des Editions Bärenreiter, Kassel, 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 (10)
Marc-Antoine Charpentier, Ms environ 1692
Mélanges autographes, cahier 62, volumen X, en folio 7–85
Faksimile, Minkoff Verlag, Paris 1997

III. Description de la source

L'autographe comprend 24 pages en folio à 420×265mm numérotées au recto. Le texte du *Te Deum* commence au verso de la page 73 et s'achève au recto de la page 85 avec le chiffre 720. Charpentier mentionne le chiffre correspondant aux mesures à 100, 200, etc. 700 et 720. Dans le Grand Choeur, les deux portées supérieures sont réservées aux trompettes et timbales. Suivant l'usage français du 17^e siècle les violons, flûtes et hautbois sont réunis sur une seule portée. Les parties solistes sont marquées par la nomenclature de l'instrument soliste, comme par exemple « première flûte seule », à l'endroit même où elles sonnent. L'indication « tous » marque la fin d'un passage soliste. Le continuo partage la portée inférieure avec les basses de violons et les bassons. Son orchestration désirée est rendue par les indications « accompagnement seul » ou « tous ».

IV. Principes d'édition

Dans le respect le plus scrupuleuse de la notation de Charpentier nous nous sommes restreint aux seules modifications énumérées ci-après: Les textes, latins et français, ont été rendus en orthographe moderne avec adjonction de la ponctuation. La désignation des instruments a été unifiée suivant la nomenclature citée dans l'introduction; « première flûte seule », par exemple, est rendu par « Flûte 1 ». Pour des raisons pratiques les basses instrumentales (le continuo/basses de violons et bassons) ont été écrites sur deux portées. Les instructions verbales concernant le déroulement, notamment celles qui accompagnent les renvois des ritournelles, sont reproduites en caractères italiques dans les notes détaillées. Les clés utilisées sont celles de Sol, ut et Fa; les clés anciennes apparaissent toutefois en tête des armures. Les ligatures des groupements de notes (trompettes, violons) 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 ajouts éditoriaux, très rares, ont été mis entre crochets [].

V. Notes critiques

Armure	Les flûtes et hautbois sont désignés ici « instruments à vent ». La basse est indiquée par « orgue et violons et bassons »
1	<i>Rondeau bis au commencement et à la fin</i>
24	<i>rondeau une fois comme au commencement</i>
40	<i>rondeau bis comme au commencement</i>
56	<i>La dernière finale de ce rondeau doit être entière pour passer au Tedeum.</i>
57	<i>Après le prélude</i> <i>Premier violon/seconde violon/première basse</i> <i>Mr Beaupuy. Ce chanteur officiait en l'église Saint-Louis-des-Jésuites à Paris en même temps que Charpentier.</i>
174/182 et 192/222	Les ligatures des trompettes et des violons, flûtes et hautbois ne sont pas concordants.
202,1	Tailles et Basses: point manquant
227	<i>Suite</i>
237/258	Charpentier écrit la liaison ainsi que l'agrément au-dessus de la note. Cette notation graphique désigne probablement le <i>tremblant lié</i> qui commence après le temps.
265/274	Notation autographe de la <i>diminution</i> en subdivision ternaire de la noire.
285	Le signe de l'agrément du <i>Haute-contre</i> se situe au-dessous de la note tremblée.
343	Timbales et basse de trompette: point manquant
545	La partition ne place ici que les <i>Dessus 1/Basse 1</i> et le Continuo. Les autres parties seront placées dans l'ordre où elles sonnent.
552	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.
581	Très inhabituel le double signe d'agrément pourrait indiquer son exécution simultanée par les deux flûtes.
613	L'autographe indique ici «trompette» au singulier.
655	Notation analogue à la mesure 552, mais différente des mesures 237/258.
670	<i>Tailles de violon</i> , première note = ré ² , seconde note manquante
688	Orgue (B.c.): à l'origine sol ² , la dernière note a été modifiée en sol ¹ .
691	Basse: 3 ^{me} note = ré ² (au lieu de si ¹)
720	dernier chiffre de mesure dans l'autographe: <i>fin du te deum</i>

INTRODUCTION

The *Te Deum* is an early-church hymn of praise attributed to St. Ambrose and St. Augustine, which in the order of the Gallic church was sung at the end of Matins and Vespers. The hymn, which consists of 29 versets, was started off by the priest or a precentor and then performed either by one or several voices, or alternately with the organ. The hymn of praise and thanksgiving, whose performance was regulated by a royal decree in France, developed, as it were, 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 to an extent into the symbol of the Kingdom of France. The increasing number of *Te-Deum* musical settings in the age of absolutism testifies to the marked political interest at that time in the image of the glory of God embodied in the text of the hymn – an image which one attempted to project on to the Sun King.

