

Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Jean-Philippe Rameau

Quam dilecta tabernacula

Psaume 83

Motet à grand chœur
pour Solistes (SST[A]TBarB)
Grand chœur (ST[A]TBarB)
2 Flûtes, 2 Hautbois
2 Violons, 2 Altos
Basses, Bassons et Basse-continue

Édité par
Jean-Paul C. Montagnier

Partition générale

Inhalt

Vorwort / Avant-propos / Foreword

1. Récit de Dessus

2. Chœur

3. Récit de haute-contre

4. Trio de deux dessus et basse

5. Récit de taille et chœur

6. Récit de basse-taille

7. Chœur

Kritischer Bericht

Vorwort

2 Vom geistlichen Werk Jean-Philippe Rameaus (1683–
1764) sind lediglich drei Grands Motets für Soli, Chor und
9 Orchester *Deus noster refugium*, *In convertendo* und
16 *Quam dilecta* erhalten.¹ Entstanden sind die Kompositionen
während seines Aufenthalts in Lyon wo er zwischen
16 Juli 1713 und 1715 im Konvent der Dominikaner (dort
auch Jacobiner genannt) als Organist wirkte und/oder in
28 seiner Zeit als Organist an der Kathedrale in Clermont-Fer-
rand zwischen April 1715 und 1722.² Bereits bald wurden
33 die Motetten in der 1713 gegründeten Académie du Concert
de Lyon aufgeführt, da sie unter den Nummern 11,
35 77 und 113 im Inventar der Bibliothèque du Concert ver-
zeichnet sind; das Inventar wurde laut Datumsmerk am
42 27. Mai 1754 abgeschlossen.³ Auf jeden Fall sind
46 die Werke vor dem 25. Oktober 1727, an dem
Antoine Houdar de La Motte schrieb,
Motets à grands chœurs zu Gehör
46 werden würden, ob ich das, was ich
empfinde“, um ihn um die Arbeit
54 zu bitten und die eigene

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 21.006), Klavierauszug (Carus 21.006/03),
Chorpartitur (Carus 21.006/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.006/19).

Le matériel suivant est disponible :
Partition d'orchestre (Carus 21.006),
réduction piano-chant (Carus 21.006/03),
partition de chœur (Carus 21.006/05),
parties instrumentales (Carus 21.006/19).

The following performance
full score (Carus 21.006)
choral score (Carus 21.006/05)
complete orchestral score (Carus 21.006/19)

Folgende Werke von Rameaus sind in Editionen von

Die Werke von Rameau sont disponibles dans des

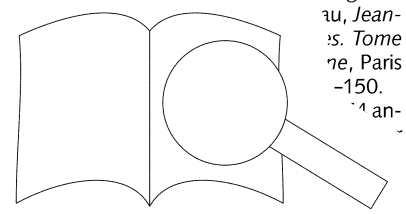
The following works from Jean-Philippe Rameau are available,

- *Deus noster refugium* (Carus 21.006)
- *In convertendo* (Carus 21.008)
- *Laboravi* (Carus 21.009)

¹ Die kleine... einer handschriftlichen An-
merkung... Quelle (Paris, Bibliothèque na-
tionale, Ms. A. 1. 1. 508) zugeschrieben wird, kann
vielleicht besser François Martin zugeordnet
werden. Domine: a Martin motet wrongly at-
tributed to Rameau & Letters 58 (1977), S. 318–325. Das
selbe Motet ist in Jean-Philippe Rameau, *Motets for one and two voices*
(London, Mary Cyr, S. 25–41, Madison (A-R Editions,
Paris (A. Durand et fils) 1899, Band V, S. XVI, und die zugehörige Edi-
tion der Musik S. 79–147. Erwähnt werden sollen schließlich noch der
Chor *Qui gemitur*, bei dem es sich um die Bearbeitung des Chors der
Spartaner „Que tout gémitte“ aus seiner Tragédie lyrique *Castor et
Pollux* (I, 1) von unbekannter Hand für die Feierlichkeiten zum Begräb-
nis von Rameau handelt, sowie das sehr spät entstandenen Manuskript
mit dem Titel „Requiem de Rameau“, das in Wirklichkeit eine Bearbei-
tung des Trios der Parzen „Du destin le vouloit suprême“ aus seiner Tra-
gédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (II, 4) enthält.

² In Anbetracht der zahlreichen, aus der Luft gegriffenen Datierungen, die
jüngst erschienene Arbeiten enthalten, ist es angebracht, hier Vorsicht
walten zu lassen. Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion und für wei-
tere Informationen zu den Motets siehe folgende
Publikation: Sylvie Bouir, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue*
1. Musique instrumentale (CNRS Editions, Bibliothèque
de la Sorbonne, Paris, 2007, S. 116–150).

³ Eine zweite Partitur von... auch dieses schließt. Ein
Pariser Aufführung der *Catalogue thématique*
1792), zusammengestellt von...
München, New York, London, Paris (K. G. Saur) 1984, S. 216–220.



dramatischer Musik anzupreisen.⁴ Neben den genannten drei Partituren besaß die Bibliothèque du Concert de Lyon ohne Inventarnummer ein heute verlorenes *Exultet coelum laudibus* für drei Stimmen und Instrumente, das Rameau um 1720 auf den Text einer in der Diözese von Lyon verbreiteten Sequenz für Allerheiligen komponierte.⁵

Weiterhin ist es üblich geworden, zu den drei erhaltenen Motetten auch das *Laboravi* für fünf Singstimmen und Basso continuo hinzuzunehmen, das 1722 in Rameaus *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* veröffentlicht worden ist. Dort ist es als Anschauungsbeispiel in dem der Fuge gewidmeten Kapitel enthalten; komponiert wurde es aufgrund der Strenge seines Stils aber vermutlich bereits in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts.⁶ Das Werk, dem der vierte Vers des 68. Psalms zugrunde liegt, könnte Teil einer heute verlorenen Grand Motet „Salvum me fac, Deus“ gewesen sein.⁷

Über die Entstehung und die Geschichte von *Quam dilecta* weiß man nichts, sie wird auch in keinem zeitgenössischen Dokument erwähnt. *Quam dilecta* folgt in der Aneinanderreihung von selbstständigen und kontrastierenden Sätzen (oder Nummern) dem von Michel-Richard de Lalande aufgestellten Modell. Sieben Sätze folgen aufeinander: drei solistische Sätze oder Arien (récits Nr. 1, 3 und 6), ein Trio (Nr. 4), ein Dialog zwischen Solo und Chor (chœur dialogué Nr. 5) sowie zwei Chöre (Nr. 2 und 7). Rameau vertont nicht den gesamten Psalm 83, sondern lediglich die Verse 1–5, 8, 9 und die zweite Hälfte von Vers 13. Der Psalm wurde am Fest des Heiligen Sakramentes gesungen, das zu den wichtigsten der katholischen Kirche in Frankreich gehört. Und doch scheint es, als ob Rameau seine Motette eher für das Konzert als für die Kirche bestimmt hat.

Die dramatischen Mittel und die musikalischen Deutungen, die der Komponist in reichem Maß an seinen späteren Werken für das Musiktheater einsetzte, lassen sich an der hauchzarten Instrumentation des *Exultet coelum laudibus* (1752) und besonders in den T. 75–88) spielen, die die Zerbrechlichkeit der Seele des Sängers (schematisch dargestellt in den Übersetzungen) in sich fassend nachgeahmt; der Text dieses Satzes (Nr. 2) handelt es sich um die Existenz und die gelungene Beispieler innerhalb einer Grand Motet, die alle konträren Aspekte eines würdevollen, in Quartettform geraden geradezu Bachischer Akzeptanz ein eher biegsames „Jeum“) gegenübergestellt

Da die Quellen A und B des Werkes (s. dazu den Kritischen Text) im Hinblick auf die Komposition der Motette (1713–15) mit ca. 1777–1778 erst sehr spät entstanden sind, resultieren daraus Probleme für die Edition des Wer-

kes. Die Quellen überliefern nicht den Originalzustand des Werkes, sondern eine Gestalt, die den Geschmack des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts zeigt. Dies betrifft in besonderer Weise die instrumentale Schreibweise, die nichts mit der um 1710 bis 1730 geltenden Praxis gemein hat. So wurden die mittleren Streicherpartien, die ursprünglich von Instrumenten der Violenfamilie gespielt wurden,⁹ hier auf eine einfache „Tailles“-Stimme reduziert, darüber hinaus wiesen die Kopisten die originale Haute-contre de violon-Stimme einer zweiten Violine zu:¹⁰

Instrumentation in den späten Quellen A und B	Wiederherstellung der originalen Instrumentation in der vorliegenden Ausgabe
Premiers violons 1 & 2	Dessus de violon 1 et 2
Seconds violons	Hautes-contre de violon 1 et 2
Tailles de violon	Tailles de violon 1 et 2
Basses et basse-continue	Basses et basse-continue

Diese Änderung der Instrumentation ist eine Klangeränderung, da die Stimme des Haute-contre durch Blasinstrumente ersetzt wird. Diese Änderung ist wünschenswert, da sie die ursprüngliche Klangfarbe wiederherstellt.

Die wenigen Stellen, an denen die Instrumentation in Quelle A zeugen, zeigen, dass der Kopist eine Partitur angelegt hatte, in der gemäß der originalen Instrumentation die Stimmen im fran-

zisch März 1765 im *Mercure de France* veröffentlicht; ein Exemplar findet sich in der 2. Auflage von Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre*, Paris, Éditions de la Sorbonne (Brouwer) 1983, S. 20–21. Vgl. auch den Abschnitt vgl. Léon Vallas, *Un siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)*, Lyon 1932, Reprint Genf (Minkoff) 1971, S. 131–138.

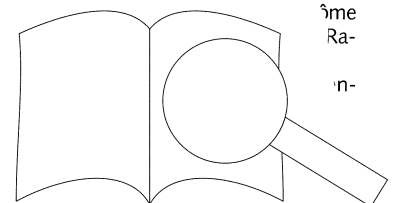
Da Rameau nicht explizit angibt, dass er der Autor dieses Werkes sei, ist es sogar denkbar – obwohl die Beweise hierfür fehlen –, dass es sich um das Werk eines älteren Komponisten handelt, den Rameau lediglich in seiner theoretischen Abhandlung zitiert. Siehe hierzu Jean Duron, „Le grand motet : Rameau face à ses contemporains“, in *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983*, zusammengestellt und veröffentlicht von Jérôme de La Gorce, Paris, Genf (Champion-Slatkine) 1987, S. 345, Anmerkung 24.

⁷ Der Chœur dialogué „Laudate nomen Dei“ aus *In convertendo* vertont Vers 35 dieses Psalms 68, ist aber ganz offensichtlich später als *Laboravi* entstanden.

⁸ Vgl. Duron, „Le grand motet : Rameau face à ses contemporains“, a. a. O., S. 333–336.

⁹ Diese mittleren Partien von Hautes-contre und Tailles de violon wurden immer mehr zusammengelegt und schließlich im 18. Jahrhundert nur noch als eine einzige Stimme (Hautes-contre) bezeichnet. Vgl. de La Gorce, „L'orchestre de Rameau“, *Revue de musicologie* 1987, S. 11–12.

