

# Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

---

## Jean-Philippe Rameau

### In convertendo

Psaume 125

Motet à grand chœur  
pour Solistes (ST[A]BarB)  
Grand chœur (SST[A]TBarB)  
2 Flûtes, 3 Hautbois  
2 Violons, 2 Altos  
Basses, Bassons et Basse-continue

Édité par  
Jean-Paul C. Montagnier

Partition générale

# Inhalt

Vorwort / Avant-propos / Foreword	3
1. Récit de haute-contre	12
2. Chœur	15
3. Duo de dessus et basse	26
4. Récit de basse-taille	33
5. Chœur dialogué	38
6. Trio de dessus, haute-contre et basse	49
7. Chœur	54
Kritischer Bericht	68

Folgende Motetten Jean-Philippe Rameaus sind in Editionen von J.-P. C. Montagnier erhältlich:

Les motets de Jean-Philippe Rameau sont disponibles dans des éditions de J.-P. C. Montagnier :

The following motets by Jean-Philippe Rameau are available, edited by J.-P. C. Montagnier:

- Quam dilecta tabernacula (Carus 21.006)
- Deus noster refugium (Carus 21.007)
- In convertendo (Carus 21.008)
- Laboravi (Carus 21.009)

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 21.008), Klavierauszug (Carus 21.008/03),  
Chorpartitur (Carus 21.008/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.008/19).

Le materiel suivant est disponible :  
Partition d'orchestre (Carus 21.008),  
réduction piano-chant (Carus 21.008/03),  
partition de chœur (Carus 21.008/05),  
parties instrumentales (Carus 21.008/19).

The following performance material is available:  
full score (Carus 21.008), vocal score (Carus 21.008/03),  
choral score (Carus 21.008/05),  
complete orchestral material (Carus 21.008/19).

## Vorwort

Vom geistlichen Werk Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) sind lediglich drei Grands Motets für Soli, Chor und Orchester *Deus noster refugium*, *In convertendo* und *Quam dilecta* erhalten.<sup>1</sup> Entstanden sind die Kompositionen während seines Aufenthalts in Lyon, wo er zwischen Juli 1713 und 1715 im Konvent der Dominikaner (dort auch Jacobiner genannt) als Organist wirkte und/oder in seiner Zeit als Organist an der Kathedrale in Clermont-Ferrand zwischen April 1715 und 1722.<sup>2</sup> Bereits bald wurden die Motetten in der 1713 gegründeten Académie du Concert de Lyon, aufgeführt, da sie unter den Nummern 11, 77 und 113 im Inventar der Bibliothèque du Concert verzeichnet sind; das Inventar wurde laut Datumsvermerk am 27. Mai 1754 abgeschlossen.<sup>3</sup> Auf jeden Fall entstanden die Werke vor dem 25. Oktober 1727, an dem Rameau an Antoine Houdar de La Motte schrieb: „Ich könnte Ihnen motets à grands chœurs zu Gehör bringen, wo Sie erkennen würden, ob ich das, was ich ausdrücken möchte, auch empfinde“, um ihn um die Abfassung eines Opernlibrettos zu bitten und die eigenen Fähigkeiten als Komponist von dramatischer Musik anzupreisen.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> Das Werk, dem der vierte Vers des 68. Psalms zugrunde liegt, könnte Teil einer heute verlorenen Grand Motet „Salvum me fac, Deus“ gewesen sein.<sup>7</sup>

Die Geschichte von *In convertendo* ist besser dokumentiert als die der anderen Motetten Rameaus, da das Werk beim Concert-Spirituel am 30. März, am 2. und 5. April 1751 aufgeführt worden ist. Der *Mercure de France* vom Mai jenes Jahres bemerkt dazu, dass diese „alte Motette vor beinahe vierzig Jahren komponiert worden [sei]“.<sup>8</sup> Die Motette entstand also möglicherweise um 1711 und damit ungefähr zwei Jahre vor dem Zeitpunkt, als das Concert de Lyon die Partitur um 1713 erwarb.

*In convertendo* wurde vom Publikum ungünstig aufgenommen und konnte nicht den Vergleich mit den eher tonmalerisch und leichter abgefassten Werken eines Mondonville oder den Motetten von Michel-Richard de Lalande und Henry Madin bestehen, die ebenfalls bei den Konzerten aufgeführt worden waren. So ist im Brief XCII (datiert vom 5. April 1751) der *Correspondance littéraire* zu lesen:

Herr Rameau, der nach dem Zeugnis vieler Ausländer als der gelehrteste Musiker und beste Humanist Europas betrachtet werden kann, ist bei uns vor allem durch seine Opern sehr berühmt. Er wollte [nun] in der Kirche ebenso der Erste sein wie er es im Theater ist. Dieser Ehrgeiz hat ihn dazu veranlasst, im

- <sup>1</sup> Die kleine Motette *Inclina Domine*, die in einer handschriftlichen Anmerkung am oberen Rand der einzigen Quelle (Paris, Bibliothèque nationale [F-Pn], Signatur Vm<sup>1</sup> 1452) Rameau zugeschrieben wird, kann mittlerweile ihrem wirklichen Verfasser François Martin zugeordnet werden. Vgl. Mary Cyr, „Inclina Domine: a Martin motet wrongly attributed to Rameau“, *Music & Letters* 58 (1977), S. 318–325. Das Werk ist abgedruckt in François Martin, *Motets for one and two voices with instruments* (= *Recent Researches in the Music of the Classical Era*, Bd. XXIX), hrsg. von Mary Cyr, S. 25–41, Madison 1988 (A-R Editions, Inc.). Was das *Diligam te* betrifft, das in F-Pn unter der Signatur Vm<sup>1</sup> 1391 aufbewahrt wird und im Laufe des 19. Jahrhunderts voreiliglicherweise von einem Bibliothekar Rameau zugeordnet wurde, ist es mittlerweile aus stilistischen Gründen offensichtlich geworden, dass es sich nicht um ein Werk Rameaus handeln kann. Dass Rameau eine Motette über diesen Psalm komponiert hat, legt zumindest der entsprechende Hinweis – sofern dieser zuverlässig ist – nahe, der dem Titelblatt des Manuskriptes F-Pn, Signatur Vm<sup>1</sup> 508, der Quelle A der vorliegenden Ausgabe hinzugefügt wurde (vgl. den Kritischen Bericht). Für eine entgegengesetzte, aber schon schon ältere Ansicht vgl. Charles Malherbe, „Avant-propos“, in *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, Motets* (2<sup>ème</sup> série), Paris 1899 (A. Durand et fils), Band V, S. XVI, und die zugehörige Edition 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 gémissent“ aus seiner Tragédie lyrique *Castor et Pollux* (I, 1) von unbekannter Hand für die Feierlichkeiten zum Begräbnis von Rameau handelt, sowie das sehr spät entstandene Manuskript mit dem Titel „Requiem de Rameau“, das in Wirklichkeit eine Bearbeitung des Trios der Parzen „Du destin le vouloir suprême“ aus seiner Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (II, 4) enthält.
- <sup>2</sup> 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 weitere Informationen zu den Motetten von Rameau siehe die folgende Publikation: Sylvie Bouissou, Denis Herlin und 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, S. 121–150.
- <sup>3</sup> Eine zweite Partitur von *In convertendo* muss vom Concert um 1754 angeschafft worden sein, da diese die Inventarnummer 219 trägt, mit der auch dieses schließt. Ein Grund für diese Anschaffung lag vielleicht in der Pariser Aufführung der Motette im Concert Spirituel im Jahre 1751. Vgl. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, zusammengestellt unter der Leitung von Jean Mongrédien, München, New York, London, Paris (K. G. Saur) 1984, S. 216–220.
- <sup>4</sup> Der Brief wurde im März 1765 im *Mercure de France* veröffentlicht; eine Reproduktion findet sich in der 2. Auflage von Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre*, Paris, Brügge (Desclée de Brouwer) 1983, S. 20–21.
- <sup>5</sup> Zum ganzen Abschnitt vgl. Léon Vallas, *Un Siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)*, Lyon 1932, Reprint Genf 1971 (Minkoff), S. 131–138.
- <sup>6</sup> 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.
- <sup>7</sup> Der Chœur dialogué „Laudate nomen Dei“ aus *In convertendo* vertont Vers 35 dieses Psalms 68, ist aber ganz offensichtlich später als *Laboravi* entstanden.
- <sup>8</sup> Cf. *Mercure de France* (Mai 1751), S. 187–188 sowie Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790* Paris (Société française de musicologie, Heugel et C<sup>ie</sup>) 1975, S. 104 und S. 259 (Programme 426, 427 und 429).

Concert spirituel am Dienstag, 30. März, eine Motette aufzuführen. Er hat den Psalm *In convertendo* ausgewählt. Ganz Paris beschäftigte sich seit 14 Tagen mit dieser Neuheit. Die Aufnahme war ganz und gar betrüblich. Die besten Freunde Rameaus waren gezwungen einzugestehen, dass es weder brillante Solopartien, noch majestätische Chöre, Instrumentalsätze, Bilder und Ensembles in seiner Musik gab. Mondonville wurde nicht vom Thron gestoßen und die Rivalität mit Rameau hat die Wertschätzung verstärkt, die man seinen Motetten entgegenbrachte.<sup>9</sup>

Charles Collé gab im April jenes Jahres ein ebenso negatives Zeugnis ab:

Man hat in diesem Konzert in den ersten Tagen des Monats eine alte Motette von Rameau aufgeführt. Dieser große Meister hat es uns selbst in seiner Musik schwierig gemacht; seine Motette hat überhaupt keinen Erfolg erzielt; im Gegenteil, es handelt sich um ein Jugendwerk, das die Musiker für schlecht und seiner nicht würdig gehalten haben; er hat empfindlich auf diese kleine Niederlage reagiert. Es wäre besonnener von ihm gewesen, sich dort nicht zur Schau zu stellen; dennoch kann dieses ihm weder Schaden zufügen noch an seinem Ruf kratzen.<sup>10</sup>

Letzten Endes und trotz Überarbeitung wurde das Jugendwerk nicht geschätzt. Dieser Misserfolg, gleichwohl was auch Collé darüber sagte, verfolgte Rameau lange Zeit hindurch, da 1773 der anonyme Verfasser von *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris* Rameau immer noch als jemanden betrachtete, der sich nicht auf lateinische Musik verstehen würde.<sup>11</sup>

*In convertendo* folgt dem von Lalande aufgestellten Modell und umfasst sieben selbstständige und kontrastierende Sätze (oder Nummern): zwei Récits oder Arien (Nr. 1 und 4), ein Duo (Nr. 3), ein Trio (Nr. 6), ein Chœur dialogué (Nr. 5) und zwei Chöre (Nr. 2 und 7). Rameau vertonte nicht nur den gesamten Psalm 125, sondern fügte diesem noch den Vers 35 des Psalms 68 hinzu (Chœur dialogué). Dennoch scheint es, dass Rameau seine Motette eher für das Konzert als für die Kirche komponierte. Die dramatischen Mittel und die musikalischen Wortausdeutungen, die der Komponist in reichem Maße einsetzt, lassen seine späteren Werke für das Musiktheater errahnen, bzw., was die im Autograph nachträglich vorgenommenen Revisionen betrifft, auch die damals zeitgenössischen: Der Eingangssatz erinnert an die Arie „Coulez, mes pleurs“ aus *Zaïs* (1748; III, 3) oder auch an „Fatal Amour“ aus der ersten Szene von *Pygmalion* (1748); der Chœur dialogué lässt an „Tu veux avoir la préférence“ aus *Fêtes d'Hébé* (1739; III, 1) denken. Im ersten Chor (Nr. 2), dessen Mittelteil (über Vers 3) vermutlich für das Konzert von 1751 überarbeitet wurde, entfaltet sich eine freie Fuge mit einem fröhlichen Thema mit aufsteigenden Quarten, das mit einem Gegen Thema in Viertelbewegung („et lingua nostra“) kombiniert wird. Das folgende Duo (Nr. 3) wurde in erheblichem Umfang überarbeitet, wobei Rameau die beiden Hörner der Version, die zwei späte Quellen überliefern (**A** und **B** im Kritischen Bericht) in seinem Autograph (**AUT** im Kritischen Bericht) durch Oboen ersetzte. Das Récit des Basse-taille (Nr. 4) ist sicherlich unter den entsprechenden Sätzen der am stärksten dramatische des Werkes, in dem sich der Ausdruck des Schmerzes über die Gefangenschaft und die Darstellung der Gewalt der Wasser abwechseln. Das Trio (Nr. 6)

verweist direkt auf die Kunst eines Vivaldi. Der Schlusschor, eine ausgedehnte, schmerzhaft und fugierte Klage, mündet in einen strahlenden Ausbruch von Freude, der durch die Verwendung von Piccoloflöten – ein in den Grands Motets selten anzutreffendes Phänomen – noch betont wird.<sup>12</sup>

### Zur Edition

Die Edition von *In convertendo* wird durch das Vorhandensein eines Autographs (**AUT**) erleichtert, dessen Lesart manchmal deutlich von der im Vergleich zur Entstehung des Werkes sehr späten Quellen **A** und **B** (ca. 1777–1778) abweicht. Überliefern doch diese – sowie das Aufführungsmaterial **C** – nicht den ursprünglichen Zustand des Werkes, sondern vielmehr eine Anpassung an den Geschmack des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts. Diese betrifft hauptsächlich die Instrumentation, die nichts mit der um 1710 bis 1730 üblichen Praxis zu tun hat.<sup>13</sup>

Die vorliegende Ausgabe folgt soweit möglich dem Autograph unter gelegentlicher Korrektur der seltenen Auslassungen und Fehler unter Zuhilfenahme der Sekundärquellen **A**, **B** und **C**. Ziel der Ausgabe ist es, die „endgültige“ Version der Motette wiederherzustellen, die den Hörern beim Concert-Spirituel geboten worden war. Angesichts der sehr schwierigen Lesbarkeit von **AUT** und seiner Abweichungen von den anderen Quellen, muss die vorliegende Ausgabe auf einen weitergehenden wissenschaftlichen Anspruch verzichten und kann lediglich eine kommentierte praktische Edition darstellen: Die unterschiedlichen Lesarten des Notentextes in **AUT**, die für die endgültige Version dann verworfen wurden (vor allem die durch Überklebungen verdeckten Abänderungen und die zahlreichen gestrichenen Stellen), ebenso wie die (früheren?) Versionen der Nummern 3, 5 und 7, überliefert in **A**, **B** und **C**, konnten im Kritischen Bericht und im Notentext der vorliegenden Ausgabe nicht berücksichtigt werden.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, hrsg. von Maurice Tourneux, Paris (Garnier Frères) 1877; Reprint Nendeln (Kraus Reprint) 1968, Band 2, S. 46.

