

Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

André Campra

De profundis

Psaume 129

Motet à grand chœur
solistes ST(A)TBar, chœur ST(A)TBarB
2 flûtes, 2 hautbois, 2 violons, 2 altos
basses et basse-continue

édité par
Jean-Paul C. Montagnier

Urtext

Partition générale

Inhalt

Vorwort	3
Avant-propos	5
Foreword	7
Text / texte	9
1. Récit de basse-taille „De profundis clamavi“	10
2. Récit de haute-contre „Si iniquitates observaveris Domine“	13
3. Chœur „Quia apud te“	16
4. Récit de dessus „A custodia matutina“	21
5. Trio (haute-contre, taille, basse-taille) „Quia apud Dominum“	24
6. Dialogue (haute-contre, taille, basse-taille) „Et ipse redimet Israel“	26
7. Chœur „Requiem aeternam“	28
Kritischer Bericht	41

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 21.030),
Klavierauszug (Carus 21.030/03),
Chorpartitur (Carus 21.030/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.030/19).

Eine Einspielung auf CD ist in Vorbereitung (Carus 83.391).

Le matériel suivant est disponible :
Partition d'orchestre (Carus 21.030),
réduction piano-chant (Carus 21.030/03),
partition de chœur (Carus 21.030/05),
parties instrumentales (Carus 21.030/19).

Un enregistrement CD est en préparation (Carus 83.391).

The following performance material is available:
Full score (Carus 21.030),
vocal score (Carus 21.030/03),
choral score (Carus 21.030/05),
complete orchestral material (Carus 21.030/19).

A CD recording is presently in preparation (Carus 83.391).

Vorwort

André Campra, väterlicherseits italienischer Abstammung, wurde am 4. Dezember 1660 in Aix-en-Provence getauft. Am 4. Mai 1668 trat er als Chorknabe in die Chorschule der Kathedrale Saint-Sauveur ein und erhielt dort Unterricht bei Guillaume Poitevin. Nach dem Abschluss seiner Ausbildung schlug er die traditionelle Laufbahn eines Musiklehrers ein und wirkte auf unterschiedlichen Stellen im Süden Frankreichs, vor allem als Leiter der Chorschulen von Sainte-Marie-de-la-Seds in Toulon (1680–1681), Saint-Trophime in Arles (1681–1683) sowie der Kathedrale Saint-Étienne in Toulouse (1683–1694).

Im Juni 1694 ließ er sich dauerhaft in Paris nieder, nur unterbrochen durch ein kurzes Intermezzo als Direktor der Oper von Marseille von 1714 bis 1715. Als Nachfolger von Jean Mignon wurde er zuerst Kapellmeister an der Kathedrale von Notre-Dame de Paris, musste allerdings dieses begehrte Amt auf Grund des ungeheuren Erfolges seines Opéra-ballet *L'Europe galante*, uraufgeführt im Jahre 1697 an der Académie Royale de Musique, wieder aufgeben, da dieser als unvereinbar mit seiner Anstellung am Sitz des Erzbischofs von Paris empfunden wurde. Nach seinem Weggang von Notre-Dame im Oktober 1700 durchlebte Campra eine recht schwierige Zeit; es gelang ihm aber, die Unterstützung von Philippe d'Orléans zu erhalten, des Neffen von Ludwig XIV. und künftigen Regenten Frankreichs, der ein großer Liebhaber der italienischen Musik war. Philippe d'Orléans nutzte die Gelegenheit der Reorganisation des königlichen Haushalts (Maison du Roi) im Zusammenhang mit der Einsetzung des jungen Ludwig XV. in Versailles im Juni 1722, um zu veranlassen, dass Michel-Richard de Lalonde seine Arbeitszeit als Leiter der Königlichen Kapelle reduzierte. Von den vier Trimestern, in die das Jahr unterteilt war und die er bis dahin allein wahrgenommen hatte, musste er drei zu Gunsten von Nicolas Bernier (Juli-Trimester), Charles-Hubert Gervais (Oktober-Trimester) und André Campra (April-Trimester) aufgeben. Diese Berufungen, die ohne jegliches Auswahlverfahren vorgenommen wurden, zeigen die hohe Wertschätzung, die der Regent diesen Musikern entgegenbrachte.

Mit der offiziellen Übernahme der begehrten Anstellung als Sous-maître (Vizekapellmeister) der Königlichen Kapelle im Januar 1723 sah sich Campra an der Spitze des berühmtesten musikalischen Ensembles des Königreiches. Nach dem Tod von de Lalonde (1726) übernahmen die drei verbliebenen Sous-maîtres auch dessen Aufgaben, und als Bernier schließlich 1734 verstarb, waren Campra und Gervais allein verantwortlich; im Jahre 1738 wurde dann mit der Einstellung von Henry Madin und Antoine Blanchard die Stelle wieder von vier Personen wahrgenommen. Von 1723 bis zu seinem Tod am 14. Juni 1744 war Campra gleichzeitig in der Königlichen Musikakademie, wo er 1730 André-Cardinal Destouches als Generalinspektor nachfolgte, sowie in der Kapelle Ludwigs XV. tätig. In Folge seiner vielfältigen Aufgaben hinterließ Campra ein umfangreiches und vielfältiges Werk, das ihm dauerhaften Nachruhm sichert.¹

Campra besaß zweifellos eine hervorragende Kenntnis der liturgischen Musik, da er zahlreiche Werke für den

Gebrauch der Singschulen geschrieben hatte, die er vor seiner Übersiedlung nach Paris leitete. Ebenfalls komponierte Campra nicht weniger als fünf Bände Motetten mit nur wenigen Solisten, die zwischen 1695 und 1720 veröffentlicht wurden, eine mehrstimmige, 1699 gedruckte *Missa Ad majorem Dei gloriam*, eine Chormesse (F-Pn, Signatur *Ms. Vm¹ 395*), ein prachtvolles konzertierendes *Requiem* (*Messe des morts*) sowie eine große Anzahl von Motetten für Solisten, Chor und Instrumente, von denen lediglich fünf zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurden, unter ihnen *In convertendo* bereits im Jahre 1703.² Jedoch begann die regelmäßige Komposition von Motets à grand chœur erst mit seiner Berufung an die Königliche Kapelle.³

Der auf der autographen Partitur von *De profundis* (F-Pn, Signatur *H. 408*) angebrachten Datierung „1723“ zufolge gehört das Werk, zusammen mit *Pange lingua* und *Sacris solemnis*, zu den ersten für den König entstandenen Kompositionen. Berücksichtigt man ebenfalls, dass die großen Pariser Pfarreien und religiösen Institutionen für gewöhnlich die Aufführung einer Vertonung des Psalms „De profundis“ zum würdigen Begräbnis hochstehender Personen anordneten, ist es nicht auszuschließen, dass das vorliegende Werk ebenfalls bei derartigen Gelegenheiten erklungen ist, insbesondere anlässlich des völlig überraschenden Todes von Philippe d'Orléans am 2. Dezember 1723.⁴

Aufgrund seines Bußcharakters blieb der Psalm 129 „De profundis clamavi ad te, Domine“ für die Messen vorbehalten, die in der Kapelle des Schlosses von Versailles anlässlich des Jahrtags des Todes eines Mitglieds der königlichen Familie gefeiert wurden (wo niemals eine „Missa pro defunctis“ gelesen wurde, da das königliche Amt zeitlos war). Ebenfalls gesungen wurde der Psalm in der Abtei Saint-Denis anlässlich der Gedenkfeier zum ersten Jahrestag des Todes von König Ludwig XIV.⁵ Deshalb beendeten die

¹ Für einen aktuellen biografischen Überblick zu Campra siehe John Hajdu Heyer, *The Lure and Legacy of Music at Versailles. Louis XIV and the Aix School*, Cambridge (Cambridge University Press) 2014, S. 66–88. Eine Komplettdarstellung geben Maurice Barthélemy, *André Campra, sa vie et son œuvre (1660–1744)*, Paris (Éditions A. et J. Picard & C^{ie}) 1957; Maurice Barthélemy, *André Campra (1660–1744)*, Arles (Actes Sud) 1995; Catherine Cessac (Hrsg.), *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660–1744)*, Wavre (Éditions Mardaga) 2012.