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) was not one of the official musicians of the royal chapel. Nevertheless, he is the author of no fewer than six *Te-Deum* settings. Of the four surviving motets (H. 145 to H. 148), this one in D major, which bears the number 146 in Hitchcock's catalogue of works, is the most festive in its grand and impressive instrumentation with trumpets and timpani. The score specifies a four-voice chorus. Eight singers, two in each register, form solo groups or sing solo passages accompanied by instrumental soloists. The name of the then first bass soloist indicated in the autograph enables us to date the work to the time of Charpentier's position as musical director at the Jesuit Church of Saint-Louis in Paris (1688–1698). The work is thought to have been performed there to mark the victory celebrations and the Peace of Steinkirk (August 1692).

In keeping with the form of the so-called "Versailles" *Grand Motet*, Charpentier's *Te Deum* is designed as a one-part, grand polyphonic motet, which in the diversity of its scoring reflects the original verse-like structure of the hymn. Following the model created by Lully in 1677, the work begins with an instrumental introduction composed in the form of a rondo. In the trumpet key of D major – a key which Charpentier described as "bright and very warlike" in his rules for composition (*Règles de composition*, 1692) – this leads up to the powerful first verset begun by the first bass soloist,

which is then followed by the chorus and groups of soloists alternating in ever new combinations.

The 29 versets of the *Te Deum* are performed in one go. The composer apparently did not want it to be performed in sections, which would compromise the integrity of the work, because the direction can be found at several places in the score requesting that it be played "without interruption". Only three short breaks (bars 100, 545 and 613) are expressly specified, but as they are termed "short rest, grand silence, a little silence" these are only vague hints as to their actual duration. Bearing in mind the traditional exegesis of the Latin text, the following basic structure can be deduced from the changing orchestrations: the chorus dominates in versets 1–9 (praise to God/heavenly dimension), with groups of soloists appearing sporadically. Individual singers form solos, duets and trios in versets 10–20 (Christological section/secular dimension) while the chorus recedes into the background. In versets 21–25 (invocations), the chorus and soloist groups alternate, with the soloist group taking up the lines of the chorus again. Versets 26–28 (prayers of intercession), which immediately follow the "grand silence" after bar 545, are performed by the soloists only. The final verset in the form of a large-scale fugue is reserved for the chorus, except for a short trio for soloists in the middle.

The scoring for the verses is characterised in each case by a remarkable variety of instrumental and vocal shades of colour. The musical setting is limited to three upper voices in lines 3, 4 and 5. Excluding the low voices 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. As for the bass, it serves to illustrate the Last Judgement musically in verse 19. Additionally, the dramatic dimensions of the "Judex crederis" are accentuated by being interspersed with fanfares of heraldic timpani and trumpets.

For Charpentier, musical expression always serves the purposes of and is oriented towards the textual content, or subordinate to the emotion the composer wishes to convey. And he does indeed have rich and subtle syntax to hand for expressing the emotion: for instance versets 12 to 15 sung by the soloists 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, 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. Together with the term “Ecclesia” (church), it is, incidentally, precisely these words *Patrem* (bar 263), *Filium* (bar 284) and *Spiritum* (bar 293) of the Latin text which are highlighted by the musical ornamentation.

Certain words or individual parts of the text are given privileged treatment in the musical setting, such as the lengthy vocalisation on the verb “laudat” (v. 9) or the triple invocation *Sanctus* (v. 5). In verset 18, which concerns itself with the praise of Christ upon his return, the music seems to freeze in awe of the transfigured Son of God in a half close going over two bars (bars 375/376). The words “in aeternum” are reproduced in the last line by long held notes. The rest at the end of the 25th verse does of course also serve to illustrate the text “et in saeculum saeculi”: as a “grand silence” it is nothing but a symbol of the infinite.

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.

The instrumental ensemble likewise consists of a *Grand Chœur* and a *Petit Chœur*. The *Grand Chœur* can be divided into the inseparable group of the brass and into the strings group. The latter is made up in the French style of one violin, two viola parts (*haute-contre*, *taille*) and double-bass violone, with the outer parts reinforced by the woodwind (flute, oboe and bassoon), as was customary at that time. The bass voice was performed by the *basses de violon* up to the beginning of the 18th century. In its tuning a whole tone lower than the violoncello, by which it was replaced, this instrument ranging from contra B flat to f¹ has a more sonorous tone. 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*).

Notation

Charpentier avails himself of white notation in a double combination in two parts of the piece (bar 277, bar 405): the time signature $\frac{3}{2}$ is immediately preceded by a ♩ sign. As for the signs used by the composer, this is what his biographer Catherine Cessac has to say: “It is regrettable that Charpentier’s treatise does not contain a single mention of the many ornaments he employs in his work, since certain signs are used solely by him. In the section on time signatures, he also leaves the direction $\text{♩} \frac{3}{2}$, which he makes abundant use of and which is not mentioned at all by any theorist of the age, wholly untreated.” (Cessac, 1988, p. 432). The practice of handing down the rules for musical performance mainly by word of mouth in Charpentier’s day does indeed result in a lack of coherence and was in fact deplored by the theorists of his time. The following suggestions for performance – a personal selection among the wide variety of possible performances – should therefore only be seen as such.