<sup>10</sup> *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, hrsg. von Honoré Bonhomme, Paris (Firmin-Didot, frères, fils et C<sup>ie</sup>) 1868; Reprint Genf (Slatkine) 1967, Band 1, S. 308.

<sup>11</sup> *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, Paris (Vente) 1773, S. 15.

<sup>12</sup> Für eine detaillierte Beschreibung der Partitur siehe Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764)*, a. a. O., S. 109–115 und Jean Duron, „Jean-Philippe Rameau“, in: *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600–1750*, unter der Leitung von Edmond Lemaître, Paris (Fayard) 1992, S. 651–653.

<sup>13</sup> Wie für Rameaus andere Motetten (*Quam dilecta* und *Deus noster refugium*) scheint es, dass der Notentext von *In convertendo*, der von den drei späten Quellen **A**, **B** und **C** überliefert wird, weitgehend dem der originalen Partitur von 1711 bis 1713 entspricht. Die Verlauf der Stimmen ist dort „linear“ und ohne die kleinen, aber zahlreichen Farbtupfer, die Rameau nachträglich (gegen 1751?) in sein Autograph einfügte.

<sup>14</sup> Diese von **AUT** abweichenden Versionen sind enthalten in: *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes*, veröffentlicht unter der Leitung von Camille Saint-Saëns, Paris (A. Durand et fils) 1898, *Motets* (1<sup>re</sup> série), Band IV, S. xxxii, xxxiii und S. 88–111.

## Einige Hinweise zur Aufführung

*In convertendo* erfordert vier Solisten und einen fünfstimmigen Grand Chœur: Dessus (Sopran), Haute-contre (hoher Tenor oder Alt), Taille (Tenor), Basse-taille (Bariton) und Basse (oder „basse-contre“, Bass). Das Orchester besteht aus drei Streichern, bei denen die hohen und tiefen Instrumente: Dessus de violon (die an den mit „Tous“ angegebenen Stellen durch Flöten und Oboen verdoppelt werden können),<sup>15</sup> „Parties“, die Hautes-contre und Tailles de violon umfassen (Violen unterschiedlicher Größe, deren Stimmen niemals von einem Blasinstrument verdoppelt werden) und Basse. Letzterer setzt sich aus dem Basse-continue, einer kleinen Anzahl von Instrumenten zur Begleitung der Solosänger, und dem Basse générale zusammen, der alle tiefen Instrumente einschließlich der des Basse-continue (in starker Besetzung) und der Kontrabässe zur Unterstützung der Chorpatrien und der Ritornelle.<sup>16</sup>

Um 1750 bestand das Orchester der Concert-Spirituel beinahe aus 36 Mitwirkenden: 26 Streicher (Violinen, „Parties“, Violoncelli, Kontrabässe), 5 Flöten und Oboen, 3 bis 4 Fagotte, ein Trompeter und ein Paukist. Der Chor umfasste ungefähr 39 Personen, die sich gleich auf die Premiers und Seconds dessus, die Hautes-contre, Tailles, Bases-tailles und Bases-contre (Basses) verteilten, zu diesen kamen 7 „Récitants“ (Solisten), die in den Chorabschnitten gemeinsam mit dem Chor singen konnten. Merkwürdigerweise wurden bis zum Ende des Jahres 1751 die Premiers dessus von Männern gesungen, während den Frauen die Stimmen der Seconds dessus vorbehalten blieben.<sup>17</sup>

In den Quellen **AUT**, **A**, **B** und **C** werden die Stellen, wo Verzierungen vorzunehmen sind, durch ein Kreuz (+) angegeben. Die Art der Ausführung ist in das Belieben der Interpreten gestellt, es sei denn, es handelt sich um Vorschlagsnoten, die durch kleine Note angezeigt werden. Weitere Verzierungen können von den Interpreten zum Nutzen des Stückes jederzeit ergänzt werden.

Die Aussprache des lateinischen Textes erfolgte mit „à la française“ in einer Tradition, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verloren ging.<sup>18</sup>

Der Herausgeber ist sehr den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Département de la musique der Bibliothèque nationale de France und besonders seiner Leiterin, Madame Catherine Massip, verpflichtet, die es ihm ermöglicht hat, Einblick in das Autograph von *In convertendo* zu nehmen.

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

## Text

Die Zählung der Psalmen und der Psalmverse weicht in dieser Übersetzung von der im Vorwort verwendeten ab, da die Zählung im Vorwort der Vulgata folgt. In Klammern sind die Satznummern der Motette angegeben.

Ps. 126 (125),1–4

- 1 (Nr. 1) Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden.
- 2 (Nr. 2) Dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Ruhmens sein. Da wird man sagen unter den Heiden: Der Herr hat Großes an ihnen getan!
- 3 (Nr. 3) Der Herr hat Großes an uns getan; des sind wir fröhlich.
- 4 (Nr. 4) Herr, bringe wieder unsere Gefangenen, wie du die Bäche wiederbringst im Mittagslande.

Ps. 69 (68),31

(Nr. 5) Ich will den Namen Gottes loben mit einem Lied und will ihn hoch ehren mit Dank.

Ps. 126 (125),5–6

- 5 (Nr. 6) Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.
- 6 (Nr. 7) Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Martin Luther

<sup>14</sup> Diese von **AUT** abweichenden Versionen sind enthalten in: *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes*, veröffentlicht unter der Leitung von Camille Saint-Saëns, Paris (A. Durand et fils) 1898, *Motets* (1<sup>re</sup> série), Band IV, S. xxxii, xxxiii und S. 88–111.

<sup>15</sup> Die Stimmen der Traversflöten wurden von den Oboisten mit Blockflöten verdoppelt. Vgl. Lionel Sawkins, „Vorwort“, in seiner Ausgabe des *Jubilare Deo* von Michel-Richard de Lalande, Stuttgart (Carus-Verlag) 1985, S. 5.

<sup>16</sup> Der Kontrabass, der in der Pariser Opéra bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verwendet wurde, wurde in den Konzerten kaum vor der Jahrhundertmitte eingesetzt, war aber im Concert-Spirituel um 1750 im Gebrauch. Zur Zeit, als Rameau seine Motetten komponierte, war er aber in der Chapelle Royale völlig unbekannt; stattdessen verwendete man den Basse de viole (eine Art großes Violoncello, das einen Ton tiefer als die talienischen Instrumente gestimmt ist).

<sup>17</sup> Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, a. a. O., S. 77.

<sup>18</sup> Vgl. 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*, Arles (Actes Sud) 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*,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

Il convient encore d'adjoindre 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<sup>e</sup> siècle à en juger par la sévérité de son style.<sup>6</sup> Cette page, fondée sur le quatrième verset du psaume 68 pourrait provenir d'un grand motet – un *Salvum me fac, Deus* – aujourd'hui perdu.<sup>7</sup>

L'histoire de *In convertendo* est mieux documentée que celle des autres motets de Rameau, car il fut chanté au Concert-Spirituel le 30 mars et les 2 et 5 avril 1751. Cette année là, le *Mercur de France* du mois de mai précise que cet « ancien motet [fut] fait il y a près de quarante ans ».<sup>8</sup> L'œuvre fut donc probablement composée vers 1711, c'est-à-dire quelque deux ans avant que le Concert de Lyon n'acquiert la partition vers 1713.

*In convertendo* reçut un accueil défavorable, ne pouvant soutenir la comparaison avec les pages descriptives et légères d'un Mondonville ou avec les motets de Michel-Richard de Lalonde et d'Henry Madin chantés aux mêmes concerts. Ainsi lit-on, dans la lettre xci (datée du 5 avril 1751) de la *Correspondance littéraire* :

M. Rameau, que beaucoup d'étrangers nous autorisent à regarder comme le plus savant musicien et le meilleur humaniste de l'Europe, est fort célèbre parmi nous pour ses opéras. Il a voulu être le premier à l'église comme il l'est au théâtre. Cette ambition l'a déterminé à donner un motet au concert spirituel, mardi 30 mars. Il a choisi le psaume *In convertendo*. Tout Paris était occupé de cette nouveauté depuis quinze jours. Le succès a été tout à fait malheureux. Les meilleurs amis de Rameau ont été forcés de convenir qu'il n'y avait ni récits brillants, ni chœurs majestueux, ni symphonies, ni images, ni ensemble dans sa musique. Mondonville n'a pas été détrôné, et la rivalité de Rameau à redoublé l'estime qu'on avait pour ses motets.<sup>9</sup>

Charles Collé fournit un témoignage tout aussi négatif en avril de cette même année :

On a exécuté à ce concert dans les premiers jours du mois un ancien motet de Rameau. Ce grand maître nous a rendu difficiles même sur sa musique ; son motet n'a point du tout réussi ; au contraire c'est un ouvrage de sa jeunesse que les

<sup>1</sup> Le petit motet *Inclina Domine*, qu'une mention manuscrite portée en tête de son unique source (F-Pn Vm<sup>1</sup> 1452) attribuée à Rameau, doit être rendu à son véritable auteur, François Martin. Cf. Mary Cyr, « 'Inclina Domine' : a Martin motet wrongly attributed to Rameau », *Music & Letters* 58 (1977), pp. 318–325. La partition est disponible dans François Martin, *Motets for one and two voices with instruments*, edited by Mary Cyr (Madison : A-R Editions, Inc., 1988 ; Recent Researches in the Music of the Classical Era, vol. xxix), pp. 25–41. Quant au *Diligam te* conservé à F-Pn sous la cote Vm<sup>1</sup> 1391, et hâtivement attribué à Rameau par un bibliothécaire au cours du xix<sup>e</sup> siècle, il est dorénavant admis pour des raisons stylistiques qu'il n'est pas du Dijonnais, et ce bien que ce dernier ait pu écrire un motet sur ce psaume à en croire la mention manuscrite ajoutée à la page de titre du manuscrit F-Pn Vm<sup>1</sup> 508 (source A ; cf. appareil critique). Pour un avis contraire, mais ancien, cf. Charles Malherbe, « Avant-propos », in Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes* publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, (Paris : A. Durand et fils, 1899), *Motets* (2<sup>ème</sup> série), tome V, p. xvi et la partition pp. 79–147. Signalons enfin le chœur *Qui gemitur*, adaptation du chœur des Spartiates « Que tout gémissé » (*Castor et Pollux*, I, 1) réalisée par une tierce personne pour les funérailles de Rameau, et le manuscrit très tardif intitulé *Requiem de Rameau*, qui est en réalité une adaptation du trio des Parques, « Du destin le vouloir suprême », tiré d'*Hippolyte et Aricie* (II, 4).

<sup>2</sup> Compte tenu des nombreuses chronologies fantaisistes et non fondées que l'on peut relever dans les travaux les plus récents, il convient de rester prudent en ce domaine. Pour un état récent de la question et des informations 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. Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane* (Paris : CNRS Editions, Bibliothèque nationale de France, 2007), pp. 121–150.

<sup>3</sup> Une seconde partition de *In convertendo* fut acquise par le Concert 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 Mongrédien (Munich, New York, Londres, Paris : K. G. Saur, 1984), pp. 216–220.

<sup>4</sup> Lettre publiée dans le *Mercur 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Comme Rameau ne dit pas explicitement qu'il est l'auteur de cette page, il est même admissible, mais les preuves manquent, que ce *quinque* soit l'œuvre d'un compositeur plus ancien que Rameau aurait simplement citée dans son ouvrage théorique. Cf. 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*. Actes publiés et réunis par Jérôme de La Gorce (Paris, Genève : Champion-Slatkine, 1987), p. 345, note 24.

<sup>7</sup> Le chœur dialogué « Laudate nomen Dei », extrait de *In convertendo*, met en musique le verset 35 de ce même psaume 68, mais est de toute évidence bien plus tardif que le *Laboravi*.

<sup>8</sup> Cf. *Mercur de France* (mai 1751), pp. 187–188 et Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790* (Paris : Société française de musicologie, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1975), p. 104 et p. 259 (programmes 426, 427 et 429).

<sup>9</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, éd. Maurice Tourneux (Paris : Garnier Frères, 1877 ; reprint Nendeln : Kraus Reprint, 1968), tome 2, p. 46.

musiciens ont jugé mauvais et peu digne de lui ; il a été sensible à cette petite chute. Il eût été plus prudent à lui de ne pas s'y exposer ; cela ne peut pourtant lui faire aucun tort ni effleurer sa réputation.<sup>10</sup>

Somme toute et même remaniée, l'œuvre de jeunesse ne fut pas goûtée. Cet échec, toutefois et quoiqu'en dise Collé, poursuivit Rameau pendant longtemps puisque en 1773, l'auteur anonyme de *l'État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris* considérait toujours le Bourguignon comme n'entendant rien à la musique latine.<sup>11</sup>

*L'In convertendo* obéit au modèle établi par Lalande et enchaîne sept mouvements (ou numéros) autonomes et contrastés : deux « récits » ou airs (nos 1 et 4), un duo (no 3), un trio (no 6), un chœur dialogué (no 5) et deux chœurs (nos 2 et 7). Rameau mit non seulement tout le psaume 125 en musique, mais y adjoignit encore le verset 35 du psaume 68 (chœur dialogué). Il semblerait néanmoins que Rameau destinait son motet au concert plutôt qu'à l'église. Les effets dramatiques et les figuralismes instrumentaux y abondent et laissent entrevoir les ouvrages lyriques à venir ou contemporains aux révisions du motet telles qu'elles figurent dans le manuscrit autographe : le mouvement initial évoque l'air « Coulez, mes pleurs » de *Zaïs* (1748 ; III, 3) ou bien encore « Fatal Amour » de la première scène de *Pygmalion* (1748) ; le chœur dialogué n'est pas sans rappeler « Tu veux avoir la préférence » extrait des *Fêtes d'Hébé* (1739 ; III, 1). Le premier chœur (no 2), dont la partie centrale (sur le verset 3) fut probablement remaniée pour le concert de 1751, développe une fugue assez libre bâtie sur un sujet joyeux, en quarts ascendantes, combiné à un contre-sujet en noires (« et lingua nostra »). Le duo suivant (no 3) fut considérablement retravaillé, Rameau substituant aux parties de cors de la version transmise par deux sources tardives (**A** et **B** dans l'apparat critique) des hautbois dans son manuscrit autographe (**AUT** dans l'apparat critique). Le récit de basse-taille (no 4), lui, est certainement le plus théâtral de la partition, faisant alterner la douleur de la captivité à l'impétuosité des eaux. Si le trio (no 6) renvoie directement à l'art d'un Vivaldi, le chœur final est une longue déploration fuguée douloureuse qui s'achève sur une explosion de joie lumineuse, explosion soulignée par la présence – très rare dans les grands motets – des petites flûtes.<sup>12</sup>