² Siehe Jean-Paul C. Montagnier, „La *Missa Ad majorem Dei gloriam* d'André Campra et les messes a cappella imprimées en France entre 1700 et 1760, *Itinéraires d'André Campra*, a. a. O., S. 327–347; André Campra, *Messe de mort*, hrsg. von Jean-Paul C. Montagnier, London (Ernst Eulenburg Ltd) 2002; André Campra, *Messe de Requiem*, hrsg. von Anne Baker, Stuttgart (Carus-Verlag) 2002.

³ Für eine Untersuchung des geistlichen Werkes siehe Conan Jennings Castle, *The Grands Motets of André Campra*, Dissertation, University of Michigan, 1962, und J. Anne Baker, *The Church Music of André Campra*, Dissertation, University of Toronto, 1977, sowie dies., „The Church Music of André Campra. A Reconsideration of the Sources“, *Recherches sur la musique française classique* 22 (1984), S. 89–130.

⁴ Die offizielle Zeremonie fand am 4. Februar 1724 statt. Das dabei von den königlichen Musikern aufgeführte *De profundis* stammte sicherlich von de Lalonde, da der Zeitpunkt der Zeremonie in dessen Arbeitstrimester fiel.

⁵ Bernadette Lespinard, „La Chapelle Royale sous le règne de Louis XV“, *Recherches sur la musique française classique* 23 (1985), S. 137.

Komponisten der Königlichen Kapelle ihre Vertonungen des Psalms stets mit einem Chorsatz über den Text, der dem Introitus, dem Graduale und der Post-Communio der Totenmesse zugrunde liegt: „Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua luceat eis“.

So weisen auch Campras *De profundis* und sein *Requiem* (Messe des morts) zahlreiche Ähnlichkeiten auf. Der konzertante und ausgesprochen italienische Stil des Récit de dessus (Nr. 4) „A custodia matutina“ ist identisch mit dem des Récit de basse-taille „In memoria aeterna“ aus dem Graduale des *Requiem*s. Das glockenspielartige Motiv der Takte 156–160 des Schlusschors des Psalms (Nr. 7) ähnelt (hier in D-Dur) demjenigen sehr, das im Agnus Dei (T. 31–33) und der Post-Communio (T. 78–87, 277–281) des *Requiem*s zu hören ist. Schließlich wird der Vers „Requiem aeternam“ in dieser Post-Communio (T. 78–123) in ähnlicher Weise vertont wie in den Takten 1–66 des Schlusschors der vorliegenden Motette.⁶ Es soll noch darauf hingewiesen werden, dass das über einen aufsteigenden f-Moll-Dreiklang gebildete Anfangsmotiv von Campras *De profundis* (T. 1–3) sich von demjenigen ableitet, mit dem Jean-Baptiste Lully seine Vertonung desselben Psalms für Soli, Chor und Orchester von 1683 beginnt.

Campra folgt dem von Lalande festgelegten Aufbau einer Grand Motet als Abfolge selbstständiger Einzelsätze. Der Grand Chœur (Großer Chor) besteht aus fünf Stimmen: Dessus (Sopran; da Frauenstimmen nicht zugelassen waren, wurde diese Stimme mit Chorknaben sowie mit einigen Kastraten besetzt), Haute-contre (hoher Tenor, der nur im Falle des Fehlens derartiger Stimmen mit Frauenstimmen besetzt werden kann), Taille (Tenor), Basse-taille (Bariton) und Basse. Dem Chor entstammen die Vokalsolisten für die drei Récits (= Arien, Nr. 1, 2 und 4) und die beiden Trios (Nr. 5 und 6): Dessus (Nr. 4), Haute-contre (Nr. 2, 5 und 6), Taille (Nr. 5 und 6) und Basse-taille (Nr. 1, 5 und 6). Der 6. Satz mit dem Titel „Dialogue“, in dem sich Basse-taille und das Duo Haute-contre/Taille miteinander abwechseln, könnte auch mit einem kleinen Solistenchor (mit wenigen Sängern pro Stimmlage) besetzt werden. In der Königlichen Kapelle sangen die Solisten die Chorpartien mit und waren so auch an den Sätzen 3 und 7 beteiligt.

Das Orchester besteht aus vier Stimmen, in denen die hohen und tiefen Instrumente vorherrschen: Dessus de violon (Violinen I/II, die von Travers- und/oder Blockflöten verdoppelt werden können, außerdem auch an den durch „Tous“ [alle] gekennzeichneten Stellen von Oboen), Hautes-contre de violon und Tailles de violon (Violen verschiedener Größe, deren Stimmen nie von Blasinstrumenten verdoppelt werden) und schließlich die Bässe. Letztere setzen sich aus der Basse-continue und der Basse générale zusammen. Die Basse-continue besteht aus einem kleinen Ensemble (siebensaitige Basse de viole, Orgel, Theorbe, sogar auch Violoncello und Fagott) zur Begleitung der solistischen Vokalpartien; für die Basse générale zur Begleitung der Chöre und einiger Ritornelle sowie auch der einleitenden „Symphonie“ schließen sich alle tiefen Instrumente zusammen: die der Basse-continue und die Basses de violon (eine Art von großem Violoncello, das einen Ton tiefer als das italienische Instrument gestimmt ist).

Die Besetzung der Vokal- und Instrumentalstimmen, über die Campra verfügen konnte, lässt sich anhand der erhaltenen Materialien aus den Beständen der Königlichen Kapelle ermitteln:

Orchester: ca. 4 erste und ca. 4 zweite Dessus de violon; ca. 2 Hautes-contre und ca. 2 Tailles de violon; eine erste Traversflöte und eine erste Oboe, deren Spieler auch für die Blockflöte zuständig war; eine zweite Traversflöte und eine zweite Oboe, deren Spieler auch für die Blockflöte zuständig war; eine Orgel, eine Theorbe, eine Basse de viole, 2 Fagotte und ca. 4 Basses de violon.

Chor und Solisten: ca. 5–6 erste Dessus; ca. 5–6 zweite Dessus; ca. 9–10 Hautes-contre; ca. 6–10 Tailles, ca. 8–10 Basses-tailles und ca. 4–7 Basses.⁷

Die autographe Partitur Campras ist trotz einiger Korrekturen insgesamt sehr gut lesbar. In Takt 67 des Schlusschors (Nr. 7) verwendet der Komponist mit „4/2“ statt „2/4“ eine merkwürdig erscheinende Taktangabe. Es handelt sich dabei um den Überrest einer „Proportio inversa“, wie sie noch in manchen Werken von François Couperin oder Charles-Hubert Gervais zu finden ist. Mit dieser Angabe wird das Verhältnis zwischen dem Tactus der Takte 1–66 und demjenigen der Takte 67–176 festgelegt: Berücksichtigt man, dass für den ganzen Chor der Tactus eine Halbe Note beträgt, entsprechen zwei Takte zu je zwei Schlägen (T. 1–66) vier Takten der Vorzeichnung „4/2“ (T. 67–176).⁸

Herausgeber und Verlag danken den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France für ihre hilfreiche Unterstützung bei der Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe.