The white notation is read by replacing the empty quavers with crotchets and the empty semiquavers with quavers. One of the two note values is performed unequally. 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 either white notation or the ♩ signature. In the motet *Transfige dulcissime Jesu*, Charpentier marks the transition from white to black notation with the indication “Lentement” (slow) while keeping the same time signature. The white notation of bars 277ff. in the *Te Deum* correspondingly suggests a brisker pace, which under the double sign of the $\text{♩} \frac{3}{2}$, might represent a *proportio sesquialtra*: three notes (minims) of the ternary bar are played in the same time unit as two notes (crotchets) of the preceding binary bar.

Ornaments

Charpentier used five different ornament signs in the score. The wavy line of the *tremblement simple* (free or simple trill) appears the most frequently (example: bar 263,1), which in the French fashion is usually begun from the upper note. The same sign with a dot added (example: bar 263, 3) points to a variation of the *tremblement appuyé* (accented or suspended shake): in the Italian-style *tremolo*, this trill to be executed on longer note values would commence with a stressed extension of the main note before it slowly brought it

to a tremolo by alternating with the upper note. The *tremblement lié* (tied shake, example: bar 285) is indicated by an additional tie over the trill sign. The highly unusual ornament sign in bar 581 might mean a *tremoletti*, a *pincé renversé* (shake) executed with the note above, which was common up to the beginning of the 17th century. As is the case with the general ornament sign marked with + in bar 457, which can stand for several ornaments at the same time, this sign only appears but once in the entire work.

The tie (example: bars 231 to 237) 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 tie and ornament sign above the note to be embellished in bar 257, while he writes the tie below the note and the ornament sign above the note in bar 655. This calligraphic difference might point to the two different variants of the *tremblement lié*, the one ornament being executed with the tied upper note after the accented beat, and the other ornament being played with the main note on the accented beat (cf. Jean-François Dandrieu, *Premier Livre d'orgue*, 1730). Simultaneous execution of the tied and the free trill in bar 257 would seem to suggest in this case that the *tremblement lié* is played after the beat.

Johann Mattheson made the observation in his treatise of 1739 *Der vollkommene Capellmeister* (The consummate Kapellmeister) that French singers executed the trills more slowly than their counterparts in other countries (Mattheson, 1739, p. 115 § 32). According to Michel Montéclair, the speed of any trill depends first of all on the expressive character of the piece. Slow execution suits yearning or lamenting songs, and lively or brisk execution those which are serious, light and cheerful (Montéclair, 1736, p. 81).

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 in the time of Charpentier 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*” (“*confite-muer*”, 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 *Petite Méthode* written by Patricia Ranum for singers of baroque music, which is listed in the bibliography.

Stylistic Aspects

Charpentier’s works manifest a synthesis of the Italian and French style of his time. The French music is characterised by mellowness, agogic suppleness and by a latent contradictoriness of its signs, which allows the performer certain leeway for his or her own interpretation. Michel Montéclair postulated as early as 1736 that Italian music formed the science, while French music shaped the taste. He went on to say that in order to interpret French music it did not suffice “to be well familiar with the music and to have a voice, but in addition taste, soul, vocal flexibility and powers of discernment are called for, without which it is not possible to lend the text the expressiveness and variety of character it requires.” (Montéclair, 1736, ²1972, p. 77)

I should like to thank my colleagues, Madame Fannie Vernaz and Monsieur Pascal Duc of the group *Les Arts Florissants* and Monsieur Jean Saint-Arroman for discussions and advice, as well as Herr 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
T.	Takt (Bar)

II. Source

BnF, Rés. Vm1 259 (10)
Marc-Antoine Charpentier, Ms ca. 1692
Mélanges autographes, cahier 62, volume X, folio 73–85
Facsimile, Minkoff Verlag, Paris 1997

III. Source description

The autograph contains 24 manuscript sheets, each measuring 420×265mm and only paginated on the front. The *Te Deum* begins on the reverse of page 73 and ends on the front of page 85 with the bar marked 720. Charpentier numbers each hundredth bar. The two upper braces are reserved for the trumpets, and the timpani and trombones for the full ensemble. As was customary in the 17th century, the mostly in unison violins, flutes and oboes are put together in one brace, with the solo passages marked by indications such as “premier flûte seule”. The end of such solo passages is indicated by “tous”. The continuo is to be found with the double-bass violones and bassoons in the lowest brace, with the direction “accompagnement seul”/ “tous” indicating the instrumentation required.