## Notes sur l'édition

L'édition de *L'In convertendo* est facilitée par l'existence d'un manuscrit autographe (**AUT**), dont le contenu est parfois très différent de celui transmis par les sources **A** et **B** extrêmement tardives (ca. 1777–1778) par rapport à la date de composition du motet. En effet, ces deux dernières sources – et le matériel **C** – ne conservent aucunement l'état original de l'œuvre, mais bien plutôt une adaptation conforme aux goûts du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment sur le plan de la texture instrumentale qui n'a plus rien de commun avec la pratique des années 1710–1730.<sup>13</sup>

Dans cette partition, nous avons suivi au mieux le manuscrit autographe, complétant et corrigeant ça et là les très

rars manques et erreurs à l'aide des sources secondaires **A**, **B** et **C**, afin de retrouver la rédaction « définitive » du motet qui fut offert aux auditeurs du Concert-Spirituel. Toutefois, compte tenu de l'état fort complexe de **AUT** et de ses divergences avec les autres sources, nous nous sommes borné ici à établir une édition pratique, refusant sciemment toute prétention à l'exhaustivité scientifique : les différents états du texte transmis dans **AUT** mais rejetés dans la version définitive (en particulier les repentirs masqués par les collettes et les nombreux passages biffés), ainsi que les versions (antérieures ?) des numéros 3, 5 et 7 conservées dans **A**, **B** et **C**, n'ont pas été pris en compte dans l'apparat critique et ne sont pas reproduits dans le présent volume.<sup>14</sup>

## Quelques notes sur l'interprétation

*L'In convertendo* requiert quatre solistes et un grand chœur à cinq parties : dessus (sopranos), haute-contre (ténor aigu ou alto), taille (ténor), basse-taille (baryton) et basse (ou « basse-contre »). Quant à l'orchestre, il compte trois pupitres de cordes dans lesquels les instruments aigus et graves prédominent : un pupitre de dessus de violon (que l'on peut doubler par les flûtes et les hautbois dans les endroits marqués « Tous »),<sup>15</sup> un pupitre de « parties » regroupant les hautes-contre et les tailles 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 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 contrebasses pour soutenir chœurs et ritournelles.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, éd. Honoré Bonhomme (Paris : Firmin-Didot, frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1868 ; reprint Genève : Slatkine, 1967), tome 1, p. 308.

<sup>11</sup> *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris* (Paris : Vente, 1773), p. 15.

<sup>12</sup> Pour une description détaillée de la partition, cf. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764)*, pp. 109–115 et Jean Duron, « Jean-Philippe Rameau », in *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600–1750*, sous la direction d'Edmond Lemaître (Paris : Fayard, 1992), pp. 651–653.

<sup>13</sup> Comme pour les deux autres motets de Rameau (*Quam dilecta et Deus noster refugium*), il semblerait que le texte de *L'In convertendo* transmis par les trois sources tardives **A**, **B** et **C** soit finalement assez proche de celui de la partition originelle de 1711–1713 : l'instrumentation y est « linéaire » et ne présente pas ces petites, mais nombreuses, touches de couleurs que Rameau ajoutera par la suite (vers 1751 ?) dans son manuscrit autographe.

<sup>14</sup> Ces versions, différentes de celles figurant dans **AUT**, sont disponibles dans *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes* publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, (Paris : A. Durand et fils, 1898), *Motets* (1<sup>re</sup> série), tome IV, pp. xxxii, xxxiii et pp. 88–111.

<sup>15</sup> Les hautboïstes doublaient les flûtes traversières sur des flûtes à bec. Cf. Lionel Sawkins, « Preface », in *Michel-Richard de Lalande : Jubilate Deo* (Stuttgart : Carus-Verlag, 1985), p. 13.

<sup>16</sup> La contrebasse, en usage à l'Opéra de Paris depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne fut guère employée au concert avant le milieu du siècle, mais était en usage au Concert-Spirituel vers 1750. La contrebasse était inconnue à la Chapelle Royale à l'époque où Rameau composa ses motets, et y était remplacée par la basse de violon (sorte de grand violoncelle accordé un ton en dessous des instruments italiens).

Vers 1750, l'orchestre du Concert-Spirituel comprenait près de 36 exécutants : 26 pour les parties de cordes (violons, « parties », violoncelles, contrebasses), 5 flûtes et hautbois, 3 à 4 bassons, une trompette et un timbalier. Le chœur, lui, était constitué de 39 personnes environ, également répartis entre premiers et seconds dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses-contre (basses), auxquelles venaient s'ajouter 7 « récitants » (solistes) pouvant mêler leur voix aux choristes dans les passages chorals. Curieusement et jusqu'à la fin de 1751, les premiers dessus étaient chantés par des hommes, les voix féminines étant confinées à la partie de second dessus.<sup>17</sup>

Dans **AUT**, **A**, **B** et **C**, la place des ornements est le plus souvent indiquée par une croix (+). Leur réalisation est laissée à la discrétion de l'interprète, à l'exception du port-de-voix qui est noté par une petite note. D'autres pourront être utilement ajoutés.

Signalons enfin que le latin était prononcé « à la française », prononciation qui perdura jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.<sup>18</sup>

Nous tenons à remercier plus particulièrement ici le personnel du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et plus particulièrement son directeur, Madame Catherine Massip, qui nous a autorisé à consulter le manuscrit autographe de *In convertendo*.

Nancy, février 2005/2010

Jean-Paul C. Montagnier

## Texte

Les mouvements du motet sont indiqués entre parenthèses.

Ps. 125,1–4

- 1 (n° 1) Lorsque le Seigneur a fait revenir ceux de Sion qui étaient captifs, nous avons été comblés de consolation.
- 2 (n° 2) Alors notre bouche a été remplie de chants de joie, et notre langue de cris d'allégresse. Alors on dira parmi les nations : Le Seigneur a fait de grandes choses en leur faveur.
- 3 (n° 3) Il est vrai que le Seigneur a fait pour nous de grandes choses, et nous en sommes remplis de joie.
- 4 (n° 4) Faites revenir, Seigneur, nos captifs, comme un torrent dans le pays du midi.

Ps. 68,31

(n° 5) Je louerai le nom de Dieu en chantant un cantique, et je relèverai sa grandeur par mes louanges.

Ps. 125,5–6

- 5 (n° 6) Ceux qui sèment dans les larmes moissonneront dans la joie.
- 6 (n° 7) Ils marchaient et s'en allaient en pleurant, et jetaient la semence sur la terre. Mais ils reviendront avec des transports de joie, en portant les gerbes de leur moisson.

*Bible de Port-Royal, édition 1730*

<sup>17</sup> Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 77.

<sup>18</sup> À ce propos, cf. 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* (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*,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 catalogue of the Concert's library drawn up on 27 May 1754.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Along with these three scores, the library of the Concert de Lyon also possessed, without a catalogue 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

The history of *In convertendo* is better documented than that of the other motets of Rameau, for it was sung at the Concert-Spirituel on 30 March and 2 and 5 April 1751. In that year, the *Mercur de France* for the month of May informs us that this "old motet [was] written nearly forty years ago."<sup>8</sup> Hence the work was probably composed around 1711, that is to say two years or so before the Concert de Lyon acquired the score ca. 1713.

It was poorly received in 1751, being unable to withstand comparison with the light, descriptive pieces of Mondonville or with the motets of Michel-Richard de Lalande and Henry Madin that were sung at the same concerts. Thus we read, in Letter XCII (dated 5 April 1751) of the *Correspondance littéraire*:

M Rameau, whom the opinion of many foreigners authorises us to regard as the most learned musician and the finest humanist of Europe, is exceedingly celebrated among us for his operas. He wished to be the foremost figure in the church as he is in the theatre. This ambition prompted him to give a motet at the Concert Spirituel on Tuesday 30 March. He chose the psalm *In convertendo*. This novelty had been the talk of all Paris for a fortnight. The outcome was quite unfortunate. Even Rameau's best friends were forced to admit that there

were neither brilliant solos, nor majestic choruses, nor symphonies, nor images, nor ensembles in his music. Mondonville has not been dethroned, and Rameau's rivalry has redoubled the esteem in which the former's motets were held.<sup>9</sup>

Charles Collé gave a similarly negative account in April of the same year:

In the early days of the month, an old motet by Rameau was performed at this concert series. This great master has made us hard to please even in his own music; his motet enjoyed no success at all; on the contrary, it is a work of his youth which

<sup>1</sup> The petit motet *Inclina Domine*, which is attributed to Rameau in a handwritten note at the head of its only source (F-Pn Vm<sup>1</sup> 1452), must be restored to its rightful author, François Martin. Cf. Mary Cyr, "Inclina Domine: a Martin motet wrongly attributed to Rameau," *Music & Letters* 58 (1977), pp. 318–325. The score is available in François Martin, *Motets for one and two voices with instruments*, edited by Mary Cyr (Madison: A-R Editions, Inc., 1988; Recent Researches in the Music of the Classical Era, vol. xxix), pp. 25–41. As for the *Diligam te* held in F-Pn under the shelf-mark Vm<sup>1</sup> 1391 and hastily attributed to Rameau by a librarian in the nineteenth century, it is now accepted for stylistic reasons that it is not his, even though he may well have written a motet on this psalm, if one is to believe the handwritten note added to the title page of the manuscript F-Pn Vm<sup>1</sup> 508 (source A; cf. Critical Report). For an opposing, but now dated view on this, cf. Charles Malherbe, "Avant-propos," in *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes* published under the direction of Camille Saint-Saëns (Paris: A. Durand et fils, 1899), *Motets* (2<sup>ème</sup> série), vol. V, p. xvi and the score pp. 79–147. Finally, mention should be made of the chorus *Qui gemitur*, an adaptation of the chorus of Spartans "Que tout gémissent" (*Castor et Pollux*, I, 1), made by another hand for the Rameau's funeral, and the very late manuscript entitled "Requiem de Rameau," which is in reality an adaptation of the trio of the Fates, "Du destin le vouloir suprême," from *Hippolyte et Aricie* (II, 4).

<sup>2</sup> In the light of the numerous fanciful and unfounded chronologies to be found in the most recent publications, it is preferable to remain prudent in this respect. Concerning the current state of discussion and for further information on Rameau's motets see the following publication: Sylvie Bouissou, 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.

<sup>3</sup> A second score of *In convertendo* was acquired by the Concert around 1754, since it bears the number 219, the last in the catalogue. 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.

<sup>4</sup> Letter published in the *Mercur 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Since Rameau does not state explicitly that he wrote the piece, it is even conceivable, but proof is lacking, that this *quinque* (quintet) is the work of an earlier composer, which Rameau merely quotes in his theoretical work. Cf. 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*, ed. Jérôme de La Gorce (Paris, Geneva: Champion-Slatkine, 1987), p. 345, note 24.

<sup>7</sup> The *chœur dialogué* "Laudate nomen Dei" from *In convertendo* sets verse 35 of the same psalm (Ps. 68), but is manifestly much later than the *Laboravi*.

<sup>8</sup> Cf. *Mercur de France* (May 1751), pp. 187–188 and Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790* (Paris: Société française de musicologie, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1975), pp. 104 and 259 (programmes 426, 427, and 429).

<sup>9</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, ed. Maurice Tourneux (Paris: Garnier Frères, 1877; reprint Nendeln: Kraus Reprint, 1968), vol. 2, p. 46.

the musicians thought poor and unworthy of him; he was affected by this little failure. It would have been more prudent of him not to expose himself to it; nevertheless, it can do him no harm nor compromise his reputation.<sup>10</sup>

In short, even revised, the youthful composition was not appreciated. And, whatever Collé's view, this failure long continued to pursue Rameau, since as late as 1773, the anonymous author of the *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris* still considered that he understood nothing of the art of setting Latin words to music.<sup>11</sup>

*In convertendo* adopts the model established by Lalande, with a succession of seven independent and contrasting movements (or numbers): two "récits" or solos (nos. 1 and 4), a duet (no. 3), a trio (no. 6), a *chœur dialogué* (solo with chorus, no. 5), and two choruses (nos. 2 and 7). Rameau not only set the whole of Psalm 125 to music, but added verse 35 of Psalm 68 (the *chœur dialogué*). It would seem, however, that he intended his motet for concert rather than church performance. Dramatic effects and instrumental figuralisms abound, giving a glimpse of the operatic works to come or contemporary with the revisions of the motet as they appear in the autograph manuscript: the opening movement evokes the air "Coulez, mes pleurs" from *Zaïs* (1748; III, 3) or "Fatal Amour" from the first scene of *Pygmalion* (1748); the *chœur dialogué* is not without reminiscences of "Tu veux avoir la préférence" from *Les Fêtes d'Hébé* (1739; III, 1). The first chorus (no. 2), the central section of which (on verse 3) was probably revised for the concert of 1751, develops a fairly free fugue built on a cheerful subject in rising fourths, which is combined with a countersubject in crotchets ("et lingua nostra"). The ensuing duet (no. 3) was extensively reworked: here Rameau's autograph manuscript (AUT in the Critical Report) substitutes oboes for the horn parts of the version transmitted by two late sources (A and B in the Critical Report). The *récit* for *basse-taille* (no. 4) is certainly the most theatrical in the score, alternating between the sorrow of captivity and the raging torrents. If the trio (no. 6) refers directly to the art of Vivaldi, the final chorus is a long, grief-stricken fugal lament that ends with an explosion of radiant joy, emphasised by the presence – very rare in grands motets – of piccolos.<sup>12</sup>

### Notes on the edition

The task of editing *In convertendo* is facilitated by the existence of an autograph manuscript (AUT), the content of which is sometimes very different from that transmitted by sources A and B, which are extremely late (c.1777–1778) in relation to the date of composition of the motet. The latter two sources – like the performing material C – 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 in common with the practice of the years between 1710 and 1730.<sup>13</sup>

In this score, we have followed the autograph manuscript as closely as possible, completing and correcting here and there the very rare lacunae and errors with the aid of the secondary sources A, B, and C, in order to return to the

"definitive" state of the motet which was presented to the listeners of the Concert-Spirituel. Nonetheless, given the extremely complex condition of AUT and its divergences from the other sources, we have limited ourselves here to establishing a practical edition, consciously refusing any claim to scientific exhaustiveness: the different states of the text transmitted in AUT but rejected in the definitive version (in particular the alterations concealed by glued labels and the numerous passages that have been crossed out), and the (earlier?) versions of nos. 3, 5, and 7 preserved in A, B, and C, have not been taken into account in the critical apparatus and are not reproduced in the present volume.<sup>14</sup>

### Some notes on performance

*In convertendo* calls for four soloists and a *grand chœur* in five parts: *dessus* (sopranos), *haute-contre* (high tenor or alto), *taille* (tenor), *basse-taille* (baritone), and *basse* (or "basse-contre," bass). The orchestra consists of three string sections in which high and low instruments predominate: one of *dessus de violon* (which may be doubled by flutes and oboes in the passages marked "Tous"),<sup>15</sup> one called "parties" (the inner parts) consisting of the *hautes-contre* and *tailles de violon* (violins of differing sizes, whose parts are never doubled by the wind instruments), and a bass line. The last-named is split between the *basse-continue*, consisting of a small number of instruments 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 double basses, to support the choruses and *ritournelles*.<sup>16</sup>

Around 1750 the orchestra of the Concert-Spirituel comprised some thirty-six performers: twenty-six string players (violins, *parties*, cellos, double basses), five flute and oboe

<sup>10</sup> *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, ed. Honoré Bonhomme (Paris: Firmin-Didot, frères, fils et C<sup>e</sup>, 1868; reprint Geneva: Slatkine, 1967), vol. 1, p. 308.