Nancy, März 2015

Jean-Paul C. Montagnier

Übersetzung: Hans Ryschawy

⁶ Cf. Jean-Paul C. Montagnier, „Réflexions sur une datation possible de la Messe de Mort d'André Campra“, *Études sur le XVIII^e siècle* 26 (1998), S. 51–66.

⁷ Jean-Paul C. Montagnier, „The Problem of ‚Reduced Scores‘ and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748)“, *The Journal of Musicological Research* 18 (1998), S. 63–93.

⁸ Zu diesem Thema siehe George Houle, *Meter in Music 1600–1800*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, und Jean-Paul C. Montagnier, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744), sous-maître de la musique at the Chapelle Royale*, Dissertation, Duke University, 1994, S. 382–385.

Avant-propos

Né d'un père d'origine italienne, André Campra reçut le baptême à Aix-en-Provence le 4 décembre 1660. Il fut admis dès le 4 mai 1668 comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur, où il bénéficia de l'enseignement de Guillaume Poitevin. À l'issue de ses études, il embrassa la carrière traditionnelle d'un maître de musique et occupa différents postes dans le sud de la France, notamment à la tête des maîtrises de Sainte-Marie-de-la-Seds à Toulon (1680–1681), de Saint-Trophime d'Arles (1681–1683), puis de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1683–1694).

En juin 1694, il se fixa définitivement à Paris, à l'exception d'une brève période entre 1714–1715 où il assura la direction de l'Opéra de Marseille. Tout d'abord *magister musices* à la cathédrale Notre-Dame de Paris, en remplacement de Jean Mignon, il dut démissionner de ce poste en raison de l'immense succès de son opéra-ballet *L'Europe galante* donné à l'Académie Royale de Musique en 1697, et succès incompatible avec une charge à la Métropole parisienne. Ayant quitté Notre-Dame en octobre 1700, Campra traversa alors une période un peu difficile, mais parvint à obtenir la protection de Philippe d'Orléans, neveu de Louis XIV, futur Régent de France et grand amateur de musique italienne. C'est ce dernier qui, profitant de la réorganisation de la Maison du Roi lors de l'installation du jeune Louis XV à Versailles en juin 1722, obligea Michel-Richard de Lalande à abandonner trois de ses quatre quartiers (trimestres de travail) à la direction de la Musique de la Chapelle du Roi au profit de Nicolas Bernier (quartier de juillet), Charles-Hubert Gervais (quartier d'octobre) et André Campra (quartier d'avril). Ces nouvelles nominations – sans concours – témoignent de la haute estime dans laquelle le Régent tenait ces musiciens.

En accédant officiellement en janvier 1723 à ce poste si convoité de « sous-maître de la Musique de la Chapelle Royale », Campra se trouva propulsé à la tête de la plus prestigieuse phalange musicale du Royaume. À la mort de Lalande (1726), les trois sous-maîtres restants se partagèrent la tâche puis, au décès de Bernier (1734), Campra et Gervais assumèrent seuls les responsabilités, jusqu'à ce qu'en 1738 Henry Madin et Antoine Blanchard viennent leur prêter main forte. De fait, de 1723 à sa mort, le 14 juin 1744, Campra partagea son temps entre l'Académie Royale de Musique, où il succéda à André-Cardinal Destouches comme Inspecteur général en 1730, et la Chapelle de Louis XV. En raison de ses multiples fonctions, Campra laissa derrière lui une œuvre abondante et variée qui lui ouvrit durablement les portes du Parnasse¹.

Campra avait sans conteste une excellente connaissance de la musique liturgique, ayant écrit de nombreuses partitions à l'usage des psaltes qu'il dirigea avant de s'installer à Paris. Ainsi Campra composa-t-il pas moins de cinq livres de motets pour quelques solistes publiés entre 1695 et 1720, une messe polyphonique, la *Missa Ad majorem Dei gloriam* imprimée en 1699, une messe en plain-chant (F-Pn, Ms. Vm¹ 395), une magnifique *Messe des morts* concertante, et un grand nombre de motets pour chœur,

solistes et orchestre, dont cinq seulement connurent l'édition.² Parmi ces derniers, *In convertendo* fut imprimé dès 1703. Cependant, Campra ne se consacra assidûment à la composition de motets à grand chœur qu'après sa nomination à la Chapelle Royale.³

À suivre la date de 1723 inscrite sur la partition autographe du *De profundis* (F-Pn, H. 408), cette œuvre figurerait même parmi les premières à avoir été composée pour le Roi, aux côtés du *Pange lingua* et du *Sacris solemnibus*. Par ailleurs, et compte tenu que les grandes paroisses et institutions religieuses parisiennes avaient coutume de commander l'exécution de *De profundis* en musique afin de saluer dignement la disparition de personnes de haut rang, il n'est pas à exclure que le motet de Campra fut aussi donné lors de telles occasions, notamment pour commémorer la mort de Philippe d'Orléans survenue brusquement le 2 décembre 1723.⁴

Le psaume 129, « De profundis clamavi ad te, Domine », de par son caractère pénitentiel, était réservé aux messes anniversaires du décès de l'un des membres de la famille royale célébrées en la Chapelle du château de Versailles (où l'on ne disait jamais de *missa pro defunctis*, puisque la fonction royale était intemporelle), et était encore chanté à l'abbaye de Saint-Denis au cours de la cérémonie du « bout de l'an » pour commémorer le roi défunt Louis XIV.⁵ C'est la raison pour laquelle, les compositeurs du Roi terminaient toujours leur *De profundis* par un mouvement choral sur le texte de l'Introït, du Graduel et de la Post-Communion de la messe des morts : « Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua luceat eis ».

De fait, les similarités entre le présent *De profundis* et le *Requiem* du même auteur sont nombreuses. Le style concertant et très italien du récit de dessus « A custodia matutina » (n° 4) est identique à celui du récit de basse-taille « In memoria aeterna » du Graduel de la *Messe de mort*. Le carillon entendu aux mesures 156–160 du chœur

¹ Pour une synthèse récente de la biographie de Campra, cf. John Hajdu Heyer, *The Lure and Legacy of Music at Versailles. Louis XIV and the Aix School* (Cambridge : Cambridge University Press, 2014), pp. 66–88. Pour une étude complète, cf. Maurice Barthélemy, *André Campra, sa vie et son œuvre (1660–1744)* (Paris : Éditions A. et J. Picard & C^{ie}, 1957) ; Maurice Barthélemy, *André Campra (1660–1744)* (Arles : Actes Sud, 1995) ; *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660–1744)*, sous la direction de Catherine Cessac (Wavre : Éditions Mardaga, 2012).

² Cf. Jean-Paul C. Montagnier, « La Missa Ad majorem Dei gloriam d'André Campra et les messes a cappella imprimées en France entre 1700 et 1760 », *Itinéraires d'André Campra*, loc. cit. pp. 327–347 ; André Campra, *Messe de mort*, éd. Jean-Paul C. Montagnier (Londres : Ernst Eulenburg Ltd, 2002) ; André Campra, *Messe de Requiem*, éd. Anne Baker (Stuttgart : Carus-Verlag, 2002).