IV. Editorial technique

The score has been kept as close as possible to the autograph. The accompanying French text and the Latin text have been reproduced using modern orthography and punctuation. The autograph instrumentation directions, such as “premier flûte seule”, have been standardised in accordance with the nomenclature above and changed to “Flûte 1”. For practical reasons, the instrumental basses (continuo, and double-bass violone and bassoon) have been given two braces. Detailed verbal directions on the sequence of the individual sections, such as on the ritornelli not written out, are in italics in the detailed references. The G clef, C clef and F clef are used as the clefs; the cleffing of the source is shown in 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. Editor’s additions appear in square brackets.

V. Detailed references

front	Flutes and oboes are shown in the Ms as “instruments à vent”; the bass is given with “orgue et violons et bassoons”.
1	<i>Rondeau bis au commencement et à la fin</i>
24	<i>rondeau une fois comme au commencement</i>
40	<i>rondeau bis comme au commencement</i>
56	<i>La dernière finale de ce rondeau doit être entière pour passer au Tedeum.</i>
57	<i>Après le prélude</i> <i>Premier violon/seconde violon/première basse</i> <i>Mr Beaupuy.</i> The singer was employed in the church Saint-Louis-des-Jésuites from 1688.
174/182, 192/222	No uniform grouping between the trumpets on the one hand and the violins, oboes, flutes on the other.
202,1	Tenor and bass: no dot
227	<i>Suite</i>
237/258	Charpentier wrote both the half tie of the ligature and the ornament sign over the note, which is probably meant to indicate a <i>tremblant lié</i> beginning on the upper note.
265 / 274	Autograph method of notation of the <i>Diminution</i> with ternary subdivision of the crotchet.
285	The ornament sign of the <i>Haute-contre</i> is below the note.
343	Timpani and trombone: no dot
545	The score is laid out in such a way that only <i>Dessus 1/Basse 1</i> and the continuo are specified here. The other instruments are not given until they become active.
552	Charpentier wrote the ornament sign above the note at this point, and the half tie of the ligature below the note: this is presumably meant to indicate a <i>tremblant lié</i> beginning on the main note.
581	The autograph, double ornament sign might indicate that the ornamentation should be executed simultaneously.
613	The autograph stipulates “trompette” in the singular at this point.
655	Notation analogous to bar 552. What is interesting is the different style of notation in comparison with bars 237/258.
670	<i>Tailles de violon</i> , 1st note = d ⁰ ; 2nd note missing
688	Organ [B.c.]: the last note was probably corrected from g to G.
691	Bass: 3rd note d ⁰ instead of B
720	Last autograph bar marking, <i>fin du te deum</i>

EINLEITUNG

Das *Te Deum* ist ein altkirchlicher, dem heiligen Ambrosius und dem heiligen Augustinus zugeschriebener hymnischer Lobgesang, der in der Ordnung der gallikanischen Kirche am Ende des Matutin- und Vespertages gesungen wurde. Die aus 29 Versetten bestehende Hymne wurde vom Priester oder von einem Vorsänger angestimmt und anschließend entweder ein- oder mehrstimmig, oder alternatim mit Orgel vorgetragen. Die Lob- und Dankeshymne, deren Aufführung in Frankreich durch ein königliches Dekret geregelt war, entwickelte sich unter der Herrschaft von Ludwig XIV. sozusagen zu einem königlichem Emblem. Ihr obligatorisches Aufführen bei allen offiziellen Feierlichkeiten (militärische Siege, Friedensschlüsse, königliche Geburtstage oder Taufen) lässt sie gewissermaßen zum Symbol des Königreiches Frankreich und seiner von Gott eingesetzten Monarchie werden. Die im Zeitalter des Absolutismus steigende Anzahl der *Te Deum*-Vertonungen zeugt von dem damals ausgeprägten politischen Interesse an dem im Text der Hymne verkörperten Bild von der Herrlichkeit Gottes – ein Bild, das man auf den Sonnenkönig zu übertragen suchte.

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) zählt nicht zu den offiziellen Musikern der Königlichen Kapelle. Nichtsdestoweniger ist er der Verfasser von nicht weniger als sechs *Te Deum*-Vertonungen. Unter den vier uns überlieferten Motetten (H. 145 bis H. 148) ist die vorliegende in D-Dur, die im Werkverzeichnis von Hitchcock die Nummer 146 trägt, in ihrer stattlichen Besetzung mit Trompeten und Pauken die festlichste. Die Partitur schreibt einen vierstimmigen Chor vor. Acht Sänger, zwei aus jeder Stimmlage, bilden Sologruppen oder singen von Instrumentalsolisten begleitete Solopassagen. Der im Autograph angegebene Name des damaligen ersten Bass-Solisten ermöglicht eine Datierung des Werkes in die Zeit von Charpentiers Kapellmeistertätigkeit an der Jesuitenkirche Saint-Louis in Paris (1688–1698). Es wird vermutet, dass das Werk anlässlich der Siegesfeier zum Frieden von Steinkirchen (August 1692) dort aufgeführt worden ist.