¹⁰ Ein Hinweis für diese Praxis, die Instrumentation zu ändern, ist auf dem Titelblatt der *in Judaea Deus* (F-LYm, Sigville de Villeroy) zu sehen, in dem die Stimme der Haute-contre de violon ab 1777 als zweite Violine bezeichnet wird, worin sich ein Hinweis auf die Füllstimme zeigt.



zösischen Violinschlüssel auf der ersten Linie und die Basse-tailles im Baritonschlüssel notiert waren: Die Fehler in der Stimme des Dessus de violon in den T. 35–36 und 97–98 des fünften Satzes und in den T. 12–14 des Schlusschores ebenso wie der falsche Schlüssel in den Basse-tailles des zweiten Satzes (T. 3–43) stehen dafür als Beispiele unter anderen (s. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht). Was die Überschrift in den T. 20–22 des ersten Satzes betrifft, belegt diese in zweifelsfreier Weise, dass der Kopist eine Instrumentalstimme im französischen Violinschlüssel vor sich hatte, und zwar diejenige der Hautes-contre de violon, die er unmittelbar in die der „2^{es} violons“ im Violinschlüssel umschrieb.

In der vorliegenden Neuausgabe wurde erstmals der Versuch unternommen, soweit als möglich die Motette in ihrem ursprünglichen Zustand so wieder herzustellen, wie sie den Hörern im Concert de Lyon erklungen war. Dazu wurde bei den Streichern wieder die ursprüngliche Unterteilung in Dessus, Hautes-contre und Tailles de violon vorgenommen und die Basso-continuo-Stimme rekonstruiert. Letztere war in den Quellen entweder in der instrumentalen Bassstimme aufgegangen, oder man hatte schlichtweg auf sie verzichtet.

Hinweise zur Ausführung

Für *Quam dilecta* sind sechs Solisten und ein fünfstimmiger Grand chœur erforderlich: Dessus (Sopran), Haute-contre (hoher Tenor oder Alt), Taille (Tenor), Basse-taille (Bariton) und Basse (Bass). Das Orchester, in dem die hohen und tiefen Lagen vorherrschen, besteht aus vier Stimmen: Dessus de violon (Violen, die von Flöten und Oboen an den mit „Tous“ bezeichneten Stellen verdoppelt werden können), Haute-contre de violon und Taille de violon (Violen scheidener Größen, deren Stimmen nie von Blasinstrumenten verdoppelt werden) und dem Bass. Letztere umfasst aus der Basse-continue, die eine kleine Anzahl Instrumenten umfasst (Basse de viole, Orgel, Theorbe, Violoncello sowie ein oder zwei Fagotte) zur Begleitung der Solisten und der Basse générale, die die Basse-continue einschließt: die Basse-continue (eine Art Basso-continuo) und die Basses de violon (eine Art Basso-continuo). Die Basso-continue ist die Unterstützung der Basse générale. Der Wechsel zwischen der Basse-continue und der Basse générale wird durch einen Wechsel des Violinschlüssels angezeigt.

In den Stellen, wo Verzierungsmarkierungen ein Kreuz (+) angegeben sind, ist das Belieben der Interpreten zu berücksichtigen. Es handelt sich um Vorschlagsnoten, die nicht angegeben werden. Weitere Verzierungsmarkierungen sind den Interpreten zum Nutzen des Stückes anzugeben. Bei den punktierten Rhythmen sind die ersten drei Viertel leicht überpunktet und die drei folgenden geschmeidig und etwas schneller als einfache Sechzehntel vorgetragen.

Die Aussprache des lateinischen Textes erfolgte mit „à la française“ in einer Tradition, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verloren ging.¹³

Der Herausgeber dankt in besonderer Weise den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France und seinen Studentinnen und Studenten des Masterstudienganges der Universität Nancy 2 für ihre freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Ausgabe.

Nancy, im Februar 2005/2010 Jean-Paul C. Montagnier
Übersetzung: Hans Ryschawy

PROBEEPARTITUR

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

11 Die Stimmen der Traversflöten verdoppelt. Vgl. Lir *Jubilate Deo* von Michel Rameau, S. 5.

12 Der Kontrabass, der im 18. Jahrhundert verwendet wurde, ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eingeführt worden. Vgl. Patricia M. Ranur *gairre ou à la française récitants d'après le manuscrit de la Bibliothèque de la Ville de Paris* (Paris: Carus, 1991).

Avant-propos

L'œuvre religieuse de Jean-Philippe Rameau (1683–1764) se réduit à trois grands motets conservés pour chœur, solistes et orchestre, *Deus noster refugium*, *In convertendo* et *Quam dilecta*,¹ dont la composition remonterait à son séjour à Lyon, où il tint l'orgue du couvent des Dominicains (dits des Jacobins) entre juillet 1713 et 1715, et/ou à Clermont-Ferrand, où il exerça comme organiste de la cathédrale entre avril 1715 et 1722.² Ces motets furent chantés très tôt à l'Académie du Concert de Lyon fondée en 1713, puisqu'ils figurent respectivement enregistrés sous les numéros 11, 77 et 113 dans l'inventaire de la Bibliothèque du Concert dressé le 27 mai 1754.³ En tout état de cause, ces œuvres furent rédigées avant le 25 octobre 1727, date à laquelle Rameau écrivait à Antoine Houdar de La Motte « Je pourrais vous faire entendre des motets à grands chœurs, où vous reconnaîtrez si je sens ce que je veux exprimer », afin de lui demander un livret d'opéra et lui vanter ses dons de musicien dramatique.⁴ Aux côtés de ces trois partitions, la Bibliothèque du Concert de Lyon possédait aussi, sans numéro d'inventaire, un *Exultet coelum laudibus* aujourd'hui perdu pour trois voix et symphonie, composé vers 1720 sur le texte de la séquence pour la Toussaint propre au diocèse de Lyon.⁵

Il convient encore d'ajouter aux trois motets conservés le *Laboravi*, pour cinq voix et basse-continue, publié en 1722 dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* pour illustrer le chapitre consacré à la fugue, mais composé probablement aux cours des dernières années du XVII^e siècle à en juger par la sévérité de son style.⁶ Cette page, fondée sur le quatrième verset du psaume 68 pour rait provenir d'un grand motet – un *Salvum me fac, Deus* – aujourd'hui perdu.⁷

On ignore tout de la genèse et de l'histoire de *Quam dilecta* qui n'est mentionné dans aucun document contemporain à son auteur. Le *Quam dilecta* est un modèle établi par Michel-Richard de Lamoignon de sept mouvements (ou numéros) à trois « récits » ou airs (nos 1, 2, 3) et un chœur dialogué (no 5) et de deux autres mouvements qui ne mit pas tout le poème en musique, attendant que les versets 1–5 du verset 13 du psaume 83, « *Et dixit dominus in diebus sanctis* », du Saint-Sacrement, l'une des plus belles pages de la messe gallicane. Il semblerait néanmoins que l'auteur connaissait son motet au concert.

Les deux premières pages de ce motet sont caractérisées par des naturalismes instrumentaux et une utilisation habile des voix pour exprimer les ouvrages lyriques à travers le mouvement initial (en particulier le verset 1–5) évoque merveilleusement le style du psalmiste ; le gazouillement du chœur (no 2) et la tourterelle (no 3) est admirablement rendu. Les deux autres mouvements, l'élan chorégraphique de cette page confèrent à l'ensemble une allure champêtre délicieuse. Le premier chœur (no 2) est probablement le plus complexe et le plus parfait exemple de fugue rencontré dans

un grand motet, exploitant systématiquement toutes les possibilités contrapuntiques d'un sujet majestueux en quarts ascendantes et aux accents très germaniques, combiné à un contre-sujet (« *exultaverunt in Deum* ») plus volubile.⁸

Notes sur l'instrumentation

L'édition de *Quam dilecta* n'est pas sans problème en raison des sources (A et B détaillées dans l'apparat critique) extrêmement tardives (ca. 1777–1778) par rapport à la date de composition du motet. Ces sources ne transmettent aucunement l'état original de l'œuvre, mais bien plu-

¹ Le petit motet *Inclina Domine*, qu'une mention dans le catalogue de son unique source (F-Pn Vm¹ 1452) a pu faire passer pour un véritable auteur, François Martin, *Inclina Domine* : a Martin motet wrongly attributed to Rameau, *Journal of Musicology* 58 (1977), pp. 318–325. François Martin, *Motets for one voice*, ed. by Mary Cyr (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1992), pp. 13–15. Quant à *Diligam te* conservé à la Bibliothèque de la Ville de Dijon, il est dorénavant admis par la communauté internationale, et ce bien qu'il ait été attribué à Rameau par erreur, que ce psaume à quatre voix est le titre du manuscrit F-Pn Vm¹ 50. Pour un avis contraire, voir J.-P. Rameau, *Motets*, ed. by Saer (Paris: L'Éditions de la BNF, 1979), pp. 79–80. On en trouve enfin le chœur *Qui gemitur* dans le catalogue de la Bibliothèque de la Ville de Dijon, intitulé « *Que tout gémisses* » (*Castor et Pollux*), par la personne pour les funérailles de Louis XV, par le trio des Parques, « *Du destin le vouloir surte et Aricie* (II, 4). Les chronologies fantaisistes et non fondées de ce motet sont dans les travaux les plus récents, il convient de se référer à ce domaine. Pour un état récent de la question et des sources supplémentaires sur les motets de Rameau, nous renvoyons à Sylvie Bouissou, Denis Herlin et Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales. Tome 1. Œuvres instrumentales, musique vocale religieuse et profane* (Paris: Éditions de la BNF, Bibliothèque nationale de France, 2007), pp. 121–150. Une seconde partition de *In convertendo* fut acquise par le Concert de la Ville de Lyon vers 1754, puisqu'elle porte le numéro 219 et dernier de l'inventaire. Cette acquisition fut peut-être motivée par l'audition parisienne de ce motet au Concert Spirituel en 1751. Cf. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)* rédigé sous la direction de Jean Mongrédién (Munich, New York, Londres, Paris: K. G. Saur, 1984), pp. 216–220.

² Lettre publiée dans le *Mercure de France* de mars 1765 et reproduite dans Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre*. Deuxième édition (Paris, Bruges: Desclée de Brouwer, 1983), pp. 20–21.

³ Pour tout ce paragraphe, cf. Léon Vallas, *Un Siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)* (Lyon, 1932; reprint Genève: Minkoff, 1971), pp. 131–138.

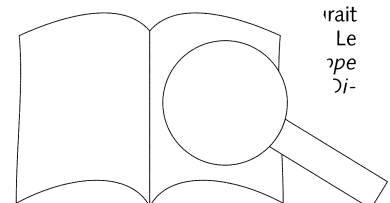
⁴ Comme Rameau ne dit pas explicitement qu'il est l'auteur de cette page, il est même admissible qu'il s'agisse d'un autre compositeur. Ce motet est cité dans son catalogue de la Bibliothèque de la Ville de Dijon, intitulé *Quam dilecta*, par la personne pour les funérailles de Louis XV, par le trio des Parques, « *Du destin le vouloir surte et Aricie* (II, 4). Les chronologies fantaisistes et non fondées de ce motet sont dans les travaux les plus récents, il convient de se référer à ce domaine. Pour un état récent de la question et des sources supplémentaires sur les motets de Rameau, nous renvoyons à Sylvie Bouissou, Denis Herlin et Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales. Tome 1. Œuvres instrumentales, musique vocale religieuse et profane* (Paris: Éditions de la BNF, Bibliothèque nationale de France, 2007), pp. 121–150. Une seconde partition de *In convertendo* fut acquise par le Concert de la Ville de Lyon vers 1754, puisqu'elle porte le numéro 219 et dernier de l'inventaire. Cette acquisition fut peut-être motivée par l'audition parisienne de ce motet au Concert Spirituel en 1751. Cf. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)* rédigé sous la direction de Jean Mongrédién (Munich, New York, Londres, Paris: K. G. Saur, 1984), pp. 216–220.