³ Pour une étude de l'œuvre religieuse, cf. Conan Jennings Castle, *The Grand Motets of André Campra* (thèse de PhD, University of Michigan, 1962) ; J. Anne Baker, *The Church Music of André Campra* (thèse de PhD, University of Toronto, 1977) ; J. Anne Baker, « The Church Music of André Campra. A Reconsideration of the Sources », *Recherches sur la musique française classique* 22 (1984), pp. 89–130.

⁴ La cérémonie officielle ayant eu lieu le 4 février 1724, le *De profundis* chanté par les musiciens du Roi ce jour-là était certainement celui de Lalande, alors en quartier.

⁵ Bernadette Lespinard, « La Chapelle Royale sous le règne de Louis XV », *Recherches sur la musique française classique* 23 (1985), p. 137.

final du *De profundis* (n° 7) est très semblable (mais transposé en *ré* majeur) à celui intervenant dans l'*Agnus Dei* (mes. 31–33) et dans la Post-Communion (mes. 78–87, 277–281) du *Requiem*. Enfin, l'écriture musicale de cette Post-Communion sur le verset « *Requiem aeternam* » (mes. 78–123 du *Requiem*) est la même que les mesures 1–66 du chœur conclusif du présent motet.⁶ Signalons en dernier lieu que le motif initial du *De profundis* de Campra (mes. 1–3), construit sur l'arpège ascendant de *fa* mineur, se démarque de celui ouvrant le *De profundis* pour chœur, solistes et orchestre composé par Jean-Baptiste Lully en 1683.

Campra ne chercha pas à modifier l'organisation interne du grand motet à numéros (mouvements) autonomes que Lalande avait fixée. Le *De profundis* est écrit pour un grand chœur à cinq parties : dessus (sopranos ; les voix féminines n'étant pas autorisées, ce pupitre était confié aux enfants de chœur ainsi qu'à quelques castrats), haute-contre (ténor aigu que l'on peut éventuellement rendre par des altos féminins si les hautes-contre font défaut), taille (ténor), basse-taille (baryton) et basse. Parmi ces pupitres se détachent des solistes auxquels sont confiés trois récits (airs, n° 1, 2 et 4) et deux trios (n° 5 et 6) : un dessus (n° 4), une haute-contre (n° 2, 5 et 6), une taille (n° 5 et 6) et une basse-taille (n° 1, 5 et 6). Le mouvement 6, intitulé « dialogue », fait alterner la basse-taille avec le duo haute-contre/taille, et pourrait éventuellement être confié à un petit chœur de solistes (plusieurs chanteurs par pupitre). À la Chapelle, les solistes mêlaient leur voix à l'ensemble du chœur et donc participaient aux mouvements 3 et 7.

Quant à l'orchestre, il compte quatre parties dans lesquelles les instruments graves et aigus prédominent : un pupitre de dessus de violon (que l'on peut doubler avec les flûtes traversières et/ou à bec, et les hautbois dans les endroits marqués « tous »), un pupitre de hautes-contre de violon et un autre de tailles de violon (altos de dimensions différentes, dont les parties ne sont jamais doublées par les instruments à vent) et un pupitre de basses. Ce dernier est partagé entre la basse-continue regroupant un petit nombre d'instruments (basse de viole à sept cordes, orgue, théorbe, voire un violoncelle et un basson) pour accompagner les chanteurs solistes, et la basse générale réunissant tous les instruments graves, c'est-à-dire ceux du continuo et les basses de violon (sorte de grands violoncelles accordés un ton en dessous des instruments italiens), pour soutenir les chœurs et certaines ritournelles, dont la symphonie introductive.

L'effectif vocal et instrumental dont disposait Campra peut être évalué à l'aide des matériels en provenance de la Chapelle Royale :

Orchestre : *ca.* 4 premiers et *ca.* 4 seconds dessus de violon ; *ca.* 2 hautes-contre et *ca.* 2 tailles de violon ; 1 première flûte allemande (traverso) et 1 premier hautbois pouvant aussi jouer de la flûte à bec ; 1 seconde flûte allemande et 1 second hautbois pouvant aussi jouer de la flûte à bec ; 1 orgue, 1 théorbe, 1 basse de viole, 2 bassons et *ca.* 4 basses de violon.

Chœur et solistes : *ca.* 5–6 premiers dessus ; *ca.* 5–6 seconds dessus ; *ca.* 9–10 hautes-contre ; *ca.* 6–10 tailles, *ca.* 8–10 basses-tailles ; *ca.* 4–7 basses.⁷

Le manuscrit autographe de Campra est parfaitement lisible, même si quelques ratures viennent parfois émailler certains endroits. Il faut toutefois signaler qu'à la mesure 67 du chœur conclusif (n° 7), le musicien utilise une indication de mesure curieuse : 4/2 au lieu de 2/4. Cette indication n'est pas une erreur, mais le vestige d'une « proportion inversée », que l'on rencontre encore parfois dans certaines œuvres de François Couperin ou de Charles-Hubert Gervais. Cette indication permet de déterminer la proportion à suivre entre le *tactus* des mesures 1–66 et celui des mesures 67–176 : ici, l'on doit donc considérer que le *tactus* reste à la blanche tout au long du chœur, c'est-à-dire qu'à deux mesures à 2 (mes. 1–66) correspond quatre mesures à 4/2 (mes. 67–176)⁸.

Qu'il nous soit permis de remercier ici le personnel du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France pour leur aide bienveillante à la préparation de ce volume.

Nancy, mars 2015

Jean-Paul C. Montagnier

⁶ Cf. Jean-Paul C. Montagnier, « Réflexions sur une datation possible de la *Messe de Mort* d'André Campra », *Études sur le XVIII^e siècle* 26 (1998), pp. 51–66.

⁷ Jean-Paul C. Montagnier, « The Problem of "Reduced Scores" and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748) », *The Journal of Musicological Research* 18 (1998), pp. 63–93.

⁸ Sur ce sujet, cf. George Houle, *Meter in Music 1600–1800* (Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1987), et Jean-Paul C. Montagnier, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744), sous-maître de la musique at the Chapelle Royale* (thèse de PhD, Duke University, 1994), pp. 382–385.

Foreword

Born to a father of Italian origins, André Campra was baptized in Aix-en-Provence on 4 December 1660. On 4 May 1668 he was admitted as a choirboy to the *maîtrise* of that city's cathedral, Saint-Sauveur, where his teacher was Guillaume Poitevin. Having completed his studies, he embarked on the traditional career of a *maître de musique* and occupied a number of posts in the south of France, notably at the head of the choir schools of Sainte-Marie-de-la-Seds in Toulon (1680–1681), Saint-Trophime in Arles (1681–1683), then Toulouse Cathedral (Saint-Étienne) from 1683 to 1694.

In June 1694 he settled permanently in Paris, except for a brief period in 1714–15 when he was director of the Marseille Opera. He worked initially as *magister musices* at Notre-Dame Cathedral in Paris, replacing Jean Mignon, but had to resign from this coveted position because of the immense success of his *opéra-ballet*, *L'Europe galante*, staged at the Académie Royale de Musique in 1697, which was regarded as incompatible with a post at the Metropolitan Cathedral of Paris. After leaving Notre-Dame in October 1700, Campra went through a somewhat difficult period until he managed to obtain the patronage of Louis XIV's nephew Philippe d'Orléans, the future Regent of France and a great lover of Italian music. It was he who, taking advantage of the reorganization of the Maison du Roi when the young Louis XV was installed at Versailles in June 1722, compelled Michel-Richard de Lalande to renounce three of his four *quartiers* (three-monthly periods of work) as director of the Musique de la Chapelle du Roi in favour of Nicolas Bernier (*quartier* beginning in July), Charles-Hubert Gervais (October) and Campra (April). These new appointments – made without recourse to a competitive examination – show the Regent's high degree of esteem for the musicians concerned.