<sup>11</sup> *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris* (Paris: Vente, 1773), p. 15.

<sup>12</sup> For a detailed description of the music, cf. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764)*, pp. 109–115 and Jean Duron, "Jean-Philippe Rameau," in *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600–1750*, ed. Edmond Lemaître (Paris: Fayard, 1992), pp. 651–653.

<sup>13</sup> As in the case of Rameau's other two motets (*Quam dilecta* and *Deus noster refugium*), it would seem that the text of *In convertendo* transmitted by the three late sources A, B, and C is finally fairly close to that of the original score of 1711–1713: the scoring is "linear" and does not display those small but numerous touches of colour that Rameau was subsequently to add (ca. 1751?) in his autograph manuscript.

<sup>14</sup> These versions, different from those found in AUT, are available in *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes*, published under the direction of Camille Saint-Saëns (Paris: A. Durand et fils, 1898), *Motets* (1<sup>re</sup> série), vol. IV, pp. xxxii, xxxiii, and pp. 88–111.

<sup>15</sup> The oboists doubled the transverse flutes on recorders. Cf. Lionel Sawkins, "Preface," in *Michel-Richard de Lalande: Jubilate Deo* (Stuttgart: Carus-Verlag, 1985), p. 9.

<sup>16</sup> The double bass, though in use at the Paris Opéra from the beginning of the eighteenth century, was hardly employed at all in concerts before the middle of the century, but was used at the Concert-Spirituel by around 1750. It was unknown at the Chapelle Royale at the period when Rameau composed his motets, and was replaced there by the *basse de violon* (a type of large cello tuned a tone lower than the Italian instrument).

players, three or four bassoonists, a trumpet player, and a timpanist. The chorus was made up of around thirty-nine singers, divided equally into *premiers et seconds dessus*, *hautes-contre*, *tailles*, *basses-tailles*, and *basses-contre* (basses); they were supplemented by seven “*récitants*” (soloists) who could join in with the chorus in the choral passages. Curiously, until late in 1751, the *premier dessus* line was sung by men, the female voices being restricted to the *second dessus* part.<sup>17</sup>

In **AUT**, **A**, **B**, and **C**, places where ornaments should be performed are generally 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 profitably be added.

Finally, it should be noted that the Latin text was pronounced “à la française,” a practice that persisted until the early twentieth century.<sup>18</sup>

We would like to thank the staff of the Department of Music of the Bibliothèque Nationale de France and more especially its director, Madame Catherine Massip, who permitted us to consult the autograph manuscript of *In convertendo*.

Nancy, February 2005/2010      Jean-Paul C. Montagnier  
Translation: Charles Johnston

## Text

The numbering of the psalms and psalm verses in this translation differs from that in the Foreword, since the numbering in the Foreword follows the Vulgate. The number of each movement in the motet is indicated in parentheses.

Ps. 125:1–4

- 1 (no. 1) When the Lord turned again the captivity of Zion, we were like them that dream.
- 2 (no. 2) Then was our mouth filled with laughter, and our tongue with singing: then said they among the heathen, the Lord hath done great things for them.
- 3 (no. 3) The Lord hath done great things for us; whereof we are glad.
- 4 (no. 4) Turn again our captivity, O Lord, as the streams in the south.

Ps. 68:31

(no. 5) I will praise the name of God with a song, and will magnify him with thanksgiving.

Ps. 125:5–6

- 5 (no. 6) They that sow in tears shall reap in joy.
- 6 (no. 7) He that goeth forth and weepeth, bearing precious seed, shall doubtless come again with rejoicing, bringing his sheaves with him.

*King James Bible*

<sup>17</sup> Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 77.

<sup>18</sup> On this subject, cf. 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* (Arles: Actes Sud, 1991).

# In convertendo

Psaume 125

Motet à grand chœur

Jean-Philippe Rameau

1683–1764

## 1. Récit de haute-contre

**Gravement**

Flutes, et p.<sup>rs</sup> viol.

Flûtes I, II

Violons I

2<sup>es</sup> viol.

Violons II

Haute-contre

Basses et basse-continue

à demi

à demi

à demi

6 4 3[#] ♯ ♯ 9

5

doux

9 6 4 ♯ 4 # 7 # 6

11

In con-ver-ten-do Do-mi-nus

5 6 5 6 8 #



Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 23 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.008

Vielfältigungen 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

16

Tous

on fa - cti\_ su - mus, fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti, fa - cti

6 6 # 7 5 6 6 7 #

22

Tous

su - mus, fa - cti su - mus sic - ut cor - la - ti,

6 7 6 6 5 6

27

doux

à demi

à demi

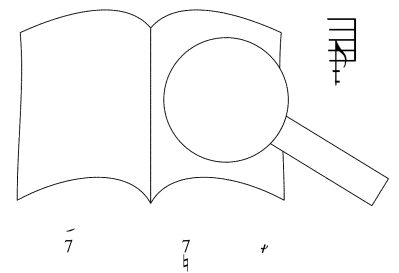
con - so - la - ti,

fa - cti

à demi

doux

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



33

Tous

su-mus sic - ut con-so-la - ti. In con-ver - ten-do Do - mi - nus ca-pi - vi-

doux à demi doux

doux à demi doux

39

ta - tem Si - on, - cti su - mus sic - ut con - so -

à demi doux

à demi doux

à demi doux

44

ti. doux

doux

\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

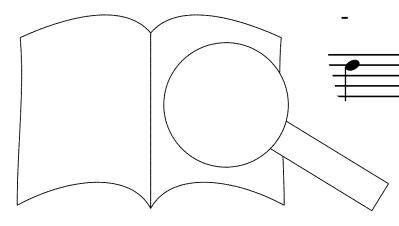




ne, ex - sul - ta - - - ti - o - ne, et lin - gua no - stra ex - sul - ta - ti - o -  
 o - ne, et lin - gua no - stra ex - sul - ta - - - - ti - o - ne,  
 o os no - strum, et lin - gua no - stra ex - sul - ta - ti - o  
 Tunc re - ple - tum est  
 Tous

ne, ex - sul - ta - ti -  
 et  
 - - - - - ti - o - ne, ex - sul - ta - ti -  
 Tunc re - ple - tum est gau - di - o  
 et lin - gua no - stra ex - sul - ta - ti - o

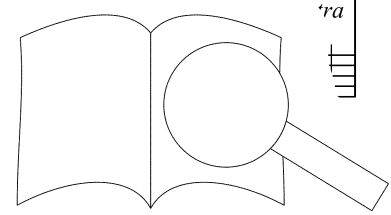
PROBENPARTIEMUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - - ne, et lin-gua no-stra  
 ne, et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne, et lin-gua no-stra  
 o - - ne, et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne, et li-  
 strum, et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - - et lin-gua no-stra ex-sul-

Hautbois I  
 Tous  
 fort  
 ex-sul-ta-ti-o et lin-gua no-stra  
 ex-sul-ta et lin-gua no-stra  
 ex-sul-ta ne, et lin-gua no-stra  
 ne, et lin-gua no-stra  
 ti-o - - ne, et lin-gua no-stra  
 Bassons



Hautbois I + + + Tous  
 Hautbois II + + +  
 à demi fort

ex - sul - ta - ti - o - - ne.  
 ex - sul - ta - ti - o - - ne.  
 8 ex - sul - ta - ti - o - - ne.  
 ex - sul - ta - ti - o - - ne.  
 ex - sul - ta - ti - o - - ne.

Bassons Tous

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

Tunc \_\_\_\_\_ di - cent in - ter gen - tes, ma - gni - fi - ca - -

Tunc \_\_\_\_\_ di - - cent in - ter gen - tes, ma - gni - fi -

Ma - gni - fi - ca - - - - - vit Do - mi

Ma - gni - fi - ca

Ma - gni - fi - ca

Bassons

Basses

- vit Do - mi - nus, e - is, fa - ce-re cum e - is,

ca - vit Do - mi - nus, e - is, fa - ce-re cum e - is,

ma - gni - fi - ca - vit fa - ce-re cum e - is,

fa - ce-re cum e - is, fa - ce-re cum e - is,

- mi - nus, fa - ce-re cum e - is, fa -



62

Violons et hautbois I

Violons et hautbois II

Tous

ma-gni-fi - ca - vit Do - mi - nus.

I Tunc di - cent in - ter

ma-gni-fi - ca - vit Do - mi - nus.

ma-gni - fi -

ma-gni-fi - ca

69

Tous

gen - tes,

ri - o os no - - strum,

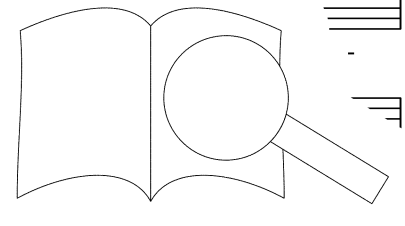
ca -

vit Do - mi - nus fa - ce - re cum e - -

mi - nus, ma - gni - fi - ca - vit fa - ce - re cum e - -

- - - - vit, tunc re - ple - tum est os no - -

Tunc re - ple - tum est gau - di -



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

*Tous*

*Tous*

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o-ne, et

is, et

is, et lin-gua no-stra, lin-g

strum,

strum,

*Hc* *Tous*

*fort*  
*Hautes-contre*

*Tailles fort*

lin-gua no-stra ex-sul-tr

lin-gua no-stra

lin-gua no-

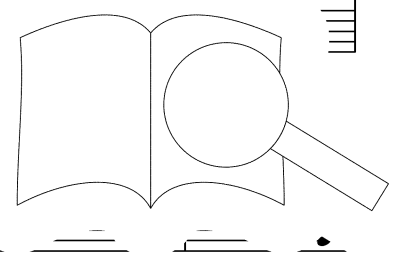
gua i. ex-sul-ta-ti-o-ne.

ne.

ne.

ne.

ne.



Lent

Tous

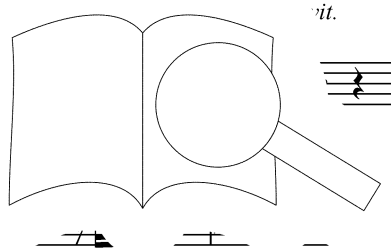
Ma-gni - fi - ca - vit Do - mi - nus,  
 Ma-gni - fi - ca - vit Do - mi - nus,  
 Ma-gni - fi - ca - vit Do - mi - nus,  
 Ma-gni - fi - ca - vit Do -  
 Ma-gni - fi - ca - ni

Tou

ma-gni - fi - ca  
 ma-gni  
 - mi - nus,  
 - vit Do - mi - nus,  
 ni - fi - ca - vit Do - mi - nus,  
 bassons

ma-gni - fi - ca - vit, ma-gni-fi - ca - vit.  
 ma-gni - fi - ca - vit, ma-gni-fi - ca - vit.  
 ma-gni - fi - ca - vit, ma-gni-fi - ca - vit.  
 ma-gni - fi  
 vit.  
 ma-gni - fi

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





ta - ti - o - ne, et lin-gua no-stra ex - sul - ta - ti - o - ne, et  
 ne, et lin-gua no-stra ex - sul - ta - ti - o - ne, et  
 o - - ne, et lin-gua no-stra ex - sul - ta - ti -  
 no - strum, et lin-gua no-stra ex - sul - ta -  
 ne, et lin-gua no-stra ex - sul - ta - ti - o - ne,  
 .. lin - gua

lin-gua no-stra ex - sul - ta - ti - o - ne,  
 lin-gua no-stra - - - - -  
 lin-gua ti - o - - - - -  
 al - ta - ti - o - - - - -  
 no - sul - ta - ti - o - - - - -  
 Bassons

\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



128

Tous

Hautbois I

Hautbois II

fort

à demi

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne.

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne.

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne.

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne.

et lin-gua no-stra ex-sul-ta-ti-o - ne.

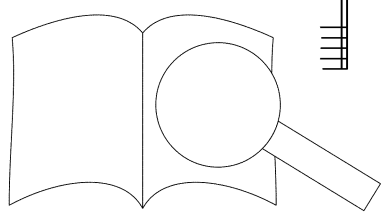
Tous

Basso

135

Tous

fort



### 3. Duo de dessus et basse

**Lent**

Violons, majestueux, arpégé

Violons I Hautbois I

*doux*

Violons II Hautbois II

*doux*

Dessus

Basse

Basses Bassons

Basses, bassons et basse-continue

*doux*

Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce - re no - bis - cum

Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce - re

**Très gai**

Hautbois

Hautbois

B $\flat$

Violons

*doux*

Violons

cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

lae -

Vn II

I + II

*ux*

6

Hautbois

Hautbois

tes, lae - tan - tes,

tan - - - tes, lae - tan - tes, lae - tan -

Bassons et basse-continue

lae - tan

tes, lae - tan -

*Alors*

*doux*

Violons

*doux*

tes, fa - cti su - mus lae - tan

tes, - tan - - - tes, fa - cti su - mus lae - tan

*Tous*

*doux*

32

tes, lae - tan - tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes

38

Hautbois

Bassons

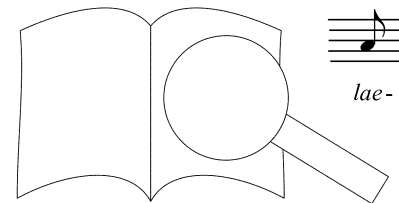
tes, lae - tan - tes, lae - tan

tes, lae - tan

6 6 5 5 4

45

su - mus lae - tan - tes, lae - su - mus lae - tan



\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

51 **Lent** **Vite** **Lent**

tan - tes.

tan - tes.