⁵ Lettre publiée dans le *Mercure de France* de mars 1765 et reproduite dans Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre*. Deuxième édition (Paris, Bruges: Desclée de Brouwer, 1983), pp. 20–21.

⁶ Pour tout ce paragraphe, cf. Léon Vallas, *Un Siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)* (Lyon, 1932; reprint Genève: Minkoff, 1971), pp. 131–138.

⁷ Comme Rameau ne dit pas explicitement qu'il est l'auteur de cette page, il est même admissible qu'il s'agisse d'un autre compositeur. Ce motet est cité dans son catalogue de la Bibliothèque de la Ville de Dijon, intitulé *Quam dilecta*, par la personne pour les funérailles de Louis XV, par le trio des Parques, « *Du destin le vouloir surte et Aricie* (II, 4). Les chronologies fantaisistes et non fondées de ce motet sont dans les travaux les plus récents, il convient de se référer à ce domaine. Pour un état récent de la question et des sources supplémentaires sur les motets de Rameau, nous renvoyons à Sylvie Bouissou, Denis Herlin et Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales. Tome 1. Œuvres instrumentales, musique vocale religieuse et profane* (Paris: Éditions de la BNF, Bibliothèque nationale de France, 2007), pp. 121–150. Une seconde partition de *In convertendo* fut acquise par le Concert de la Ville de Lyon vers 1754, puisqu'elle porte le numéro 219 et dernier de l'inventaire. Cette acquisition fut peut-être motivée par l'audition parisienne de ce motet au Concert Spirituel en 1751. Cf. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)* rédigé sous la direction de Jean Mongrédién (Munich, New York, Londres, Paris: K. G. Saur, 1984), pp. 216–220.

⁸ Cf. Duron, « Le grand motet », *Revue de Musicologie* 44 (1958), pp. 333–336.



tôt une adaptation conforme aux goûts du dernier tiers du XVIII^e siècle, notamment sur le plan de la texture instrumentale qui n'a plus rien de commun avec la pratique des années 1710–1730. Ainsi, les parties intermédiaires de cordes, destinées à des instruments de la famille des altos,⁹ y furent réduites à une simple partie de « Tailles », les copistes attribuant la partie originale de haute-contre de violon à une partie de second violon :¹⁰

Texture instrumentale dans les sources tardives A et B	Texture instrumentale originale restituée dans la présente édition
Premiers violons 1 & 2	Dessus de violon 1 et 2
Seconds violons	Hautes-contre de violon
Tailles de violon	Tailles de violon
Basses et basse-continue	Basses et basse-continue

Cette modification de la pâte instrumentale avait pour conséquence de renforcer les sonorités aiguës, puisque si la partie de haute-contre de violon n'était jamais doublée par les instruments à vent, il était en revanche souhaitable que celle de second violon le fût.

Les quelques ratures et surcharges présentes dans le manuscrit **A** conservent la trace de ces modifications dans l'instrumentation et leur examen révèle par ailleurs que le copiste devait travailler à partir d'une partition – autographe ? – établie selon l'ancienne habitude de transcrire les dessus instrumentaux en clef de Sol première ligne et les basses-tailles en clef de Fa troisième ligne : les erreurs contenues dans la partie de dessus de violon aux mesures 35–36 et 97–98 du cinquième mouvement, aux mesures 12–14 du chœur final, ainsi que la clef fautive à laquelle sont notées les basses-tailles du chœur n° 2 (3–43) sont des exemples parmi d'autres (cf. notes critiques). Quant à la surcharge, aux mesures 20–21 du premier mouvement, elle atteste indubitablement que le scribe avait devant les yeux une partie notée en clef d'Ut première ligne – celle des hautes-contre de violon – qu'il transcrivait « à violons » notés en clef de Sol deuxième mouvement.

Dans cette édition, nous restituons au mieux l'état primitif de l'instrumentation qui fut offert aux chanteurs. Afin d'y parvenir, nous avons révisé l'assignation des pupitres de cordes, des hautes-contre et des tailles de violon, de la basse-continue qui, dans le manuscrit **A**, était confondue avec celle des basses.

C Attribution

Le chœur est attribué à six solistes et à un grand pupitre de basse-continue : dessus (sopranos), haute-contre (ténors), taille (ténor), basse-taille (baryton) et basse. Dans l'orchestre, il compte quatre pupitres dans les instruments aigus et graves prédominant : un pupitre de dessus de violon (que l'on peut doubler par les flûtes et les hautbois dans les endroits marqués « Tous »),¹¹ un pupitre de haute-contre de violon et de taille de violon

(altos de dimensions différentes, dont les parties ne sont jamais doublées par les instruments à vent) et un pupitre de basse. Ce dernier est partagé entre la basse-continue regroupant un petit nombre d'instruments (basse de viole, orgue, théorbe, voire un violoncelle et un ou deux bassons) pour accompagner les chanteurs solistes et la basse générale réunissant tous les instruments graves, c'est-à-dire ceux du continuo (en effectif plus fourni) et les basses de violon (sorte de grands violoncelles accordés un ton en dessous des instruments italiens¹²) pour soutenir chœurs et ritournelles. Par ailleurs, l'alternance entre basse générale et basse-continue est parfois matérialisée par une alternance entre la clef de Fa 4 et la clef d'Ut 3 dans la portée de basse instrumentale.

Dans **A** et **B**, la place des ornements est indiquée par une croix (+). Leur réalisation est laissée à l'interprète, à l'exception du port-de-vue d'une petite note. D'autres pourront être ajoutés. Quant aux rythmes pointés, les numéros 1 et 3, ils doivent être légèrement « surpointés » et les numéros 2 et 4, légèrement « souspointés ».

Signalons enfin que les notes de basse ont été notées à la française, conformément à l'usage du XVIII^e siècle.¹³

Nous remercions particulièrement ici le personnel de la Bibliothèque nationale de France et les étudiants de maîtrise de leur aide bienveillante dans la réalisation de cette édition.

005/2010

Jean-Paul C. Montagnier

⁹ Ces parties intermédiaires de hautes-contre et tailles de violon fusionnèrent progressivement pour ne faire qu'une à compter du milieu du XVIII^e siècle. Cf. Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de musicologie* 76 (1990), pp. 26 et 29–31.

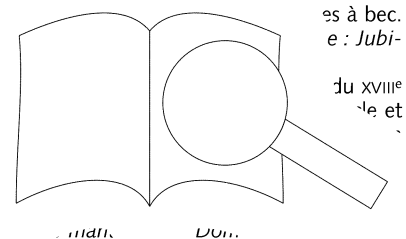
¹⁰ Un indice de cette pratique consistant à modifier une instrumentation obsolète est encore perceptible sur la première page du manuscrit du *Notus in Judaea Deus* (F-Lym 133978) de Paul-François de Neuville de Villeroy, archevêque de Lyon et protecteur du Concert dès 1715 : la partie instrumentale notée en clef d'Ut 1^{ère} ligne y est confiée aux « Violons, ou haute-contre de violon », suggérant une certaine liberté quant au choix de l'instrument à utiliser pour exécuter cette partie de remplissage.

¹¹ Les hautbois doubles.

Cf. Lionel Sawkins, « *Late Deo* (Stuttgart : C...

¹² La contrebasse, en usage au XVIII^e siècle, ne fut guère employée et était inconnue à la fin du XVIII^e siècle.

¹³ À ce propos, cf. *Patricienne dite vulgaire ou à la mode des chanteurs et des récitateurs* (Arles : Actes Sud, 1991).



Foreword

The sacred output of Jean-Philippe Rameau (1683–1764) is confined to three extant *grands motets* for chorus, soloists, and orchestra, *Deus noster refugium*, *In convertendo*, and *Quam dilecta*,¹ which are thought to have been composed during his time in Lyon, where he was organist of the Dominican monastery (known as the Couvent des Jacobins) between July 1713 and 1715, and/or Clermont-Ferrand, where he held the post of organist at the cathedral between April 1715 and 1722.² These motets were soon sung at the Académie du Concert de Lyon founded in 1713, since they are to be found, listed under nos. 11, 77, and 113 respectively, in the catalog of the Concert's library drawn up on 27 May 1754.³ At any rate, the works were written before 25 October 1727, when Rameau wrote to Antoine Houdar de La Motte "I could let you hear motets for large chorus in which you would see whether I feel what I wish to express," boasting of his gifts as a dramatic composer with a view to requesting an opera libretto from him.⁴ Along with these three scores, the library of the Concert de Lyon also possessed, without a catalog number, an *Exultet coelum laudibus* for three voices and *symphonie*, now lost, that was composed around 1720 on the text of the sequence for the proper of All Saints Day in the diocese of Lyon.⁵

One may add to the three surviving motets the *Laboravi* for five voices and continuo, published in 1722 in the *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* to illustrate the chapter devoted to fugue, but probably composed in the last years of the seventeenth century, judging by the severity of its style.⁶ This piece, a setting of the fourth verse of Psalm 68, may come from a grand motet – a *Salvum me fac, Deus* – that is now lost.⁷

We know nothing of the genesis and history of *dilecta*, which is not mentioned in any contemporary work with its author. It adopts the model established by Michel-Richard de Lalande, with a chorus independent and contrasting movements, three *récits* or solos (nos. 1, 3 and 5) and a *chœur dialogué* (solo with chorus, nos. 2 and 7). Rameau sets a Latin text, a poem to music, retaining the original structure of the last half of verse 13 of Psalm 68, the feast of the Blessed Sacrament, which was celebrated in the Gallic Church during the last half of the eighteenth century. It would appear that Rameau intended this piece to be performed in a concert hall rather than the church.

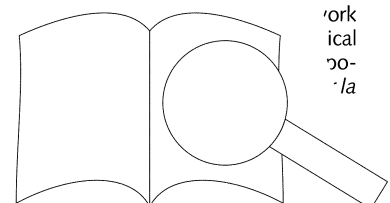
Dramatic interpretations of texts in operatic works to come: the opening movement (especially the first) evokes the fragility of the soul of the bird, the chirping of the sparrow and the turtle-dove, admirably depicted by the flutes, and the dance of the bees. This piece lends the entire number a delightfully comic vitality. The first chorus (no. 2) is probably the most complex and perfect example of fugue to be found in a grand motet, systematically exploiting all of the

contrapuntal possibilities of a majestic, very Germanic-sounding subject in rising fourths, combined with a more voluble countersubject ("exultaverunt in Deum").⁸

Notes on the instrumentation

It is by no means unproblematic to produce an edition of *Quam dilecta*, the sources of which (A and B, discussed in detail in the Critical Report) are extremely late (ca. 1777–1778) in relation to the date of composition of the motet. These sources do not transmit the original state of the work, but rather an adaptation conforming to the tastes of the last third of the eighteenth century, notably in terms of the instrumental texture, which has nothing to do with the original.