When he officially took up the highly coveted post of *sous-maître de la Musique de la Chapelle Royale* in January 1723, Campra found himself propelled to the head of the most prestigious musical formation in the kingdom. On the death of Lalande (1726), the three remaining *sous-maîtres* shared the duties between them; then, when Bernier died in 1734, Campra and Gervais took sole responsibility until Henry Madin and Antoine Blanchard came to give them a helping hand in 1738. In practice, from 1723 until his death on 14 June 1744, Campra divided his time between the Académie Royale de Musique, where he succeeded André-Cardinal Destouches as *Inspecteur Général* in 1730, and Louis XV's chapel. Thanks to these multiple functions, he left an abundant and varied output that has ensured him a permanent place in the musical Parnassus.¹

Campra unquestionably possessed an excellent knowledge of liturgical music, having written numerous works for the use of the *psallettes* (choir schools) that he directed before settling in Paris. He composed no fewer than five books of motets scored for only a few soloists, published between 1695 and 1720; a polyphonic mass, the *Missa Ad majorem Dei gloriam* printed in 1699; a mass in plainchant (F-Pn, Ms. Vm¹ 395); a magnificent concertante *Messe*

des morts (Requiem), and a large number of motets for chorus, soloists and orchestra, only five of which found their way into print in his lifetime.² Of the last-named, *In convertendo* was printed as early as 1703. Nonetheless, Campra devoted himself assiduously to the composition of motets for large choir only after his appointment to the Chapelle Royale.³

If the date of 1723 inscribed on the autograph score of the *De profundis* (F-Pn, H. 408) is correct, this work must even be among the first to have been composed for the King, alongside *Pange lingua* and *Sacris solemnibus*. Furthermore, given the fact that the large parishes and religious institutions of Paris were in the habit of commissioning performances of musical settings of the *De profundis* as a worthy tribute to persons of high rank on their demise, we cannot exclude the possibility that Campra's motet was also given on such occasions, notably to commemorate the sudden death of Philippe d'Orléans on 2 December 1723.⁴

Psalm 129, "De profundis clamavi ad te, Domine," in view of its penitential character, was reserved for masses on the anniversaries of the death of one of the members of the royal family, celebrated in the chapel of Versailles Palace (where no *missa pro defunctis* was ever sung or spoken, since the royal function was atemporal), and was also sung at the abbey of Saint-Denis during the ceremony of the *bout de l'an* to commemorate the first anniversary of the death of Louis XIV.⁵ This is why the King's composers always ended their *De profundis* with a choral movement on the text of the Introit, Gradual and Post-Communion of the Mass of the Dead, "Requiem aeternam dona eis Domine. Et lux perpetua luceat eis."

In point of fact, the similarities between the present *De profundis* and the same composer's *Requiem* are numerous. The concertante, very Italianate style of the *récit de*

¹ For a recent synthesis of Campra's biography, cf. John Hajdu Heyer, *The Lure and Legacy of Music at Versailles. Louis XIV and the Aix School* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 66–88. For a more complete study, cf. Maurice Barthélemy, *André Campra, sa vie et son œuvre (1660–1744)* (Paris: Éditions A. and J. Picard & C^{ie}, 1957); Maurice Barthélemy, *André Campra (1660–1744)* (Arles: Actes Sud, 1995); Catherine Cessac (ed.), *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660–1744)* (Wavre: Éditions Mardaga, 2012).

² Cf. Jean-Paul C. Montagnier, "La Missa Ad majorem Dei gloriam d'André Campra et les messes a cappella imprimées en France entre 1700 et 1760," *Itinéraires d'André Campra*, loc. cit., pp. 327–347; André Campra, *Messe de mort*, ed. Jean-Paul C. Montagnier (London: Ernst Eulenburg Ltd, 2002); André Campra, *Messe de Requiem*, ed. Anne Baker (Stuttgart: Carus-Verlag, 2002).

³ For a study of the sacred output, cf. Conan Jennings Castle, *The Grands Motets of André Campra* (PhD thesis, University of Michigan, 1962); J. Anne Baker, *The Church Music of André Campra* (PhD thesis, University of Toronto, 1977); J. Anne Baker, "The Church Music of André Campra. A Reconsideration of the Sources," *Recherches sur la musique française classique* 22 (1984), pp. 89–130.

⁴ Since the official ceremony took place on 4 February 1724, the *De profundis* sung by the royal musicians on that day was certainly the setting by Lalande, whose *quartier* it was.

⁵ Bernadette Lespinard, "La Chapelle Royale sous le règne de Louis XV," *Recherches sur la musique française classique* 23 (1985), p. 137.

dessus "A custodia matutina" (no. 4) is identical to that of the *récit de basse-taille* "In memoria aeterna" of the Gradual in the *Requiem*. The chiming motif heard in mm. 156–160 of the final chorus of the *De profundis* (no. 7) is very similar (though transposed to D major) to the one in the Agnus Dei (mm. 31–33) and Post-Communion (mm. 78–87, 277–281) of the *Requiem*. Finally, the musical texture of the Post-Communion in the "Requiem aeternam" section of the *Messe des morts* (mm. 78–123) is the same as that of mm. 1–66 of the final chorus of the present motet.⁶ To conclude this discussion, it is worth pointing out that the initial motif of Campra's *De profundis* (mm. 1–3), built on a rising arpeggio of F minor, is borrowed from the motif that opens the *De profundis* for chorus, soloists and orchestra composed by Jean-Baptiste Lully in 1683.

Campra did not seek to modify the internal organization of the *grand motet*, consisting of several independent numbers (movements), which had been fixed by Lalande. The *De profundis* is written for a *grand chœur* in five parts: *dessus* (sopranos; since female voices were not permitted, this line was given to choirboys and a few castratos), *haute-contre* (high tenors, who may nowadays be replaced by female altos if suitable male singers are lacking), *taille* (tenor), *basse-taille* (baritone) and *basse*. From these sections are drawn soloists who are assigned three *récits* (arias – nos. 1, 2 and 4) and two trios (nos. 5 and 6): a *dessus* (no. 4), a *haute-contre* (nos. 2, 5 and 6), a *taille* (nos. 5 and 6) and a *basse-taille* (nos. 1, 5 and 6). The sixth movement, entitled "dialogue," is built on alternation between the *basse-taille* and the duo of *haute-contre/taille*, and may if desired be assigned to a semi-chorus of soloists (several singers per part). At the Chapelle Royale, the soloists added their voices to the full chorus and thus participated in movements 3 and 7.

The orchestra is in four parts, with a predominance of high and low instruments: a section of *dessus de violon* (violins, which can be doubled by transverse flutes and/or recorders, with the addition of oboes at the sections marked "tous"), a section of *hautes-contre de violon* and another of *tailles de violon* (violas of different sizes, whose parts are never doubled by wind instruments), and a bass section. The last named is divided between the *basse-continue*, comprising a small number of instruments (seven-stringed bass viol, organ, theorbo, and even a cello and a bassoon) to accompany the vocal soloists, and the *basse générale* combining all the low-pitched instruments, namely those of the continuo and the *basses de violon* (a type of large cello, tuned a tone lower than its Italian counterpart), to support the choruses and some of the instrumental *ritournelles*, including the opening *symphonie*.