Dem Formtyp der sogenannten „Versailler“ *Grand Motet* entsprechend ist Charpentiers *Te Deum* als einteilige, große polyphone Motette angelegt, die in der Vielfalt ihrer Instrumentierung die ursprüngliche versartige Anlage der Hymne widerspiegelt. Dem von Lully 1677 geschaffenen Modell folgend beginnt das

Werk mit einer in Rondoform komponierten, instrumentalen Einleitung. In der Trompetentonart D-Dur – einer Tonart, die Charpentier in seinen Kompositionsregeln (*Règles de composition*, 1692) als „fröhlich und sehr kriegerisch“ qualifiziert hat – führt diese zu dem kraftvoll vom ersten Bass-Solisten angestimmten ersten Versett hin. Anschließend alternieren Chor und Solistengruppen in ständig neuartigen Zusammensetzungen.

Die 29 Versetten des *Te Deums* werden in einem Zuge aufgeführt. Offensichtlich lehnte der Komponist eine abschnittsweise Aufführung, die die Einheit des Stückes infrage stellen würde, ab, denn mehrere Stellen der Partitur sind mit der Anweisung versehen, man möge „ohne Unterbrechung“ weiterspielen. Lediglich drei kurze Unterbrechungen (Takt 100, 545 und 613) sind ausdrücklich vorgeschrieben, wenngleich ihre reelle Zeitdauer mit den Angaben „kleine Pause, große Stille, ein wenig Stille“ nur vage angedeutet ist. Unter Nachvollzug der traditionellen Exegese des lateinischen Textes lässt sich anhand der wechselnden Besetzungen folgende grobe Gliederung feststellen: In den Versetten 1–9 (Lobpreis Gottes/himmlische Dimension) dominiert der Chor über vereinzelt auftretende Solistengruppen. In den Versetten 10–20 (christologischer Abschnitt/weltliche Dimension), formieren sich einzelne Sänger zu Solo, Duo oder Trio während der Chor in den Hintergrund tritt. In den Versetten 21–25 (Anrufungen) wechseln Chor und Solistengruppen einander ab, wobei die Solistengruppe die Verse des Chors erneut aufnimmt. Die Versetten 26–28 (Fürbittengebete), die unmittelbar auf die „große Stille“ nach Takt 545 folgen, werden ausschließlich von den Solisten gestaltet. Der Schlussvers ist als groß angelegte Fuge bis auf einen kurzen solistisch besetztes Trio in der Mitte dem Chor vorbehalten.

Die einzelnen Versvertonungen sind durch eine bemerkenswerte Vielfalt instrumentaler und vokaler Farbschattierungen charakterisiert. In Vers 3, 4 und 5 ist der musikalische Satz sowie die Besetzung auf drei Oberstimmen begrenzt. Der Ausschluss der tiefen Stimmen repräsentiert zweifelsohne den schwerelosen Charakter der himmlischen Herrscharen (Engel, Cherubim und Seraphim), von denen der Text an dieser Stelle berichtet. Was den Bass angeht, so dient er in Vers 19 der musikalischen Veranschaulichung des jüngsten Gerichtes. Die dramatische Dimension des

„Judex crederis“ wird darüber hinaus durch fanfarenartige instrumentale Einschübe heraldischer Pauken und Trompeten hervorgehoben.

Bei Charpentier ist der musikalische Ausdruck stets dem Textgehalt verpflichtet bzw. dem Affekt untergeordnet, den der Komponist darzustellen beabsichtigt. Zur Darstellung des Affektes steht ihm eine reiche und subtile Syntax zur Verfügung: Beispielsweise zeichnen sich die von Solisten interpretierten Versetten 12 bis 15 durch die Anwendung einer archaischen Notationform 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, wo im Text von der Dreieinigkeit Gott des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes die Rede ist. Zusammen mit dem Begriff „Ecclesia“ (Kirche) sind es übrigens genau diese Worte *Patrem* (Takt 263), *Filium* (Takt 284) und *Spiritum* (Takt 284) des lateinischen Textes, die durch die musikalische Ornamentik hervorgehoben werden.

Gewisse Worte oder einzelne Textteile werden bei der musikalischen Vertonung privilegiert behandelt, wie beispielsweise die langatmige Vokalisierung auf dem Verb „laudat“ (Vs 9) oder die dreifache Anrufung *Sanctus* (Vs 5). In Vers 18, der die Verherrlichung Christi bei seiner Wiederkunft behandelt, scheint die Musik in Ehrfurcht vor dem Verklärten in einem über zwei Takte hinweg anhaltenden Halbschluss zu erstarren (Takt 375/376). Im letzten Vers wird das Wort „in aeternam“ durch lange Haltetöne wiedergegeben. Schließlich dient auch noch die Pause am Ende des 25. Verses der Veranschaulichung des Textes „et in saecula saeculi“: als „große Stille“ ist sie nichts anderes als ein Symbol des Unendlichen.