- ¹ The *petit motet* *Inclina Domine*, which is found in a handwritten note at the upper margin of the manuscript (Ms. 1452), must be restored to its rightful place. Cf. Mary Cyr, "Inclina Domine": a Motet by Jean-Philippe Rameau," *Music & Letters* 58 (1977), pp. 10–11. It is cited in François Martin, *Motets de Jean-Philippe Rameau*, ed. by Mary Cyr (Münster: Carus-Verlag, 1991), pp. 41–42. As for the *Diligam te* held in the manuscript (Ms. 1452), which is attributed to Rameau, it is now accepted for stylistic reasons, although he may well have written it. Cf. the note added in the edition of Pn Vm¹ 508 (source A); cf. Crit¹, pp. 10–11. For a more dated view on this, cf. Charles Samson, "Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, vol. V, p. xvi and the accompanying notes. Finally, mention should be made of the adaptation of the chorus of Spartans "Que l'illux, I, 1), made by another hand for the very late manuscript entitled "Requiem de la réalité an adaptation of the trio of the Fates, "Du premier," from *Hippolyte et Aricie* (II, 4). The numerous fanciful and unfounded chronologies to be found in most recent publications, it is preferable to remain prudent. Concerning the current state of discussion and for further information on Rameau's motets see the following publication: Sylvie Gagnieu, Denis Herlin and Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales. Tome 1. Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane*, Paris (CNRS Editions, Bibliothèque nationale de France), 2007, pp. 121–150.
- ² A second score of *In convertendo* was acquired by the Concert around 1754, since it bears the number 219, the last in the catalog. This acquisition was perhaps prompted by the performance of the motet at the Concert-Spirituel in Paris in 1751. Cf. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, ed. Jean Mongrédien (Munich, New York, London, Paris: K. G. Saur, 1984), pp. 216–220.
- ³ Letter published in the *Mercure de France* of March 1765 and reproduced in the second edition of Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre* (Paris, Bruges: Desclée de Brouwer, 1983), pp. 20–21.
- ⁴ For this entire paragraph, cf. Léon Vallas, *Un Siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)* (Lyon, 1932; reprint Geneva: Minkoff, 1971), pp. 131–138.
- ⁵ Since Rameau does not state explicitly that this piece is even conceivable, but proof is lack of an earlier composer, which work. Cf. Jean Duron, "Le grand motet," in *Jean-Philippe Rameau. Société Rameau, Dijon 21–22* (Paris, Geneva: Champion-Slatkine, 1984), pp. 10–11.
- ⁶ The *chœur dialogué* "Laudate Dominum" of the same psalm as the *Laboravi*.
- ⁷ Cf. Duron, "Le grand motet," pp. 333–336.



with the practice of the years between 1710 and 1730. Thus the inner string parts, written for instruments of the viola family,⁹ were reduced to a single part for “tailles,” with the copyists assigning the original *haute-contre de violon* part to the second violins:¹⁰

Instrumentation in the late sources A and B	Original instrumentation reconstructed in the present edition
Premiers violons 1 & 2	Dessus de violon 1 et 2
Seconds violons	Hautes-contre de violon
Tailles de violon	Tailles de violon
Basses et basse-continue	Basses et basse-continue

This modification in the instrumentation resulted in a reinforcement of the higher pitches, since while the *haute-contre de violon* part was never doubled by the wind instruments, it was desirable for the second violin part to be doubled in this way.

The occasional erasures and alterations present in manuscript **A** preserve traces of these modifications in the scoring. Examination of them reveals that the copyist must have been working from an (autograph?) score written in accordance with the older custom of notating the instrumental treble parts (dessus) in the “French violin” clef g^1 and the *basses-tailles* in the baritone clef F^3 : the errors contained in the *dessus de violon* part at mm. 35–36 and 97–98 of the fifth movement and mm. 12–14 of the final chorus, and the notation of the *basses-tailles* of the chorus no. 2 in the wrong clef (mm. 3–43), provide some examples of this among others (cf. critical notes). The alteration at mm. 20–22 of the first movement unquestionably demonstrates that the scribe had in front of him an instrumental part written in the soprano clef c^1 – that of *hautes-contre de violon* – which he was transcribing “sight” for “second violins” notated in the treble

In this edition, we have attempted to get as close as possible to the original state of Rameau’s work, as presented to the listeners of the Concert. We have restored the original *dessus de violon*, *hautes-contre* and *tailles de violon*, and reconstructed the *basse-continue* part. The *dessus de violon* part is either conflated with the *tailles de violon* part or simply omitted.

Some notes on

Quam dilecta is a grand chœur in five parts: *haute-contre* (high tenor or alto), *taille* (viola), *viola* (viola), *taille* (viola), and *basse* (bass). The *tailles* parts in which the high and low parts are conflated: there are lines for dessus and *tailles* parts, which are doubled by flutes and oboes in the original score (“*Violons, ou hautes-contre de violon*”) for *haute-contre de violon* and *tailles de violon* (violas of differing sizes, whose parts were often doubled by the wind instruments), and a bass part. The *basse-continue* part is split between the *basse-continue*, consisting of a small number of instruments (bass viol, organ, theorbo, possibly a cello and one or two bassoons) to accompany the vocal soloists, and the *basse générale*

which comprises all the low-pitched instruments, that is, those of the continuo (in larger numbers) and the *basses de violon* (a type of large cello, tuned a tone lower than its Italian counterpart¹²) to support the choruses and play the ritornellos. The alternation between *basse générale* and *basse-continue* is sometimes indicated by alternation between the bass clef F^4 and alto clef c^3 in the instrumental bass.

In **A** and **B**, places where ornaments should be performed are marked by a cross (+). Their realization is left to the performer’s discretion, with the exception of the *port-de-voix* which is notated as an appoggiatura. Others may be added to advantage. The dotted rhythms $\text{♩} \cdot \text{♩}$ and $\text{♩} \cdot \text{♩}$, which appear in nos. 1 and 3, imply that the first note should be slightly “overdotted” and the other three notes “flexibly” and a little more rapidly than normal.

Finally, it should be noted that the work was pronounced “à la française,” a practice common in the early twentieth century.¹³

We would especially like to thank the Department of Music of the University of North Carolina at Chapel Hill for their kind assistance and the support of the National Endowment for the Humanities.

Nancy, FR
Translated by Paul C. Montagnier

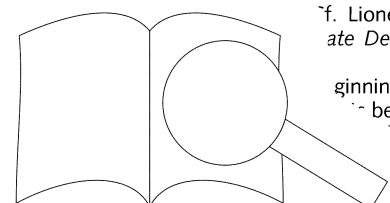
⁹ These transitional parts for *hautes-contre* and *tailles de violon* gradually merged to become a single part by the middle of the century. Cf. Jérôme de La Gorce, “L’orchestre de l’Opéra et son évolution de Campra à Rameau,” *Revue de musicologie* 76 (1990), pp. 26 and 29–31.

¹⁰ Another indication of this practice of modifying outdated instrumentation may be seen on the first page of the manuscript of the *Notus in Judaea Deus* (F-LYm 133978) of Paul-François de Neuville de Villeroy, Archbishop of Lyon and patron of the Concert from 1715: the instrumental part notated in the soprano (French) clef c^1 is assigned to the “Violons, ou hautes-contre de violon,” which suggests a certain freedom of choice concerning the instrument to be used to play this *partie de remplissage* [harmonic “filler”] as these inner parts were known in the eighteenth century –

¹¹ The oboists doubled the parts, as noted by Sawkins, “Foreword,” (Stuttgart: Carus-Verlag, 1991).

¹² The double bass, though not used until the middle of the eighteenth century, was used before the middle of the eighteenth century in the Académie Royale at the period of the *Opéra*.

¹³ On this subject, cf. Paul C. Montagnier, *Peinture dite vulgaire ou chanteurs et des récitateurs* (Arles: Actes Sud, 1991).



Quam dilecta tabernacula

Psaume 83
Motet à grand chœur

1. Récit de dessus

Jean-Philippe Rameau
1683–1764

Tendrement

flutes *

Flûtes I, II

1^{ers} violons

Dessus de violon

2^{es} violons

Hauts-contre de violon

Tailles

Tailles de violon

Dessus

Basses et basse-continue

Basses et bassons

Tous

7

* Voir Av. ρος / Siehe das Vorwort / See the Foreword

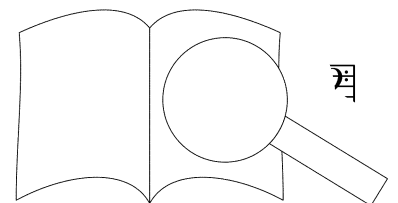
Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

© 2013 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.006

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Edited by
Jean-Paul C. Montagnier



13

div.

Bc seule

19

Flûtes I

Flûtes II

Tous

25

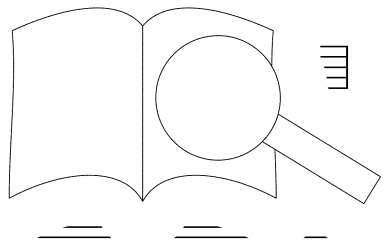
Bc seule

31

37

Flûtes I/II
unis.

43



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

49

ta - ber - na - cu - la tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum.

56

Quam di - le - cta ta - ber - na cu - mi - ne vir - tu -

63

Flûtes I
Flûtes II
Bc seule

PROBE-PARTITUR

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

69

Flûtes I/II

I

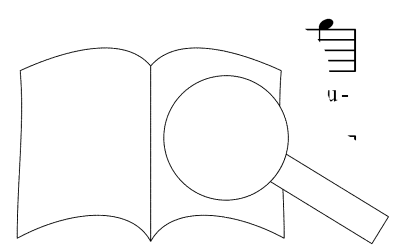
76

Flûtes I

Flûtes II

83

* Mesures 76-85.1: D'après les sources, les hautes-contre de violon jouent à l'unisson des dessus de violon, ce qui du style de ce motet composé vers 1713-1715. / Takte 76-85.1: In den Quellen verdoppelt der Haute-contre de v. Dieses widerspricht aber dem Stil dieser um 1713-1715 komponierten Motette. / Measures 76-85.1: In the sources the hautes-contre de violon double the dessus de violon in unison. This contradicts the style of this motet, which was composed around 1713-1715.



89

pis - cit et de - fi - cit a - ni - ma me - a in a - tri - a

95

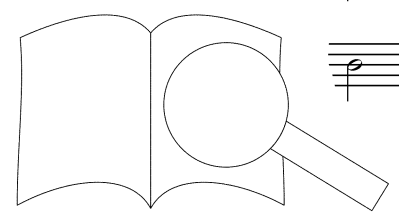
Do - mi - ni. Quam di - le - cta,

100

Flûtes I/II

I Tous
quam di - le - ct
Tous

* Original :



106

tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum. Quam di -

112

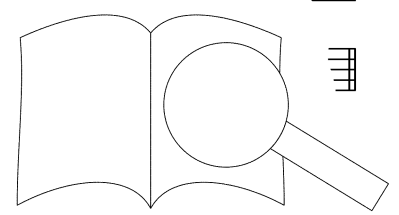
le - cta ta - ber - na - cu - mi - ne vir - tu -

118

Flûtes II
Flûtes I
Bc seule

* Original :

Carus 21.006



2. Chœur

Dessus de violon, flûtes et hautbois

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre *

Tailles

Basses-tailles

Basses

Basses, bassons et basse-continue

Cor me - um, et ca - ro

Tous Bc seule

8

me - - - - - runt in De - um

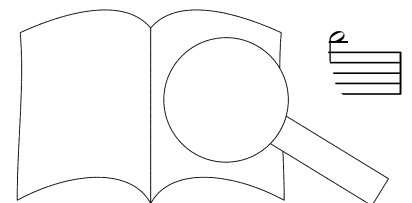
Cor me - - - - - um, et ca - ro

Tous

* A. ...nde de la maison d'édition, cette partie de voix aigüe masculine, normalement transcrite en clef a été imprimée en clef de sol ordinaire.