The vocal and instrumental forces Campra had at his disposal can be estimated with the aid of the performing material deriving from the Chapelle Royale:

Orchestra: around 4 first and 4 second *dessus de violon*; around 2 *hautes-contre* and 2 *tailles de violon*; 1 first *flûte allemande* (transverse flute) and 1 first oboe also playing recorder; 1 second *flûte allemande* and 1 second oboe also playing recorder; 1 organ, 1 theorbo, 1 bass viol, 2 bassoons and around 4 *basses de violon*.

Chorus and soloists: around 5–6 *premiers dessus*; around 5–6 *seconds dessus*; around 9–10 *hautes-contre*; around 6–10 *tailles*; around 8–10 *basses-tailles*; around 4–7 *basses*.⁷

Campra's autograph manuscript is perfectly legible, although there are a few crossings-out here and there. It should be noted, however, that at m. 67 of the final chorus (no. 7) the composer uses an unusual time signature: 4/2 instead of 2/4. This marking is not an error, but the remnant of an "inverted proportion" of the kind that is sometimes found also in certain works of François Couperin and Charles-Hubert Gervais. This indication is intended to determine the proportion to be followed between the *tactus* (meter) of mm. 1–66 and that of mm. 67–176: here one must therefore consider that the *tactus* remains the half note throughout the chorus, that is to say that two measures beat in two (mm. 1–66) correspond to four measures in 4/2 (mm. 67–176).⁸

We would like to take this opportunity to express our thanks to the staff of the Music Department of the Bibliothèque nationale de France for their kind assistance in the preparation of this edition.

Nancy, March 2015

Jean-Paul C. Montagnier

Translation: Charles Johnston

⁶ Cf. Jean-Paul C. Montagnier, "Réflexions sur une datation possible de la *Messe de Mort* d'André Campra," *Études sur le XVIII^e siècle* 26 (1998), pp. 51–66.

⁷ Jean-Paul C. Montagnier, "The Problem of 'Reduced Scores' and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748)," *The Journal of Musicological Research* 18 (1998), pp. 63–93.

⁸ On this subject, cf. George Houle, *Meter in Music 1600–1800* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987), and Jean-Paul C. Montagnier, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744), sous-maître de la musique at the Chapelle Royale* (PhD thesis, Duke University, 1994), pp. 382–385.

Text / texte

Psalm 129 (130)

1. Aus den Tiefen ruf ich zu dir, o Herr,
Herr, erhöhe meine Stimme.
Lass Acht haben dein Ohr
auf die Stimme meines Flehens!
2. Wenn du Acht haben wolltest auf die Missetaten, o Herr,
o Herr, wer könnte dann bestehen?
3. Aber bei dir ist Versöhnung,
und um deines Gesetzes willen harr ich auf dich, o Herr!
Meine Seele harret auf sein Wort;
meine Seele hoffet auf den Herrn.
4. Von der Morgenwache bis in die Nacht
hoffe Israel auf den Herrn;
5. denn bei dem Herrn ist Barmherzigkeit,
und bei ihm ist überreiche Erlösung.
6. Und er wird Israel erlösen
von allen seinen Sünden.
7. Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Übersetzung (Nr. 1–6) aus: *Das römische Brevier in deutscher Sprache. Winterzeit*, hrsg. von Ferdinand Janner, Regensburg (Friedrich Pustet) 1890.
Nummerierung gemäß der von André Campra vorgenommenen Gliederung des Textes.

Psalm 129 (130)

1. Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.
Lord, hear my voice:
let thine ears be attentive
to the voice of my supplications.
2. If thou, Lord, shouldest mark iniquities,
O Lord, who shall stand?
3. But there is forgiveness with thee,
that thou mayest be feared. I wait for the Lord,
my soul doth wait,
and in his word do I hope.
4. My soul waiteth for the Lord more than they that watch for
the morning: Let Israel hope in the Lord:
5. for with the Lord there is mercy,
and with him is plenteous redemption.
6. And he shall redeem Israel
from all his iniquities.
7. Lord, grant them eternal rest,
and let the perpetual light shine upon them.

Translation (nos. 1–6): *King James Bible*
The numerical sequence reflects André Campra's
structuring of the text.

Psaume 129 (130)

- 1 Seigneur, je m'écrie vers vous du profond abysme où je suis :
Seigneur, écoutez ma voix.
Rendez, s'il vous plaist, vos oreilles
attentives à ma priere.
- 2 Seigneur, si vous nous traitiez selon nos pechez :
qui pourroit subsister en vostre presence ?
- 3 Mais vous vsez de misericorde
& de clemence, afin que vous ayez des serviteurs, qui vous
craignent, & qui vous adorent : ainsi j'attens le Seigneur.
le l'attens avec grand desir & me confie en ses paroles
& en ses promesses : mon ame attend le Seigneur,
- 4 avec plus d'impatience que les sentinelles sur la fin de la nuit,
que les sentinelles, dis-je, n'attendent le lever de l'aurore :
Israël mets ton attente au Seigneur.
- 5 Car le Seigneur est plein de misericorde :
& il a des graces abondantes pour nous racheter.
- 6 Il rachetera luy-mesme Israël :
& le délivrera de tous ses pechez.
- 7 Donne-leur, Seigneur, le repos éternel,
et que la lumière brille sur eux à jamais.

Traduction (nos 1–6) : Isaac Lemaistre de Sacy, *Pseaumes de David. Tradvction nouvelle selon l'hebreu* (Paris : Pierre Le Petit, 1665).
La numérotation suit la division du texte que Campra a fait dans sa
composition.

De profundis

Psaume 129

André Campra

1660–1744

1. Récit de basse-taille

Symphonie

Tous

Dessus de violon,
flûtes et hautbois

Hautes-contre de
violon *

Tailles de
violon

Basse-taille

Basses et
basse-continue

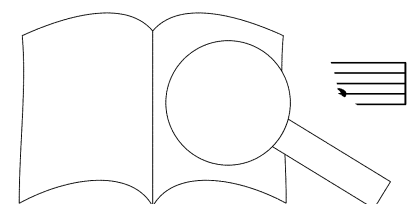
* Die D_1 auch in C_1 in der Ausführungsmaterial. / In Ausführungsmaterial auch im Violinschlüssel
Also D_1 included in the performance material in treble clef.

Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 19 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 21.030

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

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



Urtext
edited by
Jean-Paul C. Montagnier

violons et flutes

Violin and Flute part for measures 22-30. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a '+' sign above the first measure and a 'doux' dynamic marking.

Vocal line for measures 22-30. The lyrics are: De pro - fun - dis cla - ma - vi, cla - ma - vi ad te Do -

Bassoon part for measures 22-30. It includes the instruction 'Bc seule' and a 'doux' dynamic marking.

DVn, Fl

Violin and Flute part for measures 31-38. It includes dynamic markings 'fort' and 'doux'.

Vocal line for measures 31-38. The lyrics are: - mi - ne, Do - mi - ne ex - au - di vo - cem

Bassoon part for measures 31-38. It includes dynamic markings 'fort' and 'doux'.

Tous

Violin and Flute part for measures 39-46. It includes a 'fort' dynamic marking.

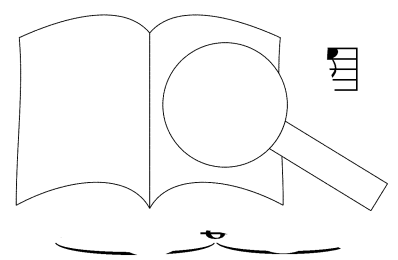
Vocal line for measures 39-46. The lyrics are: me - am. De pro - fun - dis cla - ma - vi, cla -

Bassoon part for measures 39-46.