Bassons I

Bassons II

Ma -

59 **Violons**

doux

Violons

doux

Ma - ca - vit, ma - gni - fi -

gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - c -

Basses et basse-continue

doux

2 4 3 7 6

64 **Gai**

Hautbois\*

e no - bis - cum, ma - gni - fi - ca - vit, ma - gni - fi - ca - vit,

7 # 6 5 4 7 # 9 8 # .

\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

69

Hautbois\*

doux

3

3

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - - tes, lae -

Bassons et basse-continue

doux [6 — ]

75

3

3

tes, lae - tan - tes, lae - tan

tan - - tes, lae - tan - tes, lae - tan

6 3 4 # 5 2 6 7 7 #

81

3

tes, lae -

tes, lae - tan

lae -

6 7 6 5 # 6



\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

86

Violons  
doux  
Violons  
doux

tan - - - tes, fa - cti su - mus lae - tan - - -

tan - - - tes, fa - cti su - mus lae - tan - - -

Tous  
doux

6 5 6 4 7 # 6 7 7

91

- tes, lae - tan - tes, fa - cti su - mus lae -

- tes, lae - tan - tes, lae - tan - -

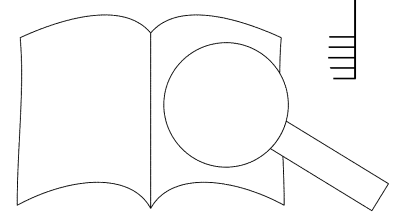
96

Hautbois

- - - - - tes, lae - tan -

- - - - - tes, lae - tan

6 6 5 4 6 5 4



101

Hautbois

Bassons

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae -  
fa - cti su - mus lae -

107

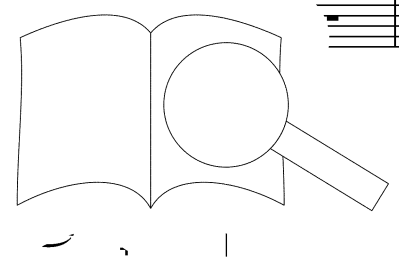
tan - tes, lae -  
tan - tes, lae - tan - tes, lae -

111 **Lent**

tes.

Bassons I  
*fort* +

*fort*  
Bassons II





# 4. Récit de basse-taille

Flutes *Lent* **Vif**

Flûtes

P.<sup>rs</sup> viol.

Violons I *doux* *fort*

2<sup>es</sup> viol.

Violons II *doux* *fort*

Parties

Hautes-contre et tailles de violon *doux* *fort*

Basse-taille

Basses

Basses et basse-continue *doux*

Con-ver-te Do-mi - ne ca-pti-vi-ta-tem no-stram,

9 6 7 6 9 6

*Lent*

*doux*

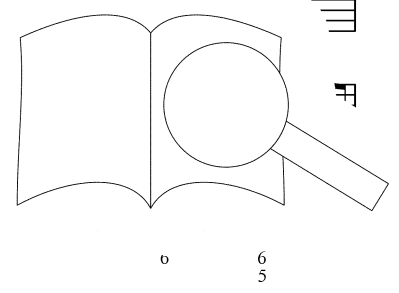
ver - te Do-mi - ne ca - pti-vi-ta - tem

7 6 9 6 7

*Vif*

sic-ut tor

6 9 6 6 7 7



Seule

19

Musical score for measures 19-22. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "au - - - stro,". The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include "doux" and "fort".

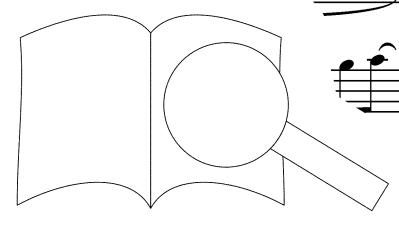
23

Musical score for measures 23-27. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "tor - - - - - rens in -". The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include "tor" and "rens in".

28

Musical score for measures 28-33. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "6 - - - - - 7 - - - - - 6 - - - - - 5". The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include "6", "8", "7", and "5".

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



Tous

Seule

fort

fort

fort

fort

tro.

7#

Lent

doux

doux

doux

Con-ver-te Do-mi-ne, con-ver-

em no-stram, con-ver-te, con-

doux

6

7#

7

Vif

Vif

pti-vi-ta-tem no-stram, sic-ut tor-

9

6 3 4

6 6 5

4

7#

9

6 5

rens in au - stro,

tor

Tous  
doux  
fort  
doux  
doux

is in au - stro,

au - stro, tor - rens in - au - stro, in au

6 9 6 6 7 6

fort

fort

fort

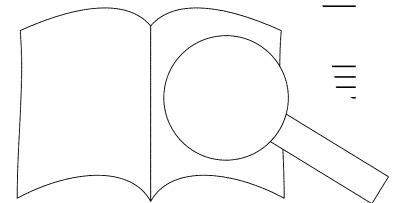
stro.

fort

6

fort

3



encore /  
attaca

PROBEN-PARTITUR

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

# 5. Chœur dialogué

## Gracieux, un peu gai

*p.<sup>rs</sup> h. b.*  
Hautbois I

*2<sup>es</sup> h. b.*  
Hautbois II, III

*p.<sup>rs</sup> 2<sup>es</sup> viol.*  
Violons I, II

Parties  
Hautes-contre et  
tailles de violon

Dessus seul

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles,  
basses-contre

*p.<sup>rs</sup> Bassons*  
Bassons I, II,  
basses et  
basse-continue

*2<sup>es</sup> Bassons*  
Bassons, bc

*avec basses*

Tous les hautbois

8 Hautbois I

Hautbois II, III

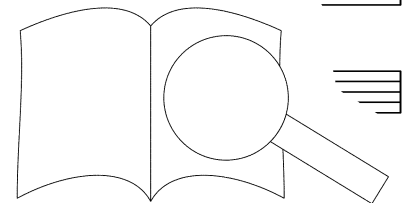
Violon

Violon

Bassons, basses et bc

seul

II seul



14

Bassons I

Bassons II, bc

20

doux

Il seul

doux

Récit

Lau - da - te no - men

Bassons, basse-contin

Tous

i - co, cum can - ti - co, lau -

6  
doux

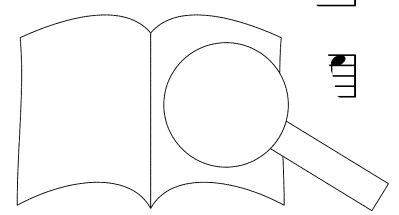
♯ 4 - 3

27

no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co

6 6 4 7

7 6 7



PROBEPARTITUR

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

Tous les hautbois

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles, basses-contre

Bassons I

Bassons II, bc

Chœur

aus

de - mus

Tous

te, lau - da - te, lau - da - te,

te, lau - da - te,

no -

can - ti - co, cum can - ti - co, lau - de - mus no - men

i cum can - ti - co, cum can - ti - co, lau - de - mus no - men

no De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, la - de - mus no - men

men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, la - de - mus no - men





De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, lau - de - mus

De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, lau - de - mus

De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, lau - de

De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, no - men

cum lau - da - an - ti - co, cum can - ti - co, cum can - ti - co, cum can - ti - co



seul  
seul

3 3 3

- ti - co, cum can - ti - co,  
can - ti - co, cum can - ti - co,  
can - ti - co, cum can - ti - co,  
can - ti - co, cum can - ti - co,  
can - ti - co, cum can - ti - co,  
can - ti - co, cum can - ti - co,

Bassons seuls et bc

Tous  
Tous

la

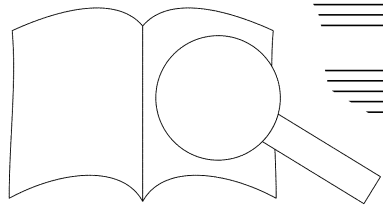
- men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, cum  
no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co,  
- mus no - men De - i cum can - ti - co,  
u - de - mus no - men De - i cum can - ti - co,  
Tous



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

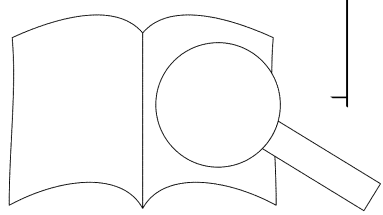
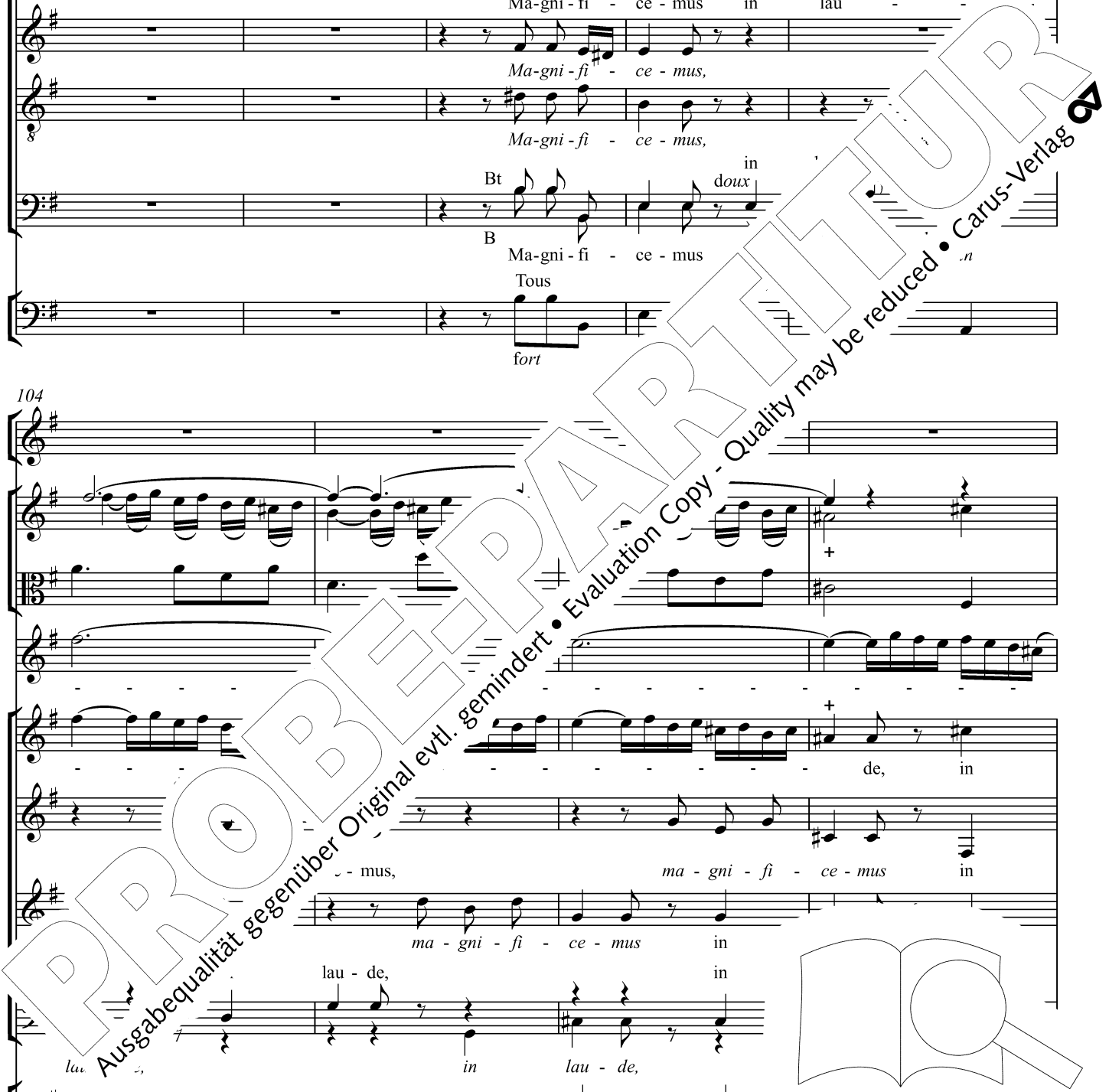
can - - - ti - co, cum can - ti - co, cum can - ti - co.  
 lau - de - mus no - men De - i cum can - ti - co, cum car  
 lau - de - mus no - men De - i cum can - ti - co,  
 Bt Tous  
 B lau - de - mus no - men De - i cum ca - - - co.

I *doux*  
 II  
 Et ma-gni - lau - de, in lau - de, in lau - de, in -  
 Basse-continue  
*doux*  
 6 6  
 4 3



*fort* Tous *doux*  
*fort* I *doux*  
 II *doux*  
*fort* *doux*  
 lau - de, ma - gni - fi - ca - te in lau -  
 Ma - gni - fi - ce - mus in lau  
 Ma - gni - fi - ce - mus,  
 Ma - gni - fi - ce - mus,  
 Bt *doux*  
 B Ma - gni - fi - ce - mus  
 Tous  
*fort*

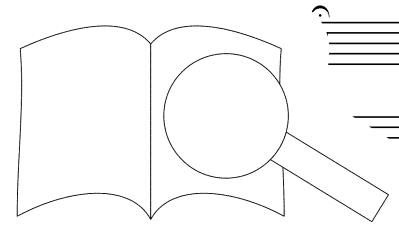
de, in  
 - mus, ma - gni - fi - ce - mus in  
 ma - gni - fi - ce - mus in  
 lau - de, in  
 lau in lau - de,  
 in lau - de,



de, in lau - - - - de, in  
 lau - de,  
 lau - de,  
 8 lau - de,

doux  
 doux  
 lau - - - - de,

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



119 Hautbois I  
Tous \* seul  
fort  
Hautbois II, III  
Tous II seul  
fort  
Tous  
fort  
Tous  
in lau - de.  
in lau - de.  
in lau - de.  
in lau - de.  
Tous  
Tous in lau - de.