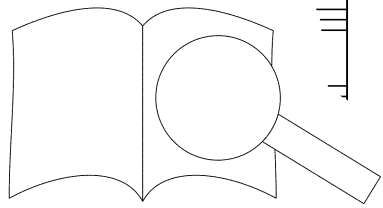
Auf Wunsch des Verlages wurde diese hohe Männerstimme im Violinschlüssel statt im oktavierenden Violin...

At the request of the publisher this high men's voice have been indicated in the treble clef instead of the sub-octave treble clef...



vi - - vum, ex - sul - ta - ve - - - runt in De - um, ex - sul - ta -
 Cor me - - um, et ca
 me - - a ex - sul - ta - ve - - - - - runt

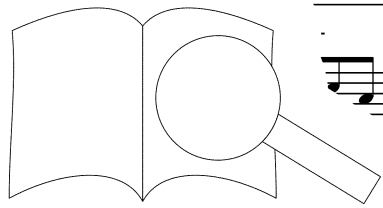
ve - - - - - ex - sul - ta - ve - - runt in De - um, ex - sul - ta -
 me - - - - - ve - - - - - runt in De - um
 - - sul - ta - ve - - - - - runt in De - um, De - um
 Cor me - -



ve - - - - - runt in
 vi - - vum, ex - sul - ta - ve - - - - - runt in
 vi - - vum, ex - sul - ta - ve - - - - - runt in
 me - - a ex - sul - ta - ve - - - - - Cor et

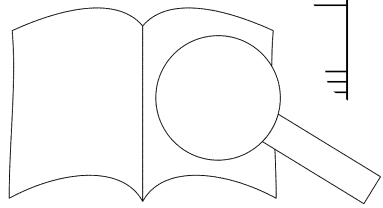
De - um Cor me - - - - - um, et
 De - um vi - - - - - vum, runt in
 vi - - - - - vum.
 ro me - - - - - a ex - sul - ta - ve - - - - -

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



ca - ro me - - - a ex - sul - ta - ve - runt in
 ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - vum, ex - sul - ta - ve -
 De - um vi - vum, in De - um vi - vum, ex - sul - ta - ve
 um in De - um, De - um vi - vum,
 - - - runt in De - um vi - vum. - ta -

De - um vi - vum, in De - um vi - vum, ex - sul - ta -
 um, in De - um vi - vum, ex - sul - ta -
 in De - um vi - vum, in De - um vi - vum,
 ve - runt in De - um, in De - un
 - runt in De - un



49

unis.

ve - - - - - runt in De - um vi - - - - -

ve - - - - - runt, ex - sul - ta - ve - - - - -

ex - sul - ta - ve - - - - -

ex - sul - ta - ve - - - - -

ex - sul - ta - ve - - - - -

Tous

54


vum, in De - - - - -

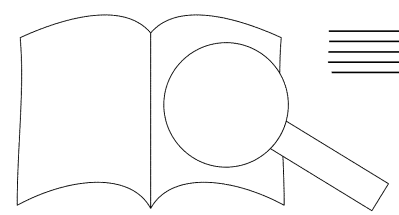
runt um, ex - sul - ta - ve - - - - -

ex - sul - ta - ve - - - - -

um vi - vum, - - - - -

in De - um vi - vum,

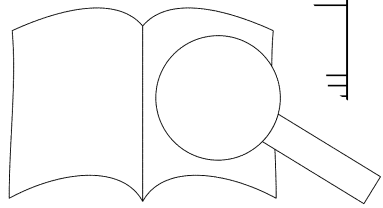
* [Basse de violon: ]



Cor me - um, et ca - ro me - a ex - sul - ta - ve -
 - runt, ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - - vum.
 - runt, ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - - vum.
 ve - runt, ex - sul - ta - ve -
 ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - - sul - ta -

runt, ex - sul - ta - ve -
 - um, et ca - ro me - a ex - sul - ta -
 vum. Cor me - um,
 - runt.

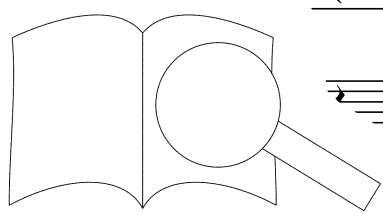
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



- - - - runt in De - um vi - - vum, ex - sul - ta - ve - runt in
 ve - - - - runt in De - um vi - - vum,
 Ex - sul - ta - ve - - - runt,
 me - - a ex - sul - ta - ve - - -
 me - - um, et ca - ro me - -

De - um ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - vum,
 ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - vum.
 ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - vum.
 ve - - - - runt in
 - - - - runt, ex - sul - ta - ve - -

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



DVn I, Fl I, Hb I

DVn II, Fl II, Hb II

Dessus I

Dessus II

ex - sul - ta - ve

ex - sul - ta - ve

runt in De

Cor me - - um, et

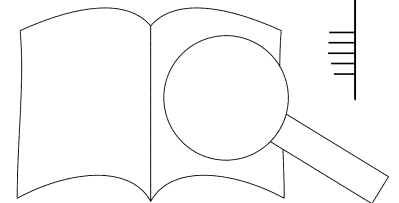
Bc seule

um vi - - - vum.

vi - ta - ve - runt in De - um vi - vum.

ex - sul - ta - ve - - - runt in

Cor me



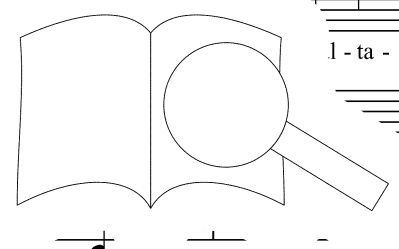
unis.

Musical score for DVn I/II, Fl I/II, Hb I/II. The score consists of three staves. The top staff is for the Flute I/II, the middle for the Clarinet I/II, and the bottom for the Bassoon I/II. The music is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'unis.' (ad libitum). The score shows the beginning of a section with various notes and rests.

unis.

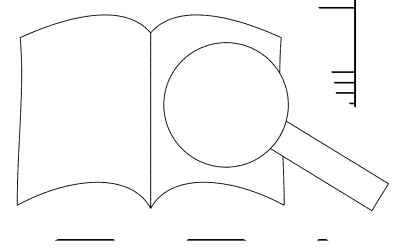
Musical score for Dessus I/II. The score consists of five staves. The top staff is for the Soprano, the middle three for the Alto and Tenors, and the bottom for the Bass. The lyrics are: "Cor me - um, et ca - ro me - De - um, in De - um vi - vum, ex - sul - ta - ve ca - ro me - a, et ca - ro me - a, et Cor me - um, et ca - ro me - a, me - um, et ca - ro me - a ex - sul - ta -". The music is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'unis.' (ad libitum). The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Musical score for page 102. The score consists of six staves. The top three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenors) and the bottom three for the piano accompaniment. The lyrics are: "ve - runt in De - um vi - vum. - - runt in De - um vi - vum, ex - sul - ta - ve - runt in De - um vi - vum, a ex - sul - ta - ve - runt in De - um l - ta - runt in De - um". The music is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.



Cor me - - um, et ca - ro me -
 ex - sul - ta - ve - runt in De - um, De - um vi -
 ex - sul - ta - ve - runt ir -
 ve - - - runt in De - - - um vi -
 Cor me - - um, et

a e - - - runt in De - um
 um. Cor et ca - ro me - - a, et
 ex - sul - ta - ve - - - runt in De - um vi



vi - vum. Cor me - - um et ca - ro me - -
 ca - ro me - - a ex - sul - ta - ve - runt in De - um
 runt in De - um vi - - vum, ex - sul - ta
 ca - ro me - - a, et ca - ro, ca
 ex - sul - ta - ve - - - - - runt ;

DVn II, Fl II, Hb II

div.
 a ex - s - - - - - runt,
 sul - ta - ve - - - - - runt,
 ex - sul - ta - ve - - - - - runt
 a ex -
 Bc seule Tou.

unis.

ex - sul - ta - ve - runt, ex - sul - ta - ve - runt, ex - sul - ta -

ex - sul - ta - ve

ex - sul - ta - ve

ex - sul - ta - ve - runt, ex - sul - ta - ve - r

ex - sul - ta - ve - runt, ex - sul - ta -

ex - sul - ta -

ve - runt in

in De - um vi - vum.

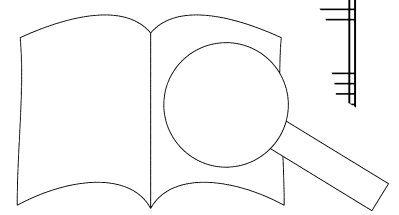
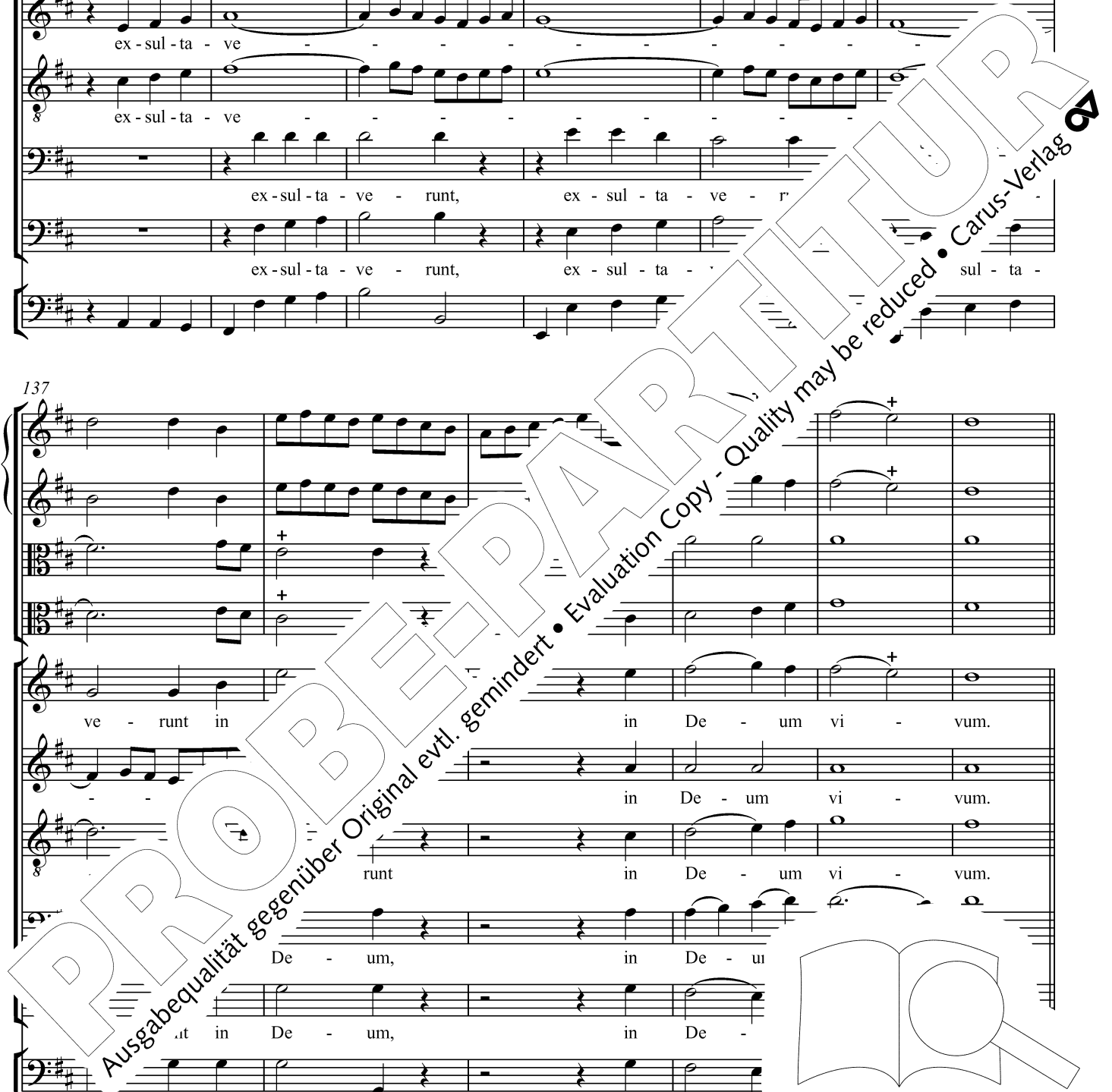
in De - um vi - vum.