AUFFÜHRUNGS- PRAKTISCHE 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.

Der instrumentale Klangkörper besteht ebenfalls aus einem *Grand Chœur* und einem *Petit Chœur*. Der *Grand Chœur* lässt sich in die untrennbare Gruppe der Blechbläser und in die Streichergruppe unterteilen. Letztere setzt sich nach französischer Art aus einer Violine, zwei Violastimmen (*haute-contre*, *taille*) und Bassvioline zusammen, wobei wie damals üblich die Außenstimmen durch die Holzbläser (Flöte, Oboe und Fagott) verstärkt werden. Bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurde die Bassstimme von den *basses de violon* ausgeführt. In der Stimmung einen Ganzton tiefer als das Violoncello, von dem es abgelöst wurde, besitzt dieses im Ambitus vom Kontra-B bis zum f¹ reichende Instrument einen volltönigeren Klang. Der Continuo-Part wird von Charpentier hier der Orgel zugewiesen; er kann – wie üblich, wenn nichts anderes vorgeschrieben wird – von einer Bass-Gambe (*basse de viole*) unterstützt werden.

Zur Notation

An zwei Stellen des Stückes (T. 277, T. 405) bedient sich Charpentier der weißen Notation in doppelter Kombination: dem Taktvorzeichen $\frac{3}{2}$ wird unmittelbar ein ♩ -Zeichen vorausgeschickt. Was die vom Komponisten verwendeten Zeichen anbetrifft, so belehrt uns seine Biographin Catherine Cessac: „Es ist bedauerlich, dass Charpentiers Abhandlung mit keinem Wort die vielen Ornamente erwähnt, von denen der Musiker in seinem Werk Gebrauch macht, da gewisse Zeichen nur von ihm ganz allein verwendet werden. Auch lässt er in dem Teil über die Taktarten die Vorschrift $\text{♩} \frac{3}{2}$, von der er ausgiebig Gebrauch macht und die überhaupt von keinem Theoretiker der Epoche erwähnt wird, völlig unbehandelt.“ (Cessac, 1988, S. 432). In der Tat hat die noch zu Lebzeiten Charpentiers praktizierte vorwiegend mündliche Überlieferung der musikalischen Aufführungsregeln einen Mangel an Kohärenz zur Folge, die bereits von den Theoretikern seiner Zeit beklagt wurde. Die nachstehenden Aufführungsvorschläge – eine persönliche Wahl unter den vielfältigen Ausführungsmöglichkeiten – sind daher lediglich als Anregungen zu verstehen.

Die weiße Notation liest sich, indem man die leeren Achtelnoten durch Viertelnoten und die leeren Sechzehntelnoten durch Achtelnoten ersetzt. Einer von beiden Notenwerten wird inegal ausgeführt. Der gewöhnliche $\frac{3}{2}$ -Takt wird normalerweise in drei langsamen Halben geschlagen. Um ein etwas weniger langsames Tempo anzeigen zu können, bedienten sich die Komponisten entweder der weißen Notation oder der

♢-Vorzeichnung. In der Motette *Transfige dulcissime Jesu* markiert Charpentier den Übergang von der weißen zur schwarzen Notation unter gleichbleibender Taktvorzeichnung mit der Angabe „Lentement“ (Langsam). Die weiße Notation der Takte 277ff. im *Te Deum* deutet dementsprechend auf ein rascheres Zeitmaß hin, das unter dem doppelten Zeichen des ♢^{3/2} möglicherweise eine *proportio sesquialtra* darstellt: drei Noten (Halbe) des ternären Taktes werden in der gleichen Zeiteinheit ausgeführt wie zwei Noten (Viertel) des vorhergehenden binären Taktes.

Zu den Verzierungen

Charpentier verwendet in der Partitur fünf verschiedene Verzierungszeichen. Am häufigsten tritt die Wellenlinie des *tremblement simple* (freier Triller) auf (Beispiel: Takt 263,1), der nach französischer Manier gewöhnlich von der oberen Nebennote angeschlagen wird. Das gleiche zusätzlich mit einem Punkt versehene Zeichen (Beispiel: Takt 263,3) deutet auf eine Variante des *tremblement appuyé* (schwebender Triller) hin: Nach Art des italienischen *tremolo* würde dieser auf längeren Notenwerten auszuführende Triller mit einer betonten Dehnung der Hauptnote einsetzen, bevor er sie langsam durch Wechschläge mit der Obernote zum Beben bringt. Der *tremblement lié* (angeschlossener Triller, Beispiel: Takt 285) wird durch einen zusätzlichen Bogen über dem Trillerzeichen angegeben. Mit dem außergewöhnlichen Verzierungszeichen in Takt 581 könnte ein *tremoletti* gemeint sein, ein mit der Obersekund ausgeführter *pincé renversé* (Praller), der bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts geläufig war. Wie das mit + gekennzeichnete, allgemeine Verzierungszeichen in Takt 457, das für mehrere Ornamente gleichzeitig stehen kann, tritt dieses Zeichen nur ein einziges Mal im ganzen Stück auf.