126  
II  
III  
doux  
II seul  
Lau - da - te no - men De - i cum can - ti - co,  
Bassons I et II, basse  
II et bc  
doux  
6 5 4 7

\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

*Tous* *fort* *Tous* *fort* *fort* *fort*

*cum can - ti - co,*

Chœur  
 Lau - de - mus no - men De - i cum can ti - co,  
 Lau - de - mus no - men De - i  
 Lau - de - mus no - men De

Bt *cum can*  
 B Lau - de - mus no can - ti - co,  
*Tous* *fort*

5 4 3

*fort* *fort* *fort* *fort* *fort* *fort*

*cum can* *fort* *fort* *fort*

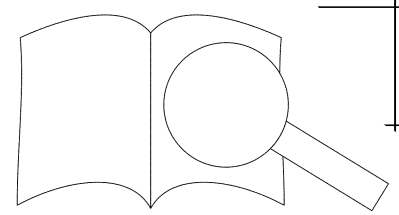
*cum can - ti - co,* *cum can - ti - co.* *cum can - ti - co.*

*te cum can - ti - co.*

*can - ti - co,* *fort*

PROBEPARTITUR

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





6. Trio de dessus, haute-contre et basse

viol. **Animé**

Violons

Dessus

Haute-contre

Basse

Basses et basse-continue

5

Qui se - mi - nant in - la - cri - mis, in ex - sul - ta - ti - ne

Qui se - mi - nant in ex - sul - ta - ti - o - ne

se - mi - nant in - la - cri -

doux 6 9 9 7 7

9

doux

me ex - sul - ta - ti - o - ne me - tent, in ex - sul -

ta - ti - o - ne ti -

la - cri -

4 6 6 5 4 7

12

ta - - - ti - o - ne me - tent. Qui se - mi - nant in la - cri -  
o - - ne me - - tent.  
ta - - - ti - o - ne me - tent. Qui se - mi - nant in la - cri -

6 7 7 6 7

15

mis, in ex - sul - ta - - -  
Qui se - - mi - nant ir. in la -  
mis, qui se - - mi - ri - - - cri -

# 6 9 7 9 7 6 9 8

18

nc se - mi - nant in la - - - cri - mis,  
- - - cri - mis, in la - - - ri  
in ex - sul - ta - - - ti - o - ne me

4 3 - #5 9 6 [-] 7 6 # 4 - - 7 #

in ex - sul - ta - - - ti - o - ne me - - - tent, in ex - sul - ta - - -  
 se - - - mi - nant in la - - - cri - mis, in ex - sul - ta - - -  
 in ex - sul - ta - - - ti - o - ne me - - - tent.

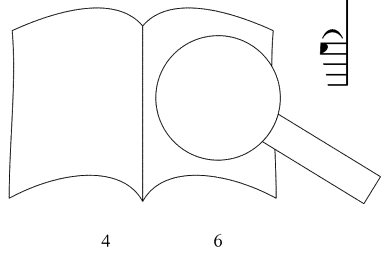
# 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1

- - - - - in ex - sul -  
 - - - - - in ex - sul -  
 Qui se - mi - nant in la - - -

2 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1

ta - ti - - - tent, in ex - sul - ta - - -  
 ti - o - ne me - tent, in ex - sul - ta  
 - - - cri - mis, in

6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1





40

ti-o - ne me - tent, in ex - sul - ta -  
 ne me - tent, in ex - sul - ta -  
 ti - o - ne me - tent, in ex - sul - ta -

fort doux

44

ti - o - ne, - ti -  
 ti - o - ne,  
 ti - o -

in ex - sul - ta

fort d

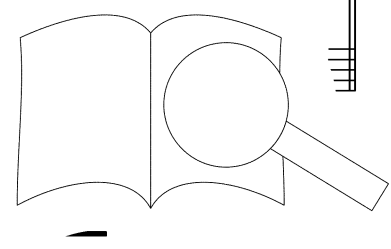
47

o - ne m tent.  
 ti - o - ne me - tent.  
 o - ne me - tent.

fort

PROBEPARTITUR

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



# 7. Chœur

**Sans lenteur**

Violons I, hautbois I, flûtes I  
 Violons II, hautbois II, flûtes II  
 Parties  
 Hautes-contre et tailles de violon  
 Dessus I, II  
 Hautes-contre  
 Tailles  
 Basses-tailles  
 Basses  
 Basses Bassons  
 Basse-continue  
 Basses, bassons et basse-continue

*doux*

Violons et flûtes  
 Violons et flûtes  
 à demi  
 à demi  
 à demi

7

*fort*  
*fort*  
*fort*

- bant et fle - bant, mit-ten-tes se-mi-na su -  
 E - un-tes i - bant et

a, et fle - bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit -  
 fle - bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a,  
 E - un - tes i - bant et fle - ba  
 Bassons

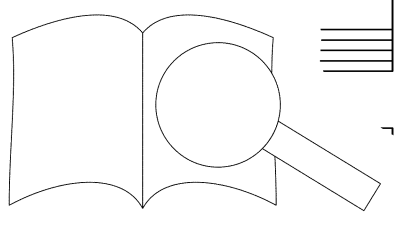
ten - tes se - mi - na  
 se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
 su - a, mit - ten - tes se - mi - na su - a, se - mi - na  
 mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten -  
 fle - bant, mit - ten - tes se - m  
 E - un - tes i - bant e  
 Tous

a. et fle - - bant, mit - ten - tes se - mi - na su -  
 +  
 su - a, mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
 tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se -  
 tes, mit - ten - tes se - mi - na su - a, e - un - tes i - bant et  
 bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - ter  
 Bassons  
 Basses

Violons et hautbois I  
 Violons et hautbois II  
 a.  
 a.  
 a.

PROBENPARTIEMUR

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





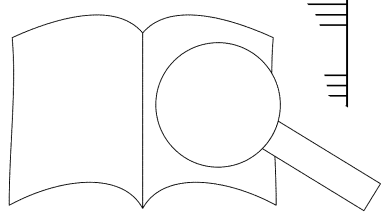
Hautbois I

Hautbois II

ms

II  
Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent cum ex-sul-ta-ti-

Ve-ni-ent cum ex-sul-ta-ti-



\* Voir les notes critiques / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

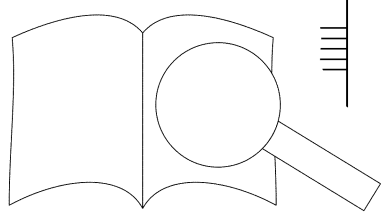
o-ne, por-tan-tes ma-ni-pu-los su-os, por-tan - - tes, por-tan - tes, por - tan-tes ma-ni-pu-los su -  
 o-ne, por-tan-tes ma-ni-pu-los su-os, por - tan - tes, por-tan - tes, por - tan-tes .

Basses, bassons et basse-continue

Tous  
 Tous  
 os.  
 os.  
 E - un - tes i - bant et  
 tem ve - ni - ent, ve - ni - en - tes au - tem ve - ni - ent  
 Ve - ni - en - tes au - tem ve - ni - ent  
 Ve - ni - en - tes ve - ni - ent cum ex - :  
 Tous

Tous  
I - bant et fle - bant, et fle - - - - - fle - - - - - bant, et fle - - - - -  
fle - - - - - bant, et fle - - - - -  
cum ex - sul - ta - ti - o - ne, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os, ma - ni -  
o - ne, por - tan - tes, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - c  
ent, por - tan - tes, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os

Violons I  
Violons II  
Trio  
mit - ten - tes sf - - - - - a su - a,  
bant, - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
bant tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -



Tous avec hautbois

Tous

Tous avec hautbois

Tous

Tous

a.

Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent cum ex-sul-ta-ti-o-ne, cum ex-sul-ta-ti-

a.

Ve-ni-ent cum ex-sul-ta-ti-o-ne, cur - ti-

Ve-ni-en-tes au-tem ve - ni-ent cum ex-sul-ta-ti-o-ne

Ve-ni-en-tes au-tem ve - ni-ent cum ex-sul-ta-ti - ti-

Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent cum ex

o-ne, por-tan-

os, por-tan-tes ma-ni-pu-los su-os, por-tan-

o-

os su-os, por-tan-tes ma-ni-pu-los su-os, por-tan-

ma-ni-pu-los su-

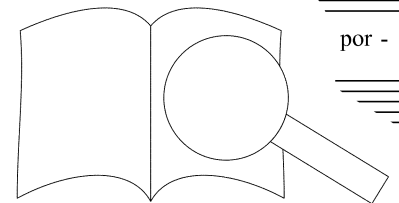
os, por-tan-tes ma-ni-pu-los su-os, por-

tan-tes, por-tan-

por-

por-tan-tes, por-tan-

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



Violons seuls  
à demi  
Violons seuls  
à demi

tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os.  
tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os. E - un - tes  
tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os.  
tan - tes, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os. E -  
por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su -

fort  
fort  
fort

bant et fl  
- bant et fle - bant, et fle -  
E - un - tes i - bant et fle - bant, et fle -  
un - tes i - bant et fle - bant.

Bassons  
fort



Tous avec hautbois  
*fort*  
 Tous avec hautbois  
*fort*  
*fort*

bant. Ve - ni - en - tes au - tem  
 bant, et fle - - - bant.  
 bant. Ve - ni - en - tes au - tem ve - ni - ent, ve  
 Ve - ni - en - tes au -  
 et

ve - ni - ent ti - o - ne, cum ex - sul - ta - ti -  
 - ni - en - tes au - tem ve - ni - ent cum ex - sul - ta -  
 a ve - ni - ent cum ex - sul - ta - ti - o - ne,  
 tes au - tem ve - ni - ent, ve - ni - en - te.  
 bant.

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

o - ne, cum ex-sul-ta - ti - o - ne, cum ex-sul-ta - ti - o - ne, por-tan - tes ma-ni-pu-los

ti - o - ne, por-tan -

cum ex-sul-ta - ti - o - ne, cum ex-sul-ta - ti - o - ne, por-tan -

ve-ni-en-tes au-tem ve - ni-ent cum ex-sul-ta - ti - o - ne,

ve - ni-ent, ve-ni-en-tes au-tem ve - ni-ent cum ex-sul-ta - ti -

su - os, ci',

tes,

cum ex-sul-ta - ti - o - ne,

cum ex-sul-ta - ti - o - ne,

tan - tes,

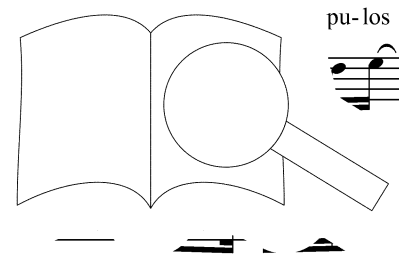
ne, por - tan - tes,

ti-

Tous  
 tes, por-tan-tes, por-tan-tes, cum ex-sul-ta - ti - o -  
 por-tan-tes, por - tan-tes, cum ex-su<sup>1</sup> ti -  
 8 por-tan-tes, por - tan-tes, cur  
 o - ne, por-tan-tes, por-tan-tes, ca - ti-  
 o - ne, por-tan-tes, por-tan-tes,

tes, por - tan  
 or - tan - tes, por - tan - tes, por - tan  
 ne, por - tan - tes, por - tan - tes, pu - los  
 ne, por - tan - tes, por - tan  
 Tous

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







Violons I

Violons II

I  
II cum ex - sul -

ti - o - ne,

ti - o - ne,

ti - o -

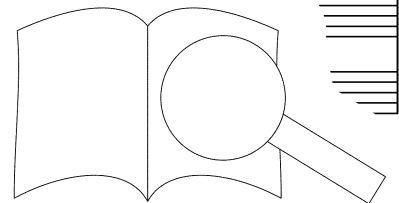
ti

ta

ta

sul - ta

um ex - sul - ta



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

Tous

Tous

Tous

ne, ve - ni - ent, ve - ni - ent cum ex - sul - ta - ti -

ne, ve - ni - ent, ve - ni - ent cum ex - sul - ta - ti - o -

ne, ve - ni - ent, ve - ni - ent

ve - ni - ent, ve - ni - ent

ve - ni - ent, ve - ni - ent

ti -

ti -

ne.

ne.

ne.

cum

PROBEPARTITUR

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

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen<sup>1</sup>

**AUT:** autographe Partitur, aufbewahrt im Sonderbestand (grande réserve) Département de la musique der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France, Paris (F-Pn) unter der Signatur *Vm*<sup>1</sup> 248

Hochformat, 22,5 x 30 cm, 28 von Rameau paginierte Seiten, denen er zehn weitere, nicht paginierte hinzugefügt hat. Nicht gebunden und mit neuerer Bleistiftpaginierung von 1 bis 38. Jede Seite hat 16 Notensysteme.

Modernes, eigenes Titelblatt mit folgendem Titel: „Conserver cette couverture | In Convertendo | 4397 | motet à grand chœur | partition mss. | de la main de Rameau“.  
Titel über der ersten Notenseite: „Mottet à grand chœur.“

Der Stempel der Bibliothèque royale ist auf folgenden Seiten zu sehen (zitiert wird die moderne Bleistiftpaginierung): 1, 3, 10, 11, 15, 18, 19, 25, 30, 31, 36 und 37. Unten, in der Mitte der Seiten (in moderner Paginierung) 1, 3, 19, 31 und 37 ist zusätzlich ein weiterer Stempel als Nachweis einer Schenkung angebracht „Don I de la famille I Decroix“. Unter diesem Stempel auf S. 1 ist die handschriftliche Inventarnummer „n° 1255“ vermerkt.

Das Autograph ist nicht datiert und weist die Spuren zahlreicher Überarbeitungen auf, die Rameau an der Motette im Zusammenhang mit der Aufführung beim Concert-Spirituel von 1751 vorgenommen hat: zahlreiche Streichungen, 19 Klebestellen, nicht weiter geführte Satzanfänge, Kürzungen usw. sind das Zeugnis einer intensiven Arbeit. Die Chronologie dieser Eingriffe lässt sich einigermaßen dank der unterschiedlichen Tintenfarben (blasses Rotbraun bzw. dunkles Schwarz) und aufgrund einiger mit Bleistift oder mit Rotstift vorgenommenen Eintragungen rekonstruieren. Diese sind eng geschrieben und manchmal schlecht lesbar. Um Papier zu sparen und der Praxis seiner Zeit entsprechend, weist Rameau nicht jedem Instrument ein spezifisches System zu, sondern greift zu zahlreichen verbalen Hinweisen, um seinem Hauptkopisten seine Absichten zu verdeutlichen. Angesichts der reichen orchestralen Möglichkeiten bleiben dabei einige Fragen offen. In den Vokalpartien werden nicht immer alle Stimmen mit Gesangstexten versehen.

**AUT** ist die Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe.

**A:** Sammelband mit handschriftlichen Partituren, aufbewahrt in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale, Paris (F-Pn), Signatur *Vm*<sup>1</sup> 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 | [Einfügung zwischen den Zeilen:] „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 Notensystem pro Seite.

Die Motette *In convertendo* besitzt im Band mit 1–81 eine eigene Paginierung.

Kopftitel auf S. 1: „IN CONVERTENDO, | Motet à grand chœur | par Mr. Rameau.“

Der Stempel der Bibliothèque royale erscheint auf den Seiten 1, 17 und 81. Unten, in der Mitte der ersten Seite ist ein weiterer Stempel als Nachweis einer Schenkung angebracht „Don I de la famille I Decroix“, darunter die handschriftliche Inventarnummer „n° 1254“.

**B:** Sammelband mit handschriftlichen Partituren, aufbewahrt in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale, Paris (F-Pn), Signatur *Vm*<sup>1</sup> 507

Kein Titel zu Beginn des Bandes, aber ein Inhaltsverzeichnis: „In convertendo....p. 1 | Quam dilecta Tabernacula....p. 79 | Deus noster refugium....p. 142“ und eine alte Inventarnummer „n° 1253“.