Violin and Flute part for measures 47-54. It includes a '+' sign above the first measure.

Vocal line for measures 47-54. The lyrics are: vi ad te, ad te Do -

Bassoon part for measures 47-54. It includes the instruction 'Bc seule' and a 'doux' dynamic marking.



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

55

doux

ne ex - au - di, ex - au - di vo - cem me - am. Fi-ant au - res

63

tu - ae in - ten - den - tes in vo - cem de

71

me - ae. Fi-ant au - res tu - ae in vo - cem

79

de-pre - ae, in vo - cem de-pre-

86

Tous fort

o - nis me - ae. *Tous fort*

2. Récit de haute-contre

Flûtes

Dessus de violon

Haute-contre *

Basse-continue

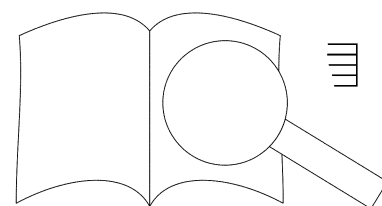
7

15

* À la den. de la maison d'édition, cette partie de voix aigue masculine, normalement transcrite en clef de sol a été ici imprimée en clef de sol ordinaire.

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

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



22

doux fort doux

ob - ser - va - ve - ris Do - mi - ne,

doux fort doux

29

Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ni. sus - ti -

fort doux

37

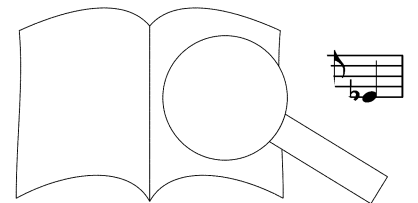
ne - bit? Si

fort doux

45

qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, ob - ser - va

fort doux fort doux



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

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis sus - ti - ne - bit,

fort

quis sus - ti - ne - bit, quis sus - ti - ne - bit, Do - mi - ne,

quis sus - ti - ne - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris

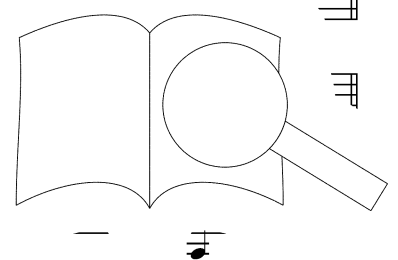
fort

doux fort doux

si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va -

doux

fort doux fort doux



3. Chœur

Dessus
 Hautes-contre
 Tailles
 Basses-tailles
 Basses
 Dessus de violon, flûtes et hautbois
 Hautes-contre de violon
 Tailles de violon
 Basses et basse-continue

Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est,
 Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est,
 Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est,
 Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est,
 Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o
 Tous

6
 pro - pi - ti - a - ti - o est, tu - am sus - ti - nu - i
 pro - pi - ti - a - ti - o est, pro - pter le - gem tu - am sus - ti - nu - i
 pro - pi - ti - a - ti - o est, et pro - pter le - gem tu - am sus - ti - nu - i
 pro - pi - ti - a - ti - o est, et pro - pter le - gem tu - am sus - ti - nu - i
 pro - pi - ti - a - ti - o est, et pro - pter le - gem tu - am sus - ti - nu - i
 pro - p - ti - a - ti - o est, et pro - pter le - gem tu - am sus - ti - nu - i

te Do - mi - ne. Sus - ti - nu - it, sus - ti - nu - it

te Do - mi - ne. Sus - ti - nu - it, sus - ti - nu - it

te Do - mi - ne. Sus - ti - nu - it, sus - ti - nu -

te Do - mi - ne. Sus - ti - nu - it, sus - ti - nu - it

te Do - mi - ne. Sus - ti - nu - it, sus - ti - nu - it a - ni - ma

I *Tous*

II

Dessus I
a - ni - ma me - a, sus - ti - nu - it in - - - jus, spe -

Dessus II
a - ni - ma me - a, sus - ti - - - jus,

a - ni - ma me - a, sus - ti - - - jus,

it a - r. in ver - bo e - - - jus,

a - ni - ma au - it in ver - bo e - - - jus,

me - - - me - a in ver - bo e - - - jus, *doux*

I

ra - vit a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a in Do - mi - no, spe -
 spe - ra - vit a - ni - ma me - a, spe - ra - vit in Do - mi - no, spe -

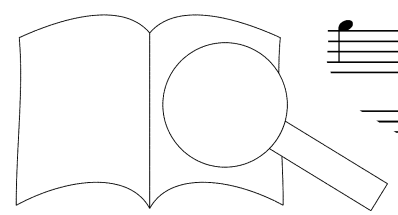
spe - ra - - - - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no,

Il doux

doux *fort* *fort*

Dessus I/II

ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a, a - ni - ma
 spe - ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a, a - ni - ma
 spe - ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in
 vit, spe - ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma
 vit a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a in



me - a in Do - mi - no, spe - ra - vit a - ni - ma me - a, a - ni - ma

Dessus II

me - a in Do - mi - no, spe - ra - vit a - ni - ma me - a, spe -

me - a in Do - mi - no, spe - ra - - - vit a - ni - ma

Do - mi - no, in Do - mi - no,

me - a in Do - mi - no,

Do - mi - no, in Do - mi - no,

I doux

II doux

doux

doux

doux

doux

me - a in Do - mi - no, - - - vit, spe -

ra - vit in Do - mi - no, spe - ra - - - vit, spe -

me - a in Do - - - nc spe - ra - vit, spe - ra - vit

- - - ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma

spe - ra - - - vit a - ni - ma

Tous

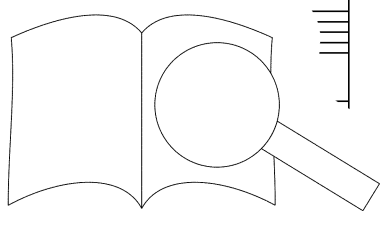
fort

fort

fort

fort

fort



PROBENPARTITUR

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

ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma, a - ni - ma me - a in Do - mi - no, spe -
 a - ni - ma me - a, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no,
 me - a, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no,
 me - a, spe - ra - vit, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no, spe -
 spe - ra - - - vit a - ni - ma me - a in Do - mi

ra - vit, spe - ra - vit, spe - ra - a in Do - mi - no.
 spe - ra - vit, spe - ra - a me - a in Do - mi - no.
 spe - ra - vit vi - ni - ma me - a in Do - mi - no.
 ra - a - ni - ma me - a in Do - mi - no.
 - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

4. Récit de dessus

Hautbois hautbois seul

Dessus de violon

Dessus

Basse-continue fort

5

violon seul

doux

fort

11

in seul

au - ti - na,

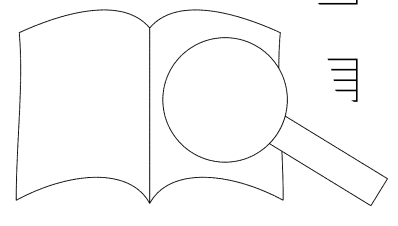
doux

16

Tous

doux

cu - sto - di - a ma - tu - ti - na us - que ad no - ctem,



22

Tous

ret Is-ra-el in Do-mi-no.

fort

28

violon seul

A cu-sto-di-a ma-tu-ti-na us-que ad-

33

- ret - mi-no, spe-ret,

39

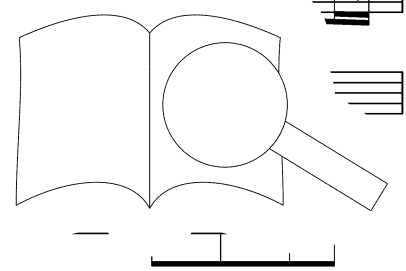
Tous

Tous

spe-ret Is-ra-el in Do-mi-no,

Tous

Tous



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

45

hautbois seul

violon seul

spe - ret Is-ra-el, Is-ra-el in Do - mi - no, spe -

51

- ret Is-ra-el in Do - mi - no,

56

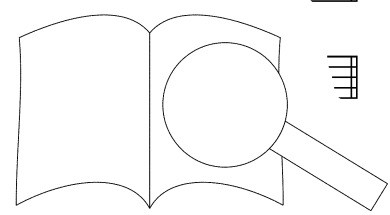
re - ra - el in Do - mi - no, in

62

Tous

Tous

- no.