Der Bogen (Beispiel: Takt 231–237) 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 in Takt 257 Bogen und Verzierungszeichen über die zu verzierende Note setzt, während er in Takt 655 den Bogen unter die Note, das Verzierungszeichen über die Note schreibt. Dieser kalligraphische Unterschied könnte auf die zwei verschiedenen Varianten des *trem-*

blement 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). Die gleichzeitige Ausführung des angeschlossenen und des freien Trillers in Takt 257 legt hier eine Ausführung des *tremblement lié* nach der Zeit nahe.

Johann Mattheson teilte 1739 in seiner Abhandlung *Der vollkommene Capellmeister* die Beobachtung mit, dass die französischen Sänger die Triller langsamer als ihre Kollegen in anderen Ländern ausführten (Mattheson, 1739, S. 115 § 32). Michel Montéclair zufolge hängt die Geschwindigkeit der Trillerschläge in erster Linie vom Ausdruckscharakter des Stückes ab. Eine langsame Ausführung passt zu sehnsüchtigen oder klagenden, eine lebhaftere oder rasche Ausführung zu ernsten, leichten und fröhlichen Gesängen (Montéclair, 1736, S. 81).

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 gewesen, 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 Gruppierungen 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 in der Bibliographie erwähnte, von Patricia Ranum für Sänger der Barockmusik geschriebene *Petite Méthode* nähere Auskunft.

Stilistische Aspekte

Charpentiers Werke zeigen eine Synthese des italienischen und französischen Stils seiner Zeit. Die französische Musik ist durch Weichheit, agogische Geschmeidigkeit sowie durch eine latente Widersprüchlichkeit ihrer Zeichen gekennzeichnet, die dem Interpretieren einen gewissen Spielraum der persönlichen Auffassung einräumt. Michel Montéclair postulierte bereits 1736, die italienische Musik bilde die Wissenschaft, die fran-

zösische Musik dagegen den Geschmack aus. Zur Interpretation der französischen Musik genüge es nicht, „sich gut in der Musik auszukennen und Stimme zu haben, sondern darüber hinaus seien Geschmack, Seele, stimmliche Flexibilität und Urteilskraft vonnöten, ohne die man dem Text nicht die von ihm erforderte Ausdruckskraft und Charaktervielfalt verleihen kann.“ (Montéclair, 1736, S. 77)

Mein Dank gebührt meinen Kollegen, Madame Fannie Vernaz und Monsieur Pascal Duc der Gruppe *Les Arts Florissants* und Monsieur Jean Saint-Arroman für Gespräche und Ratschläge, sowie 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
T.	Takt

II. Quelle

BnF, Rés. Vm1 259 (10)
Marc-Antoine Charpentier, Ms ca 1692
Mélanges autographes, cahier 62, volume X, folio 73–85
Faksimile, Minkoff Verlag, Paris 1997

III. Quellenbeschreibung

Das Autograph umfasst 24 Manuskriptblätter zu je 420×265mm, die lediglich auf der Vorderseite paginiert wurden. Das *Te Deum* beginnt auf der Rückseite von Seite 73 und endet auf der Vorderseite von Seite 85 mit der Taktangabe 720. Charpentier notiert jede hundert Takte die entsprechende Taktzahl. Die beiden oberen Akkoladen sind bei der vollen Besetzung jeweils den Trompeten bzw. den Pauken- und Posaunen zugewiesen. Die zumeist unisono gehenden Violinen, Flöten und Oboen sind wie im 17. Jahrhundert üblich auf einer Akkolade zusammengefasst, wobei die Solostellen durch Angaben wie „premier flûte seule“ kenntlich gemacht werden. Das Ende einer solistisch besetzten Passage wird durch die Angabe „tous“ gekennzeichnet. Das Continuo steht mit den Bassviolin und Fagotten

auf der untersten Akkolade. Hier bezeichnet die Angabe „accompagnement seul“/„tous“ die jeweils gewünschte Besetzung.