Manuskript im Hochformat 25 x 40 cm mit insgesamt 205 Seiten und 14 Systemen pro Seite. Die Motette *In convertendo* ist auf den Seiten 1–78 enthalten.

Kopftitel zu Beginn der Motette „IN CONVERTENDO, | Motet à Grands Chœurs, par M.<sup>r</sup> | RAMEAU.“

Auf der der ersten Seite sind oben links der Stempel der Bibliothèque royale und unten in der Mitte der Stempel „Don I de la famille I Decroix“ angebracht.

**AUT**, **A** und **B** stammen aus der ehemaligen Sammlung von Jacques-Joseph-Marie Decroix, die 1843 von der Bibliothèque nationale de France übernommen worden ist. Quelle **B** gehört zu den 27 Bänden der gesammelten Werke von Rameau, die Decroix in Verbindung mit Rameaus Sohn Claude-François Rameau systematisch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zusammenstellte. Der Band wurde vom Kopisten „D“ um 1777/1778 geschrieben und ist eine exakte Wiedergabe von Quelle **A**.<sup>2</sup> Beide Quellen überliefern nur eine einzige und im Blick auf die Entstehungszeit (ca. 1713–1715) sehr späte Lesart des Werkes; bei sehr wenigen Abweichungen, die Nebensächlichkeiten betreffen, korrigiert **B** gelegentlich **A**. Beide Quellen sind

<sup>1</sup> Für eine detaillierte Quellenbeschreibung (Beschaffenheit des Papiers und der Tinte, Paginierung der Einzelsätze etc. der Quellen) sei auf die folgende Publikation verwiesen: Sylvie Bouissou, Denis Herlin und Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des oeuvres musicales. Tome 1. Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane*, Paris (CNRS Editions, Bibliothèque nationale de France) 2007, S. 131–137.

<sup>2</sup> Siehe R. Peter Wolf, „An eighteenth-century *Œuvres Complètes* of Rameau“, 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. 166/167.

<sup>3</sup> Dieser Stempel tritt in jeder Stimme noch mehrfach auf.

<sup>4</sup> Es wird jeweils nur die Anzahl der mit Notenlinien versehenen Seiten angegeben.

sehr gut lesbar und weisen nur wenige Streichungen und Korrekturen auf; eine Generalbassbezeichnung ist in keiner von beiden Quellen enthalten.

**C:** Handschriftliches Aufführungsmaterial, Sammelband mit handschriftlichen Partituren, aufbewahrt in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale, Paris (F-Pn), Signatur Vm<sup>1</sup> 509

29 Stimmen (einschließlich Doubletten), 12 Systeme pro Seite. Jede Stimme besitzt ein eigenes Titelblatt mit folgender Aufschrift: „In Convertendo I par M<sup>r</sup> Rameau I [Stimmennamen, s.u.]“.

Kopftitel zu Beginn jeder Stimme: „Motet a grand chœur Et symphonie par M<sup>r</sup> Rameau I [Stimmennamen, s.u.] I In Convertendo“.

Auf jeder ersten Notenseite oben links der Stempel der Bibliothèque royale<sup>3</sup> und unten in der Mitte der Stempel „Don I de la famille I Decroix“.

Folgende Stimmen liegen vor, wobei jeweils der [vom Herausgeber vervollständigte] Originaltitel des Titelblatts angegeben wird:<sup>4</sup>

„1<sup>er</sup> violon d'accomp[agnement]“, 9 S.; „2<sup>e</sup> violon d'accomp[agnement]“, 8 S.; „Premier violon [de Ripiennes]“, 6 S.; „2<sup>e</sup> violon [de Ripiennes]“, 6 S.; „1<sup>ere</sup> flutte[s Et hautbois]“, 9 S.; „2<sup>e</sup> flutte[s Et hautbois]“, 8 S.; „Partie[s ou 3<sup>e</sup> violon]“, 6 S. + 1 S. mit leeren Systemen; „Basse Continue [Basse d'accompagnement]“, 9 S. + 1 S. mit leeren Systemen; „Basson[s]“, 6 S. + 1 S. mit leeren Systemen; „Basse de simphonie [Basse continue de ripiennes]“ + Doublette, jeweils 4 S.; „1<sup>er</sup> Dessus de Recit“, 9 S.; „1<sup>er</sup> Dessus [de Ripiennes] + 4 Doubletten, jeweils 5 S. + 1 S. mit leeren Systemen (nur bei 3 der Stimmen); „2<sup>e</sup> Dessus de Recit“ + Doublette, 6 S. + 1 S. mit leeren Systemen (nur bei 1 Stimme); „2<sup>e</sup> Dessus [de Ripiennes]“ + Doublette, 5 S. + 1 S. mit leeren Systemen (nur bei 1 Stimme); „Haute Contre de Recit“, 7 S.; „Haute Contre [pour les Chœurs]“, 4 S.; „Haute taille [de Recit]“, 5 S.; „Haute taille [pour les chœurs]“, 4 S.; „Basse taille de Recit“, 6 S. + 1 S. mit leeren Systemen; „Basse de Recit“, 7 S.; „Basse [chantante pour les chœurs]“ + Doublette, 4 S.

Dieses Material, das anscheinend nie für eine Aufführung verwendet worden ist, stammt ebenfalls aus dem Fonds Decroix und scheint zeitgleich mit **A** und **B** entstanden zu sein: Die Möglichkeit, dass die „Parties“ („Altos“ [= Violinen] in **A** und **B**) auch von 3. Violinen gespielt werden kann, deutet auf eine späte Entstehungszeit hin. Es überliefert eine Version des Werkes, die sehr nahe an der von **A** und **B** ist, weicht aber gelegentlich davon ab: So sind beispielsweise im 3. Satz die instrumentalen Oberstimmen mit Flöten oder Oboen (wie in **AUT**) anstatt mit Hörnern (wie in **A** und **B**) besetzt. Die Stimmen wurden nur von einem einzigen Schreiber geschrieben, sind sehr gut lesbar und weisen kaum Korrekturen auf. Die Basso-continuo-Stimme enthält keine Bezeichnung.

<sup>3</sup> Dieser Stempel tritt in jeder Stimme noch mehrfach auf.

<sup>4</sup> Es wird jeweils nur die Anzahl der mit Notenlinien versehenen Seiten angegeben.

## II. Zur Edition

Die vorliegende Edition folgt so weit als möglich der Hauptquelle **AUT**. Die originalen Schlüssel und die Stimmenbezeichnungen werden in den Inzipits im Partiturvorsatz mitgeteilt. Fehlende Stimmenbezeichnungen wurden entsprechend der in zeitgenössischen Quellen verwendeten Bezeichnungsweisen ergänzt. Ebenso wie die Hauptquelle setzt die Neuausgabe Doppelstriche am Ende von Sätzen, gleiches gilt für die Generalvorzeichnungen und die Taktangaben zu Satzbeginn. Vom Herausgeber ergänzte Beischriften (Seul, Tous, fort, doux, etc.) sind durch kursive Schreibweise gekennzeichnet, das gilt ebenfalls für die Auflösungen der von Rameau verwendeten Abkürzungen „d“ für „doux“, „f“ für „fort“, „viol.“ für „violon“ etc sowie für Ergänzungen von nicht unterlegten Passagen des gesungenen Textes. Die originale Schreibweise der Beischriften (wie „fluttes“, „gay“ oder „legerement“ ohne Akzente) wurde gegebenenfalls modernisiert.

In den Quellen fehlende Akzidentien wurden in kleinerer Type ergänzt. Akzidentien, die hingegen in der zeitgenössischen Praxis nicht gesetzt werden brauchen, heute aber fehlen, wurden ohne Nachweis eingefügt. Dies gilt ebenso für heutige Auflösungszeichen, wenn in den Quellen ohne Unterscheidung Kreuzvorzeichen oder Auflösungszeichen in der Funktion von Auflösungszeichen verwendet worden waren. Warnakzidentien unterliegen nicht der Editions kritik: überflüssige werden ohne Nachweis eliminiert und notwendige ohne Nachweis ergänzt. Noten, deren Wert die Taktgrenze überschreitet, wurden gemäß heutiger Praxis als Überbindung notiert. Ebenfalls in kleinerer Type wurden Verzierungszeichen und gestrichelte Bögen ergänzt, um entsprechende Passagen aneinander anzugleichen; dabei wurden die in **A**, **B** und **C** überlieferten Lesarten berücksichtigt.

In den Quellen sind in den Chören die Singstimmen oberhalb der Instrumente und in den Récits zwischen den obligaten Instrumenten und dem Basso continuo notiert. Diese typisch französische Partituranordnung, die optisch die vokalen und instrumentalen Gruppen in den Tutti-Sätzen voneinander trennt (darauf weist auch die Pluralbezeichnung „motet à ‚grands chœurs‘“ in **A** und **B** hin) und in den intimeren Sätzen die Solostimmen miteinander verbindet, gilt heute als überholt und wurde entsprechend modernisiert.

Aus den im Vorwort dargelegten Gründen verzichtet die vorliegende Edition auf einen Nachweis aller Varianten zwischen den vier Quellen. Ebenfalls nicht nachgewiesen werden die offensichtlichen Schreibfehler in den Quellen **A**, **B** und **C**, Unterschiede in der Platzierung von Ornamenten zwischen den genannten drei Quellen und der Hauptquelle sowie die zahllosen Streichungen und Überarbeitungen sowie der vielen Hinweise für den Kopisten, die sich **AUT** hindurchziehen. Der Kritische Bericht beschränkt sich auf den Nachweis der Abweichungen zwischen der Neuausgabe und der trotz der genannten Einschränkungen der Lesbarkeit zu ermitteln versuchten verbindlichen Lesart von **AUT**; in einigen Fällen wird auch auf wichtige Lesartunterschiede zu den anderen drei Quellen hingewiesen.

### III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: B = basse vocale, auch bass-contre genannt (Basso), Bc: basses instrumentales et basse-continue (Bassi e Basso continuo), Bs = Bassons (Fagotto), Bt = basse-taille (Baritono), D = dessus vocal (Soprano), Fl = flûtes (Flauto), Hb = Hautbois (Oboe), Hc = haute-contre vocal (Tenore alto/Alto), NA = Neuausgabe (= vorliegende Ausgabe), P = Parties (haute-contre et taille de violon: Viola I/II), PFI = petites flûtes (Flauto piccolo), T = taille vocale (Tenore), VI = violon (Violino). Wird bei doppelt besetzten Instrumenten keine Unterscheidung mittels einer römischen Ziffer angegeben, sind beide Instrumente gemeint.

Zitiert wird in folgender Weise: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten und Pausen), Quelle, Anmerkung (ohne Angabe eines Quellensigles bezieht sich die Anmerkung immer auf die Hauptquelle **AUT**).

#### 1. Récit de haute-contre

Oben rechts über den Noten auf der ersten Notenseite (fol. 6r): „La Symphonie qui se trouve après la fin du chant I doit être pareille a celle-ci, et il faut la copier I sur celle-ci“. (Die auf den Gesang folgende Symphonie soll ähnlich zu dieser hier sein und muss von dieser abgeschrieben werden) Oben rechts auf der zweiten Notenseite (fol. 6v): „La Symphonie qui vient après le chant I doit être copiée comme elle se trouve I dans le debut im[m]édiatement avant le Chant.“ (Die auf den Gesang folgende Symphonie soll von der, die direkt vor dem Gesang steht, abgeschrieben werden.)

Partituraufbau T. 1 (von oben, nach unten): Fl/VI I, VI II, Bc

1–8	Fl, VI I	T. 1–8.1 gemeinsam in einem System notiert zu Beginn der 2. Takthälfte Wiederholungszeichen %
4	Fl, VI, Bc	
6	Fl, VI I 4	mit größerem Abstand über dem System Beischrift „Flutes seules“; vgl. aber Angaben in T. 8
8	Fl, VI I	nach 1 schräger Doppelstrich als Hinweis, dass sich ab hier die Besetzung des Systems ändert (s. Anmerkungen 1–8 bzw. 8–11) und Angabe „flutes seules“
8–11	VI	zusammen in einem System notiert; über dem System „p. <sup>15</sup> viol.“, unter dem System „2. <sup>es</sup> “
13–	Schluss	Fl
21, 22	Fl	in einem System notiert, T. 13.2 Beischrift „p. <sup>res</sup> flutes“ unterhalb des Systems
25	Bc	nach 2 jeweils schräger Doppelstrich
28	VI, Bc	nach 1 unterhalb des Systems schräger Doppelstrich
29–32	Bc	nach 2 (im gemeinsamen VI-System bei VI I und II getrennt) jeweils schräger Doppelstrich
36	VI	nach 1 jeweils schräger Doppelstrich
45	VI	nach 2 schräger Doppelstrich
45	Hc 1	nach 1 schräger Doppelstrich
45–49	Tous	im Takt nur eine Ganze Note Rekonstruktion der Symphonie nach den oben wiedergegebenen Anweisungen Rameaus. Als Notenbeispiel wird die von Rameau nicht gestrichene Symphonie wiedergegeben (originale T. 45–49 aus <b>AUT</b> )



57 nach dem Schlussstrich Vermerk „Tournez à p. 2. I pour le chœur“ (Weiter auf S. 2 mit dem Chor), da nur die 1. Hälfte der linken Seite einer Doppelseite beschriftet und der Rest leer

#### 2. Chœur

Satzbezeichnungen: **A**: „Gay“; **B**: „Gayement“; **C**: „Gaÿ“

Partituraufbau T. 1 (von oben, nach unten): D, Hc, T, Bt, B, Hb/VI/, P, Bc (immer ein System, auch bei Stimmteilungen)

Partiturvorsatz: Im obersten System erscheinen die Angaben „p.<sup>15</sup> viol. et h.bois“ und „2.<sup>es</sup> viol. et h.bois“ erst in T. 5. In T. 1 steht lediglich die Angabe „viol.“.