runt in De - um vi - vum.

De - um, in De - um

at in De - um, in De -

* [Flütes/Hautbois:]



3. Récit de haute-contre

Flutes **Gracieusement**

Flûtes

Violons

Dessus de violon

Hautes-contre de violon

Tailles de violon

Haute-contre

Basses et basse-continue

Tous

Bc seule

7

14

* Original :

20

Et - e-nim pas-ser in - ve - nit si - bi do - mum,
Bc seule

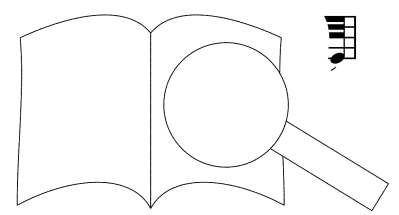
27

et tur - tur ni - dum si - bi, u - bi po
et tur - tur ni - dum

34

bi po - nat pul - los su - os, u - bi po

* Original :



40

nat pul-los su - os.

45

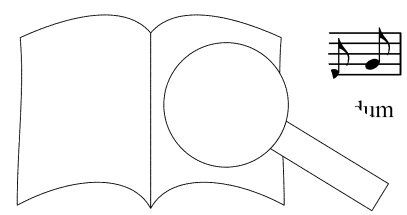
Tous in - ve - nit si - bi do - mum, et

52

tu - dum si - bi, u - bi po - nat pul - los su - os,

doux

* Original :



si - bi, u - bi po - nat pul - los su - os, u - bi po - nat pul - los su - os, u - bi po -
Bc seule *Tous*

- - - - - os.
Bc seu

Et - e - nim pas - ser in

77

et tur - tur ni-dum si - bi, u - bi po - nat pul - los su - os,

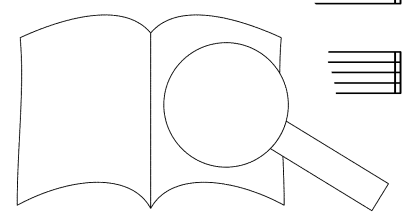
83

et tur - tur ni-dum si - bi - - - - - nat

89

su - os, u - bi po - i

* Original :



4. Trio de deux dessus et basse

Gravement

Dessus I
Al - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum,

Dessus II
Al - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum,

Basse
Al - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum, Rex me - us, et

Basse-continue

7
Rex me - us, et De - us me -
Rex me - us, et De - us me - us, et De - us
De - us me - us, Rex me - us, et Rex,

14
Rex, et De - us me
me - us, et De - us me us - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne
et De - us. Al - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne

21
v.
Rex me - us, et De - us me - us, et
Rex me - us, et De - us
- tum, Rex me - us, et De - us

De - us me - us, Rex, Rex, et De - us me -

De - us me - us, Rex me - us, et De - us, De - us me -

De - us me - us, Rex me - us, et De - us, De - us me -

us. Al - ta - ri - a tu - a, Do - mi - ne, Do - mi - ne vi -

us, Do - mi vi -

us,

tum, Rex, et De - us me -

tum, Rex me - us, De Rex, et De - us me -

tum, Rex me - us, Rex, et De - us me -

Rex, Rex, Rex me - us, et De - us me - us.

Rex, Rex, Rex me - us, et

Rex, Rex, Rex, Rex me - us, et

5. Récit de taille et chœur

Légalement et marqué

Prélude

Dessus de violon, flûtes et hautbois

Hautes-contre de violon

Tailles de violon

Taille

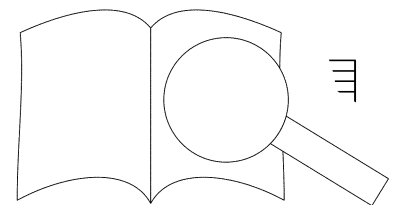
Basses, bassons et basse-continue


Tous

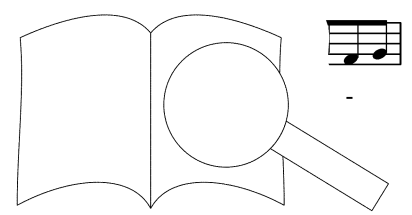
16

Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi - tant _

Bc seule



* [Basse de violon: ]



bunt, lau - da - bunt te. In

sae-cu-la sae - cu - lo - rum lau - da - bunt

Tous


lau - da

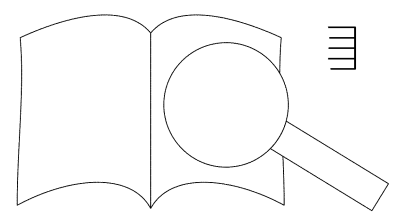
fort

doux

bunt, |

fort

* [Basse de violon: ]



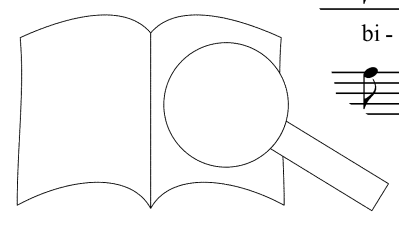
Chœur

HcVn
 TVn
 Dessus
 Hautes-contre
 Tailles
 Basses-tailles
 Basses
 B, Bn, Bc

Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi - tant in do - mo
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi - tant in do - mo
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi - tant
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi -
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi - mo

tu - a,
 tu -
 mi - ne.
 Do - mi - ne.
 a, Do - mi - ne.

Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi -
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi -
 Be - a - ti, be - a - ti, qui ha - bi -
 Be - a - ti, be - a - ti, be - a -
 Be - a - ti, be - a - ti, be - a -



Trio
div.

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne. In sae - cu - la sae - cu -

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne. In sae - cu - la sae - cu -

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne.

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne.

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne.

tant in do - mo tu - a, Do - mi - ne.

unis.

lo - rum lau - da - bunt te,

lo - rum lau - da - bunt te, *Seul*

lo - rum lau - da - bunt te, *Seul*

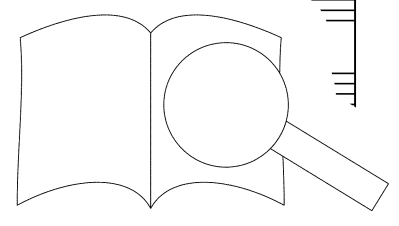
lo - rum lau - da - bunt te,

lo - rum lau - da - bunt te,

lo - rum lau - da - bunt te,

lo - rum lau - da - bunt te,

Tous



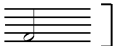
PROBENPARTITUR

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

lau - da - bunt
 lau - da - bunt
 Tous
 bunt, lau - da - bunt te,
 - bunt

te. In sae - cu - la sae - cu -
 te. - lo - rum lau - da - bunt, lau -
 te. In sae - cu - la sae - cu - lo - rum lau - da -
 - cu -
 In sae - cu - la
 Tous

Bc seule

* [Basse de violon: 



Trio
div.

lo - rum lau - da - bunt te, lau - da - - - - -
 da - - - bunt te. In sae - cu - la sae - cu - lo -
 - - - - bunt te,
 lo - rum lau - da - bunt te,
 da - bunt, lau - da - bunt te,

Bc seule

bunt, lau - da - bunt te, lau - da - bunt te.
 .au - da - bunt, lau - da - bunt te, lau - da - bunt te.
 lau - da - bunt te.

unis.



6. Récit de basse-taille

Gravement

1 flutes et violons
Dessus de violon I,
flûtes I

2. flutes et violons
Dessus de violon II,
flûtes II

Hautes-contre
de violon

Tailles de violon

Basse-taille

Basses et
basse-continue

Tous

5

- mi-
seule

* [Flûtes II:]

10

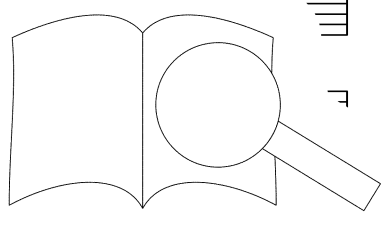
Musical score for measures 10-13. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: "ne, De - us vir - tu - tum, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,". The word "doux" is written above the piano part in the first and third measures.

Musical score for measures 14-17. The piano part continues with two staves. The vocal line continues with the lyrics: "au - ri - bus per - ci - pe,". The word "doux" is written above the piano part in the 14th and 15th measures. The word "fort" is written above the piano part in the 17th measure.

Musical score for measures 18-21. The piano part continues with two staves. The vocal line continues with the lyrics: "Tous - cob.". The word "Tous" is written above the vocal line in the 18th measure. The word "fort" is written above the piano part in the 21st measure.

Musical score for measures 22-25. The piano part continues with two staves. The vocal line continues with the lyrics: "Tous - cob.". The word "Tous" is written above the vocal line in the 22nd measure. The word "fort" is written above the piano part in the 25th measure.

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



doux
doux
doux
doux

Pro - te - ctor no - ster, a - spi - ce, De - us, et re - spi - ce in fa - ci -

doux

em Chri - sti tu - i, - ce, De - us, et re - spi -

in fa - ci - em Chri - sti tu - i.