IV. Zur Edition

Die Partitur wurde in größtmöglicher Nähe zum Autograph eingerichtet. Der französischsprachige Begleittext sowie der lateinische Text werden in moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung wiedergegeben. Die autographen Besetzungsangaben wie „premier flûte seule“ wurden nach der obenstehenden Nomenklatur vereinheitlicht bzw. in „Flûte 1“ umgewandelt. Aus praktischen Gründen wurden die Instrumentalbässe (Continuo sowie Bassviolin und Fagotte) auf zwei Akkoladen eingerichtet. Detaillierte verbale Angaben zur Abfolge der einzelnen Teile wie beispielsweise zu den nicht ausgeschriebenen Ritournellen stehen in Kursivschrift in den Einzelnachweisen. Als Schlüssel werden G-Schlüssel, C-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 Akzidentien werden nach den heutigen Gewohnheiten notiert, sie gelten für den ganzen Takt. Zusätze der Herausgeberin erscheinen in eckigen Klammern.

V. Einzelnachweise			
Vorsatz	Flöten und Oboen werden hier im Ms als „instruments à vent“ ausgewiesen; der Bass ist mit „orgue et violons et bassons“ bezeichnet.		285 Das Verzierungszeichen des <i>Haute-contre</i> befindet sich unterhalb der Note.
1	<i>Rondeau bis au commencement et à la fin</i>	343	Pauken und Posaune: kein Punkt
24	<i>rondeau une fois comme au commencement</i>	545	Die Partitur ist so angelegt, dass hier nur <i>Des-sus 1/Basse 1</i> und der Continuo vorgeschrieben sind. Die übrigen Instrumente werden erst dort bezeichnet, wo sie aktiv werden.
40	<i>rondeau bis comme au commencement</i>		
56	<i>La dernière finale de ce rondeau doit être entière pour passer au Tedeum.</i>	552	Charpentier notiert das Verzierungszeichen hier oberhalb der Note, den Halbbogen der Ligatur unterhalb der Note: vermutlich wird dadurch ein auf der Hauptnote beginnender <i>tremblant lié</i> angezeigt.
57	<i>Après le prélude</i> <i>Premier violon/second violon/première basse</i> <i>Mr Beaupuy.</i> Der Sänger war ab 1688 in der Kirche Saint-Louis-des-Jésuites angestellt.	581	Das autographe, doppelte Verzierungszeichen könnte auf die simultan auszuführende Verzierung hinweisen.
174/182, 192/222	keine einheitliche Balkung zwischen einerseits den Trompeten andererseits den Violinen, Oboen, Flöten	613	Das Autograph schreibt hier „trompette“ im Singular vor.
202,1	Tenor und Bass: kein Punkt	655	Notation analog zu T. 552. Man bemerke die unterschiedliche Notationsweise im Vergleich zu T. 237/258.
227	<i>Suite</i>	670	<i>Tailles de violon</i> , 1. Note = d ⁰ , 2. Note fehlt
237/258	Charpentier notiert sowohl den Halbbogen der Ligatur als auch das Verzierungszeichen über der Note, womit vermutlich ein auf der oberen Nebennote beginnender <i>tremblant lié</i> gemeint ist.	688	Orgel [B.c.]: Die letzte Note wurde vermutlich von g nach G ausgebessert.
265/274	Autographe Notationsweise der <i>Diminution</i> mit ternärer Unterteilung der Viertelnote.	691	Bass: 3. Note d ⁰ statt H
		720	letzte autographe Taktangabe, <i>fin du te deum</i>

BIBLIOGRAPHIE

- Michel-Pignolet de Montéclair, *Principes de musique*, Paris 1736, réimpression Minkoff, Genève 1972.
- Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Neudruck Kassel 1999.
- Eugène Borrel, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris 1934.
- Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les «secrets» de la musique ancienne. Recherches sur l'interprétation XVIe, XVIIe, XVIII siècles*, Poitiers 1964.
- Hugh Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: catalogue raisonné*, Paris 1982
- Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 1988
- Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661–1789* (2 vol.), Paris 1983/1988 ; vol. 3 en préparation / in preparation / in Vorbereitung.
- Jean Duron, *L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier*, in: *Revue de Musicologie* 72 (1986) n° 1, 23–65.
- Jean-Paul Montagnier, *Le Te Deum en France à l'époque baroque: un emblème royal*, in: *Revue de Musicologie* 84 (1988) n° 2, 199–233.
- Marc-Antoine Charpentier, *Motets à 4, 5 ou 6 parties et basse continue*. Ed. par Jean Duron. Tome 1, Edition des Abesses, Paris 1991.
- Patricia M. Ranum, *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.
- Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris 1992.

- [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 / quem-
admodum speravimus in te.
[29] In te, Domine, speravi / non confundar in aeternum.
- [1] O Dieu, nous vous louons, et vous reconnaissons
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 descen-
dre 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 serviteurs,
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.

English translation
after Jacques Bénigne Bossuet

Deutsche Übersetzung
nach 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.
- [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 Herrschaaren
[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 Erbteil.
[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.