Text: generell „exultatione“ statt „exultatione“


5	Hb/VI	Beischriften „p. <sup>15</sup> viol. et h.bois“ und „2. <sup>es</sup> viol. et h.bois“
16	Bc	vor 1 schräger Doppelstrich als Hinweis, dass sich ab hier die Besetzung ändert
18–20	P	<b>A, B, C</b> : Haltebögen T. 18/19 und 19–20.1
21	Hb/VI 1–2	<b>A, B, C</b> : Achtelnoten „wie D
26/27	tous	zwischen beiden Takten jeweils Wiederholungszeichen %
27	Bc	lediglich Halbe Note
33	P, Bc	nach 1 (Bc) bzw. 2 (P) schräger Doppelstrich als Hinweis, dass sich ab hier die Besetzung ändert
33	Hb/VI 2	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> h.b.“ und „2. <sup>es</sup> h.b.“
36	Hb 1	jeweils Halbe Note und Viertelpause
36	P, Bc	nach 2 schräger Doppelstrich als Hinweis, dass sich ab hier die Besetzung ändert
40	Hb/VI 2	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> “ und „2. <sup>es</sup> “
43	Hb	nach 1 schräger Doppelstrich
43	Hb II 1	Halbe Note
43	Bc 1	Halbe Note und Viertelpause
49	alle	Doppelstrich sowie zwischen D und Hc, T und Bt, unter B, P und Bc Angabe „fin“ (Ende)
53–61	Bt	Beischrift „unisson“; Stimme nicht notiert, colla parte mit B
53–70	Bc	Fg und Bc im selben System und im C4-Schlüssel notiert
57, 66	Bc	Beischriften „Tous“ bzw. „Bassons“; in Neuausgabe durch Trennung der Systeme überflüssig
65/66	D	Korrekturen in der 2. Hälfte von T. 65 und der 1. Hälfte von T. 65, deswegen als Besetzungsangabe bei Stimmteilung nur „p. <sup>15</sup> “ lesbar
66	Hb/VI 2	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> “ und „2. <sup>es</sup> “
71	Bc 1	Besetzungsangabe „Tous“, da Fg und Bässe wieder vereint, dabei jedoch Anschluss der Fg-Stimme beim Übergang T. 70/71 mittels eines Nonensprung abwärts, was wenig wahrscheinlich ist; <b>A, B</b> und <b>C</b> haben als Fagott-Stimme T. 70/71:
75	Hb/Fl, D	bei Stimmteilung nur Besetzungsangabe „p. <sup>15</sup> “ bei oberer Stimme
75	B 1–2	Ganze Note
75, 82	Bc	wegen Stimmteilung Bezeichnungen „Bassons“ bzw. „Basses“ T. 75.2 sowie „Tous“ in T. 82.1
75–82	Bc	T. 75.2–82 im C4-Schlüssel notiert
84	Hb/VI	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> “ und „2. <sup>es</sup> “
84	Hc	nur Halbe Note
85	Bc	Besetzungsangabe „Bassons“
87	Hb/VI	nach 1 schräger Doppelstrich
87	Bc 2	Besetzungsangabe „Tous“
96	Hb/VI 2	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> “ und „2. <sup>es</sup> “
101	T 1	vermutlich bei Korrektur über Viertelpause <i>d</i> <sup>1</sup> am selben Notenhals Viertelpause <i>fis</i> <sup>1</sup> geschrieben. Die folgende Vorschlagsnote <i>e</i> <sup>1</sup> lässt auf das <i>fis</i> <sup>1</sup> als endgültig gemeinte Noten schließen; <b>A, B</b> und <b>C</b> : <i>d</i> <sup>1</sup> , ohne folgende Vorschlagsnote <i>e</i> <sup>1</sup>
107	Hb/VI 4	Besetzungsangaben „p. <sup>15</sup> “ und „2. <sup>es</sup> “
119–141	tous	nach T. 118 (Ende von S. 6) Angabe „% p. 3“ für die Wiederholung der T. 27–49 als T. 119–141; vgl. dazu die Anmerkungen zu den T. 27–49; <b>A, B</b> et <b>C</b> : Die Wiederholung ist ausnotiert.

#### 3. Duo dessus et basse

In **AUT** sind die Instrumentenangaben stellenweise verwirrend und zeigen häufig eine Unschlüssigkeit von Rameau. In **A** und **B** werden anstatt der Oboen Hörner verlangt, in **C** dagegen Flöten. Im gesungenen Text ersetzt Rameau das im liturgischen Text verwendete „facere“ durch „agere“ (so in allen Quellen). Oberhalb des Satzbeginns in **AUT** sind auf S. 7 [S. 11] als Skizze 5 unvollständige Takte des Beginns notiert und ausgestrichen; hier verwendet Rameau noch den ursprünglichen Begriff „facere“.

Partituraufbau T. 1 (von oben, nach unten): D, B, Hb/VI I, Hb/VI II, Bc Partiturvorsatz: Im Bc erscheint die Angabe „Bassons“ erst in T. 5. Vor den VI steht die Angabe „arpégé, majes I tueux“ (arpeggiert, majestätisch), die die NA in die Stimmen übernimmt.

Oben auf der Seite (oberhalb der erwähnten Skizze) rechts handschriftlicher Vermerk: „il y a de traits de Crayon I aux Corrections.“ (Es gibt mit Bleistift vorgenommene Korrekturen).

1	Hb/VI I 1	Angabe „d[oux].“ erst vor 2	60	FI/VI	Da die FI hier kein eigenes System besitzen, sind sie in der VI I-Stimme notiert. Nach der 1. Note im Takt (aus Gründen des korrekten Anschlusses eine Sechzehntelnote) steht ein schräger Doppelstrich und dann die Plural-Angabe „Flutes“.
5	Bc	über dem Pausentakt abweichende Tempoangabe „gai“			Die Neuausgabe gibt diese als „Tous“ wieder.
11	Hb/VI 2 bzw. 3	die ursprüngliche Besetzungsangabengabe „tous“ ist ausgestrichen und durch die mit Bleistift geschriebene Angabe „violons“ ersetzt.	66	VI, P	vor dem Dynamikwechsel schräger Doppelstrich
11	Bc	nach 1 schräger Doppelstrich als Hinweis, dass sich ab hier die Besetzung ändert	69–73	VI II	T. 69.3–73 nicht notiert, Devise „uniss.“ (mit VI I)
20	Bc 2	Bezifferung 215	72/73	P, Bc	nicht notiert, Devise „uniss.“ (mit VI I) unter Angabe der Oktavlage
28	Hb/VI II	nach 1 schräger Doppelstrich	72/73	FI	Da die FI kein eigenes System besitzen, im VI-System bei 8 doppelte Beischrift (oberhalb und unterhalb des Systems) „avec les flutes“ bzw. „avec la flute“ (mit den Flöten/der Flöte); vor dem Einsatz der Flöten schräger Doppelstrich
31	B 5–7	nicht entzifferbare Korrektur, ursprüngliche Lesart <i>d-e-d</i> in parallelen Quinten zu D; <b>A</b> : <i>d-e-d</i>			
37–41	Hb/Vn, Bc	T. 37.3–41.1 scheint Rameau nachträglich die Instrumentation geändert zu haben, indem er mit schwarzer Tinte in T. 37.1 mit „hautbois“ (Hb/VI I) bzw. „H“ (Hb/VI II) Oboen (statt der Violinen) sowie mit „B“ (Bc) ein Fagott verlangte. Die Neuausgabe orientiert sich hier an der eindeutige Instrumentierung der T. 96–100 und wechselt erst ab T. 41 zu den Hb bzw. Fg.			
41	Hb/VI	nach 1 (Hb/VI I) bzw. 2 (Hb/VI II) schräger Doppelstrich, danach jeweils Beischrift „h.b.“			
43, 44, 49	Bc	T. 43.1, 44.2 und 49.3 in der Bedeutung unklare Beischriften „bon“ (richtig)			
48	Hb/VI I 1	Beischrift „bon“ (richtig)			
50	D 2	in allen Quellen Viertelnote, gefolgt von einer Achtelpause			
54	Bc	Besetzungsangaben „p. <sup>rs</sup> “ bzw. „2. <sup>es</sup> “			
59	Hb/VI	Besetzungsangaben „p. <sup>rs</sup> viol.“ bzw. „2. <sup>es</sup> viol.“			
68/69	Hb/VI	Rameau hat hier die ursprüngliche Besetzung der Takte 68–71 (die der der T. 11–18 entspricht) geändert, indem er jeweils „violons“ gestrichen und durch „h.b.“ ersetzt hat. Vor jedem der beiden Einsätze zusätzlich ein paralleler Doppelstrich.			
87	Hb/VI	zwischen beiden Systemen nach 1 (Hb/VI II) bzw. 2 (Hb/VI I) schräger Doppelstrich und Angabe „Viol. d[oux]“, die aller Wahrscheinlichkeit für beide Systeme gilt			
90	B 5–7	Achtel <i>c'-h-a</i> (Oktavparallelen zum D)			
92	B 2–3	Viertelnote, korrigiert nach T. 33 und <b>A, B, C</b>			
100/101	Hb/VI	vor dem Wechsel in die Ob (jeweils Angabe „h.b.“) schräger Doppelstrich			
112	Hb/VI I 1	in <b>AUT</b> unter Hb/VI I (evtl. auch für Hb/VI II gültig) Angabe „Tous“ gestrichen			
114	Bc	Besetzungsangaben „p. <sup>rs</sup> “ bzw. „2. <sup>es</sup>   Bassons“			
<b>4. Récit de basse-taille</b>					
Angabe über der obersten Akkolade für den Kopisten: „Copier le chant sur la 3 <sup>e</sup> ligne de la clef de <i>fa</i> “ (Den Gesang im Baritonschlüssel abschreiben). Partituraufbau T. 1 (von oben, nach unten): Bt, FI (erst ab T. 8), VI I, VI II, P, Bc					
1		Tempoangabe „Lent“ nur <b>A</b> und <b>B</b>			
3	VI, P, Bc	vor der Tempoänderung „Vif et f.“ schräger Doppelstrich			
8/9	VI I, P, Bc	vor dem Dynamikwechsel schräger Doppelstrich			
10		Tempoangabe „Lent“ über jeder Stimme (mit Ausnahme von FI)			
10	P 3	Angabe „d.“ bereits Ende T. 9			
12		<b>A, B, C</b> : „Vivement“			
20, 35	FI	vor der Besetzungsänderung schräger Doppelstrich			
21, 36	VI II, P	nicht notiert, Devise „uniss.“ (mit VI I)	76	Bc	Beischrift „Bassons seules“ aufgrund einer Verschmierung unleserlich; vor 2. Note ein schräger Doppelstrich
21, 36	P 9	<b>A, B, C</b> : <i>g</i> <sup>1</sup>	78	Bs 2–3	Haltebogen aufgrund einer Verschmierung nicht eindeutig erkennbar (vgl. Hb II)
21–25	VI I	im Sopranschlüssel notiert	80	Bc	vor „Tous“ schräger Doppelstrich
33	FI 4	anstatt „Tous“ Angabe „Flutes“ zu Taktbeginn (nach Akkoladenwechsel)	82–93	Bt	auf eigenem System notiert
36–37	VI I	T. 36–37.1 im Sopranschlüssel notiert	86	P, Bt, B,	
37		<b>AUT</b> : „Lent“ über B und Bc; <b>C</b> : Tempoangaben „Lent“ und „Lentement“	86	Bc 1–2	<b>AUT, A, B, C</b> : punktierte Halbe Note vor 2. Note schräger Doppelstrich und Beischrift „avec h.bois“ (mit Oboen) ohne ersichtlichen Sinn
47/48	VI II	T. 47.4–48 nicht notiert, Devise „uniss.“ (mit VI I)	86	Hb	
52–73	Bt	am Ende von T. 51 (= Zeilenende) Angabe für den Kopisten „la clef va changer“ (der Schlüssel ändert sich); T. 52–73 im Baritonschlüssel notiert vor dem Dynamikwechsel schräger Doppelstrich	87	VI	Beischrift „viol.“ ohne ersichtlichen Sinn
59	VI		90	Hc 4	<b>AUT</b> : <i>h</i> und <i>g</i> <sup>1</sup> übereinander geschrieben und verschmiert; <b>A, B, C</b> : <i>g</i> <sup>1</sup>
			94	Bc	vor Besetzungswechsel schräger Doppelstrich
<b>5. Chœur dialogué</b>					
Dieser Satz wurde am stärksten von Rameau überarbeitet. Es gibt zahlreiche Streichungen, Überklebungen und verbale Hinweise, die auch die Aufeinanderfolge der Formteile des Stückes betreffen. Deren Darstellung und Auflösung wäre im Kritischen Bericht nur in einer sehr aufwändigen Darstellung möglich. Deshalb verzichtet der Kritische Bericht auf deren vollständigen Nachweis und beschränkt die Anmerkungen auf den Notentext der vom Herausgeber anhand der autographen Partitur ermittelten Gestalt des Werkes.					
Anweisung an den Kopisten unter der ersten Akkolade des Chors (S. 12, [p.18]): „vous trouverez a la p. 17 un endroit de l crayonné, aulieu duquel il faut copier tout ce qu i ici les h.b. et les Bassons depuis l'endroit où il est ecrit l {p. h.b. seul   2. h.b. seul } jusqu'au chœur qui est ecrit dans cette l p. 17–“ (Sie finden auf S. 17 mit Bleistift geschrieben den Ort, von dem alles das abzuschreiben ist, was hier die Oboen und Fagotte seit der Stelle, wo die Angaben {p. h.b. seul   2. h.b. seul } stehen [= T. 12.2] bis zum Chor, der auf dieser S. 17 notiert ist, [spielen]).					
Partituraufbau T. 1 (von oben, nach unten): Hb I, Hb II, P, Bc					
Partituraufbau T. 40 (von oben, nach unten): D, Hc, T, Bt, B, VI I/II, Hb I/II, P, Bc					
6	Hb I 2	Beischrift „viol.“ (= ab hier spielen VI I/II, da kein eigenes System für die VI vorhanden); vor der Besetzungsänderung schräger Doppelstrich			
6	Hb II 2	Beischrift „Tous les h.b.“ (= ab hier spielen beide Oboen, s.o.); vor der Besetzungsänderung schräger Doppelstrich			
6	Bc 2	Beischrift „avec Basses“ (mit den Bässen); <b>NA</b> setzt stattdessen ein kursives „Tous“; vor der Besetzungsänderung schräger Doppelstrich			
18	Bs 2	Beischrift „2 <sup>e</sup> Basson une 8 <sup>ve</sup> plus bas l comme avec la voix si apres“ (Fagott II eine Oktave tiefer wie mit der Stimme wenn danach[?])			
40	Bt	Beischrift „unis.“ (mit den Bässen)			
71	VI	vor „d.“ schräger Doppelstrich bei VI I und II			
73–76	D	nach Seitenwechsel Beischrift über dem obersten System zu T. 73: „les dessus des ch <sup>e</sup> prennent l			
					
					sur cette p <sup>re</sup> mesure [= T. 73] l et continue avec la voix [soliste]“ (die Dessus des Chors singen [s. NB] in diesem ersten Takt [= T. 73] und setzen mit dem Solisten fort), da hier kein eigenes System für den Chor-Dessus vorhanden ist