34

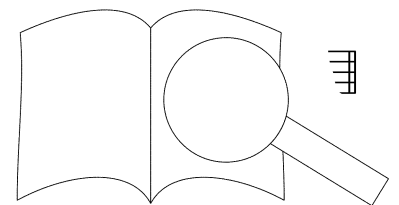
Do - mi - ne, De - us vir - tu - tum, ex - au - di, ex - au - di o -

38

ra - ti - o - nem me - am, au - ri - bus De - us Ja -

42

ous per - ci - pe, De - us Ja



Enchaîner au chœur / attacca

7. Chœur

Dessus de violon, flûtes et hautbois

Hauts-contre de violon

Tailles de violon

Dessus

Hauts-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

Basses, bassons et Basse-continue

unis. *div.* *unis.* *div.*

Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, be - a - tus

Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, tus

8 Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus

Do - mi-ne vir - tu - tum, be -

Do - mi-ne vir - tu - tum, mo,

Tous *Bc seule* *Bc seule*

5 *unis.*

unis.

ho - mo, qui sr rat in te, Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus

ho - r ui spe - rat in te, Do - mi-ne vir - tu - tum,

- mo, qui spe - rat in te, Do - mi-ne vir - tu - tum,

- tus ho - mo, qui spe - rat in te, Do - mi-ne \ - tus

be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te,

Tous



ho - mo, qui spe - - rat in te, qui spe - rat, qui spe - rat in te.
 be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - rat in te.
 be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, qui spe - rat in
 ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, qui spe
 be - a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te, in

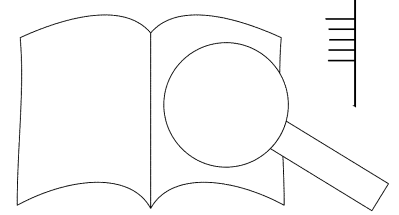
Gay

19 DVn I, Fl I, Hb I

DVn II, Fl II, Hb II

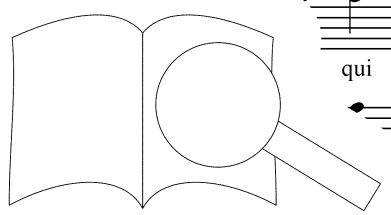
Dessus I

Dessus II



Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - - - - -
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - rat, qui spe - rat, qui spe in
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - - - - -

Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui
 te, qui Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui
 te. Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui
 Do - mi - ne vir - tu - tum be - a - tus ho - mo, qui
 Do - mi - ne vir - ti qui
 Do - mi - ne vir - tu - tum, b
 Tous



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

unis. *div.* *unis.*

Dessus I/II *div.*

spe - rat, qui spe - rat in te, in te. Be - a - tus

spe - rat in te, in te. Be - a - tr

spe - rat in te. te. Be - a - tus ho - m

unis. *div.* *unis.*

unis. *div.* *unis.*

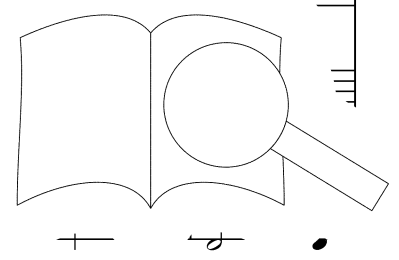
Be - a - tus ho - mo. spe - rat in te, qui spe - rat in te.

ho - mo, - rat in te, qui spe - rat in te.

sp te, qui spe - rat in te, qui spe - rat in te.

- tus ho - mo, qui spe - rat in te.

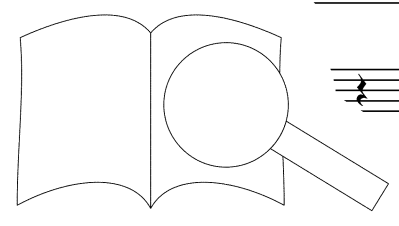
- - - - - rat in te. *Bc seule*



unis.
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - rat, qui
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui spe - rat, qui
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te, qui
 Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in
 Be - a - tus ho - mo, qui spe

spe - rat, qui spe
 spe - rat in te, qui spe - rat in te.
 spe - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te.
 te. Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in te.
 rat in te, qui spe - rat, qui
 - rat in te, qui spe

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

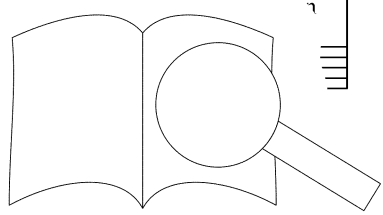


Musical score for DVn II, Fl II, Hb II, measures 73-80. The score consists of four staves: two for the woodwinds (DVn II, Fl II, Hb II) and two for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with some grace notes, while the piano provides a harmonic accompaniment.

Vocal score for Dessus I, Dessus II, Hautes-contre, and Bass, measures 73-80. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in". The bass part includes the instruction "Be seule".

Musical score for DVn II, Fl II, Hb II, measures 81-88. The score consists of four staves: two for the woodwinds and two for the piano accompaniment. The woodwinds play a melodic line with grace notes, and the piano provides a harmonic accompaniment.

Vocal score for Dessus I, Dessus II, Hautes-contre, and Bass, measures 81-88. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in" and "Be - a - tus ho - mo, qui spe".



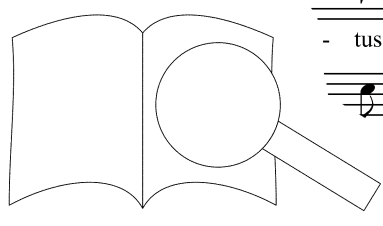
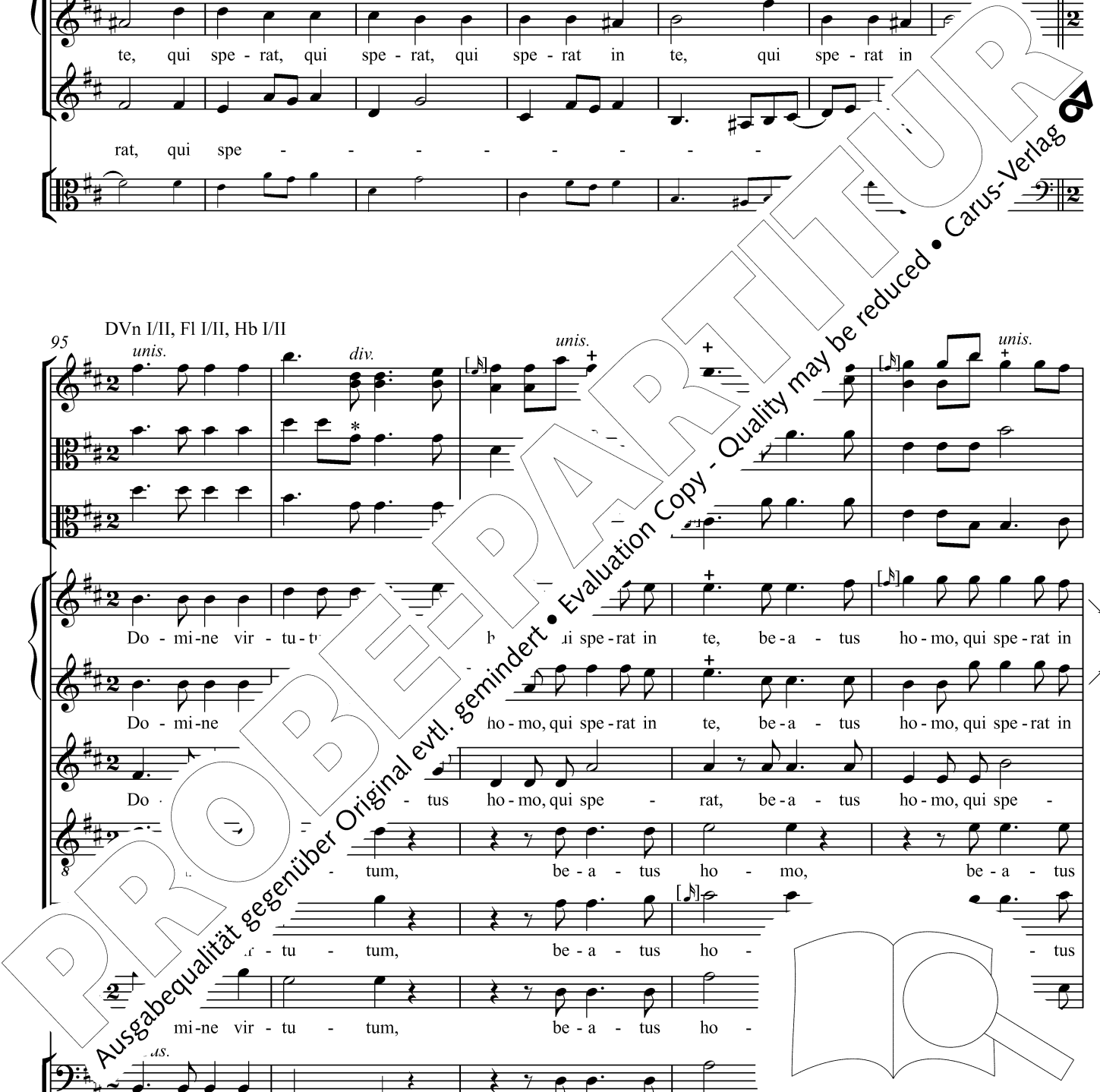
* Voir l'apparat critique / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

te, qui spe - - - - - rat in te.
 te, qui spe - rat, qui spe - rat, qui spe - rat in te, qui spe - rat in
 rat, qui spe - - - - -

DVn I/II, Fl I/II, Hb I/II

unis. *div.* *unis.* *unis.*
 Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in
 Do - mi-ne ho - mo, qui spe - rat in te, be - a - tus ho - mo, qui spe - rat in
 Do - tus ho - mo, qui spe - rat, be - a - tus ho - mo, qui spe -
 - tum, be - a - tus ho - mo, be - a - tus
 - tu - tum, be - a - tus ho -
 mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus ho -
us.

* Voir l'apparat critique / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



Dessus I/II

te, qui spe - rat in te. Do - mi-ne vir - tu - tum, be - a - tus

rat, qui spe - rat in te. Do - mi-ne vir - tu - tum.

ho - mo qui spe - rat in te. Do - mi-ne vir - tu

ho - mo qui spe - rat in te. Do - mi-ne vir - tu - tum,

ho - mo qui spe - rat in te. Do -

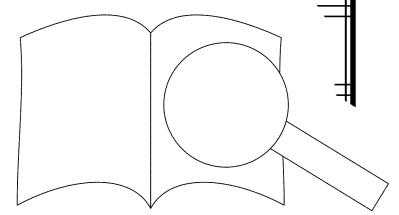
ho - mo, qui in te, qui spe - - rat, qui spe - rat in te.

be - ? - rat in te, qui spe - rat in te.

, qui spe - rat, qui spe - rat in te, qui spe - rat in te.

spe - rat, qui spe - rat in te,

a - tus ho - mo, qui spe - rat, qui spe - rat in te,



Fin du motet

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Sammelband mit handschriftlichen Partituren, aufbewahrt in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale, Paris, (F-Pn), Signatur Vm¹ 508

Titel zu Beginn des Bandes: „Ouvrages de M. Rameau | Contenus dans ce volume : | motets a grands chœurs | In convertendo &a | Quam dilecta &a | Deus noster refugium &a | [Hinzufügung zwischen den Zeilen von anderer Hand: „il a aussi composé le motet : Diligam &a qui n'est pas ici“] Thétis | L'Impatience Cantate“.

Manuskript im Hochformat 20 x 30 cm, 244 Seiten (ii + 81 [In convertendo] + 60 [Quam dilecta] + 63 [Deus noster refugium] + 78 [Thétis] + 23 [L'Impatience]), 12 Systeme pro Seite.

Die Motette *Quam dilecta* besitzt im Band mit 1–60 eine eigene Paginierung. Kopftitel auf S. 1: „Quam Dilecta Tabernacula | motet à grand chœur de M. Rameau.“ Der Stempel der Bibliothèque Royale erscheint auf den Seiten 1, 17 und 60.

B: Sammelband mit handschriftlichen Partituren, aufbewahrt in der Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Signatur Vm¹ 507
Kein Titel zu Beginn des Bandes, aber Inhaltsverzeichnis: „In convertendo....p. 1 | Quam dilecta Tabernacula....p. 79 | Deus noster refugium....p. 142“.
Manuskript im Hochformat 25 x 40 cm mit insgesamt 142 Seiten und 14 Systemen pro Seite. *Quam dilecta* ist auf den Seiten 79–142 enthalten.
Kopftitel auf S. 79: „QUAM DILECTA TABERNACULA | à grands chœurs | Par M.^r RAMEAU“.
Der Stempel der Bibliothèque Royale erscheint auf den Seiten 79, 142 und 177.

A und **B** stammen aus dem Sammelwerk *Œuvres complètes de Rameau* von Jacques-Joseph-Marie Decroix, Paris: Bibliothèque nationale de France 1973–1975, in 27 Bänden der Gesamtausgabe. Decroix in Verbindung mit Claude-François Rameau hat das Werk systematisch zu revidieren. Die Kopisten „D“ (vgl. die folge) haben die Partituren 1778 geschrieben und hält sich an die Originalfassung, falls im Besitz von Decroix.

B ist eine einzige und im Blick auf die Originalfassung (1715) sehr späte Lesart des Originals. Die Abweichungen, die Nebensächlichkeiten, sind in **B** korrigiert. So folgt die Ausgabe **A** und **B** und weist die wenigen Korrekturen im Kritischen Bericht nach. Beide Quellen sind gut lesbar und enthalten nur wenige Streichungen und Korrekturen (**B** nur eine einzige); eine Generalbassbezeichnung ist in keiner von beiden Quellen enthalten.

Die originale Schlüsselung und die originalen Stimmenbezeichnungen (falls vorhanden) sind in den Partiturvorsätzen angegeben. Für den originalen Partituraufbau vgl. die Hinweise in Teil II „Zur Edition“.

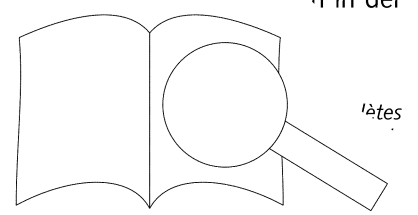
II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt den Quellen, modernisiert aber die Halsung der Noten. Die originalen Schlüssel sind im Partiturvorsatz angegeben, die originalen Stimmenbezeichnungen stehen dort über den jeweiligen Stimmen. Sind Stimmen in den Quellen nicht benannt, werden die Bezeichnungen gemäß den in anderen Quellen verwendeten Angaben ergänzt. Die Genresymbole an den Satzenden, die Genre- und metrischen Angaben sind originalgetreu übernommen.

Vom Herausgeber ergänzt sind die Stimmenbezeichnungen „Seul“, „Tous“) sind in der Ausgabe nicht gemacht; gleiches gilt für die in den Quellen fehlender Teilleistungen. In den Quellen gelegentlich vorkommenden ungenauen Text verwendet der Herausgeber die korrekteren Angaben, da diese immer von der Originalquelle entnommen wurden. Die Orthografie der Instrumentenbezeichnungen (beispielsweise „flutes“ ohne Nachweis modernisiert. In den Quellen wurden Angaben im Plural verwendet, vom Herausgeber durch die Einfügung von „s“ als „Dessus de violon“ etc. präzisiert (vgl. das Vorwort). Vom Herausgeber ergänzte, in den Quellen fehlende Akzidentien und Auflösungszeichen sind durch kleinere Type kenntlich gemacht, diese auch gemäß der zeitgenössischen Notationspraxis (bspw. behielten Akzidentien bei Tonwiederholungen auch über Taktgrenzen hinweg ihre Gültigkeit) erforderlich gewesen wären; fehlende Warnakzidentien werden ohne Nachweis ergänzt, überflüssige in gleicher Weise gestrichen. Zur Angleichung von Parallelstellen ergänzte Verzierungen stehen in kleinerer Type, ergänzte Bögen sind gestrichelt. Ebenfalls durch kleinere Type wurden die vom Herausgeber ergänzten Basso-continuo-Abschnitte gekennzeichnet.

Alle Angaben „div.“ (divisi) und „unis.“ (unisono) sind Ergänzungen des Herausgebers. Grundsätzlich erscheint deswegen „div.“ in kursiver Schrift, bei „unis.“ sind hingegen zwei Fälle unterschieden: „unis.“ in der Originalfassung und „unis.“ in der Ausgabe.

* Siehe dazu: R. Peter W. „The Original Manuscripts of Rameau“, in: *Jean-Philippe Rameau: Œuvres complètes par la Société Rameau*, Paris: Champion-Slatkine 1987 (Champion-Slatkine), S. 11–12, als **B**, wird ebenfalls digitalisiert und korrigiert worden sind (vgl. dazu den Kritischen Bericht).



Quelle in einem System notierte „div.“-Abschnitte von einer Stimme allein fortgesetzt, ohne dass bei dieser explizit die Besetzung (bspw. durch Doppelhalsung oder die Beischrift „unis.“) angegeben ist. Davon unterschieden wird der Fall, dass in der Quelle eine „div.“-Stimme auf zwei eigene Systeme aufgeteilt ist, die Edition aber diese in einem System zusammenfasst. Im letzteren Fall, in dem die Besetzung durch die Quelle klar festgelegt ist, setzt die Edition „unis.“ in gerader Schrift, im ersten Fall in kursiver Schrift.

In beiden Quellen wurden die Vokalstimmen in den Chören oberhalb der Instrumente und in den solistischen Sätzen zwischen den obligaten Begleitinstrumenten und der Continuo-Stimme notiert. Diese typisch französische Partituranordnung trennt optisch in den Tutti-Sätzen die vokalen und instrumentalen Stimmen voneinander, was sich auch in der in den Quellen verwendeten Pluralbezeichnung „motet à grands chœurs“ widerspiegelt. Hingegen werden in den kleiner besetzten Sätzen intimen Charakters die solistischen Instrumental- und Vokalstimmen miteinander verbunden. Die vorliegende Neuausgabe folgt im Partituraufbau der heute üblichen Vereinheitlichung bei der Wiedergabe generalbassbegleiteter Musik.

Orthografie, Interpunktion und Silbentrennung des gesungenen Textes wurden ohne Nachweis nach heutigem Gebrauch vereinheitlicht.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: B = Basse vocale (Basso), Bc = Basses et basse-continue (Bassi, Basso continuo), Bd = Bas-dessus (Soprano II), Bt = Basse-taille (Baritono), D = Dessus (Soprano I), DVn = Dessus de violon (Violino), Fl = Flûtes (Flauto), Hb = Hautbois (Oboe), Hc = Haute-contre (Tenore/Alto), HcVn = Hautes-contre de violon (Viola I), T = Tenore (Tenore), T. = Takt, TVn = Tailles de violon (Viola II).

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (auch Vorschläge, und Pausen), Sigle A/B der genannten Partitur.

1. *Récit de dessus*

Partituraufbau T. 1 (von oben nach unten): Fl I 2

2	Fl I 2	B: <i>d</i> ²
10	Bc	B: Tenor- und Bass-Partitur geschrieben
20–22	HcVn	A: T. 20: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt; T. 21: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst
28	Fl I 2	
29	Fl II 3	
30	Fl I 3	
43	HcVn, TVn	A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
63		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
65		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
66		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
76		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
80		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
90		A: Tenor- und Bass-Partitur zusammengefasst; B: Tenor- und Bass-Partitur abgetrennt
119		A: Beischrift „violon“ unter jedem System
121		B: Beischrift „viol.“
121–123		A, B: Trotz Notation im Altschlüssel sind die Tonhöhen im Violinschlüssel zu lesen (Kopierfehler).

2. *Chœur*

Partituraufbau T. 3 (von oben nach unten): DVn/Fl/Hb, HcVn, TVn, D, Hc, T, Bt, B, Bc

1/2	Bc	A: Trotz Beginn von Nr. 2 mit neuer Seite, Takte mit einfachem Taktstrich direkt anschließend an Nr. 1 auf vorheriger Seite notiert.
3–43	Bt	A: Trotz vorgezeichnetem Bassschlüssel sind die Noten im Baritonschlüssel zu lesen (Kopierfehler).
3–76	Bt	B: Trotz vorgezeichnetem Bassschlüssel sind die Noten im Baritonschlüssel zu lesen (Kopierfehler).
29	T 3	B: +
31	DVn 1	B: ohne #
36–43	Bt	A (T. 36–43), B (T. 36–40): ohne gesungenen Text notiert
47–48	T	A, B: irrtümlicherweise zweite Stimme notiert, T. 47 Ganze Note <i>d'</i> , T. 48.1 doppelt gehalten
48	Bc 1	A, B: Halbe Note
52–57	B	A (T. 52–57), B (T. 54–57): ohne gesungenen Text notiert
67–69	Hc	B: ohne gesungenen Text notiert
74	D 2	B: ohne +
86	HcVn 2	A, B: <i>fis'</i> ; in den Quellen transponiert, siehe TVn
109	TVn 4	A: a; B: unklar
128/129	Bc	A, B: Stimmgang Bassschlüssel
131	DVn II 2, 3	A: 2. Viol.
140–142	DVn II	A: 2. Viol.

3. *Récit de haut*

Partituraufbau T. 1 (von oben nach unten): Fl I 2, HcVn, TVn, Hc, Bc

Bezeichnung	trun.	
A: „f“	„Fl.“	„2. Viol.“, „Alto“, „Basses“
Satz		

4. *Récit de dessus et basse*

Partituraufbau T. 1 (von oben nach unten): D I, D II, B, Bc

A: Tempoangabe „Legerement“ in „Gravement“ korrigiert		
B 1–2	A, B: vermutlich irrtümlicherweise punktierte Ganze Note g; Ausgabe übernimmt Lesart des Bc, der hier parallel mit dem B läuft	
41	D II 2–3	A: ohne Bogen

5. *Récit de taille et chœur*

Partituraufbau T. 1 (von oben nach unten): DVn/Fl/Hb, HcVn, TVn, Bc

A: Tempoangabe „legerement et marqué prelude“; B: „Prélude Legerement et marqué“		
1	A: Bezeichnung „prelude“ unter dem System von DVn/Fl/Hb	
7	DVn 1–2	B: Vorschlagsnote ohne Bogen
7	TVn, Bc 2	A, B: <i>c'</i> (TVn)
11	TVn 1	B: <i>c'</i>
15	TVn 2	B: üb
16	DVn 2	A, B: Beischrift „viol.“
35/36	DVn	A, B: Beischrift „viol.“
39	DVn 3	Beisc
41	HcVn 4	A, B: Beischrift „viol.“
57	DVn 3	Beisc
59	Bc 3	B: „f“
62	Bc 2–3	A: irr.
66	DVn 4	Beischrift „tort“ in A nur in dieser Stimme