* Rythme original / originaler Rhythmus / original rhythm: ♩. ♪♪

attaca

5. Trio

Haute-contre

Taille

Basse-taille

Basse-continue

7

14

mi - se - ri - cor - di - a, et co - pi - o - sa a - pud e - um red - em - pti -

mi - se - ri - cor - di - a, et co - pi - o - sa a - pud e - um red - em - pti -

mi - se - ri - cor - di - a, et co - pi - o - sa a - pud e - um red - em - pti -

o, a - pud e - um red - em - pti - o,

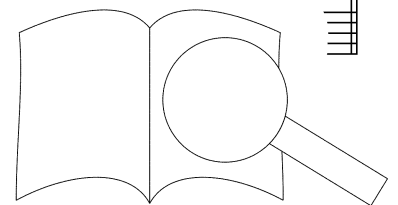
o, a - pud e - um red - em - pti - o,

o, a - pud e - um red - em - pti - o, a pud e - um red - em - pti - o, a - pud

a - pud e - um red - em - pti - o, a - pud e - um red - em - pti - o.

a - pud e - um red - em - pti - o, red - em - pti - o.

a - pud e - um red - em - pti - o, a - pud e - um red - em -



attacca

6. Dialogue

violons seuls
doux

Dessus de violon

Haute-contre

Taille

Basse-taille

Basse-continue
doux

Et i - pse red - i-met Is - ra-el, ex o - mni

6

Et i - i-met Is - ra-el,

pse red-i-met Is - ra-el,

in - i - qui - ta - ti-bus e

13

et i - pse

pse

- mni-bus in - i - qui - ta - ti-bus e

20

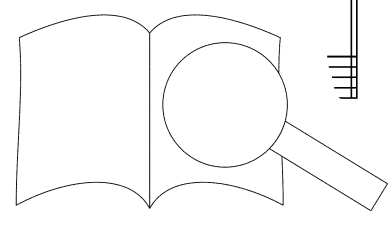
red - i - met Is - ra - el,
red - i - met Is - ra - el,
ex o - mni - bus in - i - qui - ta - ti - bus e -

27

et i - pse red - i - met Is - ra - el, ex o - r - i - ni - qui - ta - ti - bus
et i - pse red - i - met Is - ra - el, ex o - r - i - ni - qui - ta - ti - bus
jus, et i - pse red - i - met Is - ra - el, ex o - r - i - ni - qui - ta - ti - bus

35

o - mni - bus in - i - qui - ta - ti - bus e - jus.
ex o - mni - bus in - i - qui - ta - ti - bus
jus, ex o - mni - bus in - i - qui - ta - ti - bus



7. Chœur

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

Dessus de violon,
flûtes et hautbois

Hautes-contre de
violon

Tailles de
violon

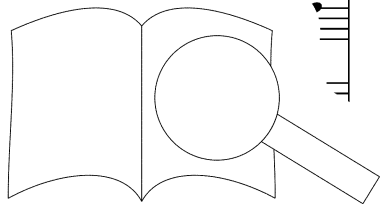
Basses et
basse-continue

Musical score for the first system, measures 1-8. The score includes staves for Dessus, Hautes-contre, Tailles, Basses-tailles, Basses, and a combined staff for Dessus de violon, flûtes et hautbois, Hautes-contre de violon, Tailles de violon, and Basses et basse-continue. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The word "Tous" is written above the first staff of the instrumental section.

Musical score for the second system, measures 9-16. The score includes staves for the vocal parts (Dessus, Hautes-contre, Tailles, Basses-tailles, Basses) and the instrumental accompaniment (Dessus de violon, flûtes et hautbois, Hautes-contre de violon, Tailles de violon, Basses et basse-continue). The vocal parts have the lyrics "Re - qui - em,". The instrumental parts continue with the melody. The word "Tous" is written above the first staff of the instrumental section.

em, re - qui - em ae - ter - nam, re - qui -
 Re - qui - em ae - ter - nam, re - qui -
 em, re - qui - em ae - ter - nam, re - qui -
 em, re - qui - em ae - ter - nam
 re - qui - em ae - ter - nam, re - qui -

em ae - ter - nar - na e - is Do - mi -
 em ae - ter do - na e - is Do - mi -
 em ae - ter m - na e - is, do - na
 - na e - is Do - mi - ne, do - na
 nam do - na e - is



ne, do - na, do - na e - is, do - na, do -

ne, do - na e - is, do - na,

e - is Do - mi - ne, do - na, do - na e - is, do -

e - is Do - mi - ne, do - na e - is, do -

Do - mi - ne, do - na e - is, do -

na e - is Do - mi - ne do - na e - is

do - na e - is Do - re - qui -

- na e - is Do - mi - ne do - na e - is, do - na

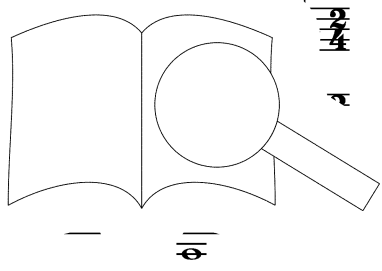
na e - mi - ne, re - qui - em do - na, do - na

PROBEPARTITUR

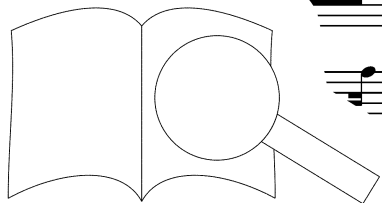
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is
 em ae - ter - nam, do - na e - is, do - na e - is
 e - is Do - mi - ne, do - na e - is, do - na e - is
 ae - ter - nam, do - na e - is
 e - is Do - mi - ne, do - na e - is r

Do - mi - ne, do Do - mi - ne.
 Do - mi - ne, do e - is Do - mi - ne.
 Do - mi - ne, na e - is Do - mi - ne.
 Do - mi na e - is Do - mi - ne.
 do - na e - is Do - mi - ne.



Et lux per - pe lu - ce-at
 lux per - pe - tu - a lu - ce-
 Et
 lux per - pe - tu - a lu - ce-at



* Voir avant-propos / Siehe Vorwort / See Foreword

e - - is, et lux per - pe - tu - a lu-ce-at,
 at, lu-ce-at e - is, lu-ce-at e - - is, et lux
 lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu-ce - at, lu-ce-at e - - is, lu - ce-at
 e - - is, et lux per-pe - tu - a lu - ce - at,
 et lux per - pe - tu - a

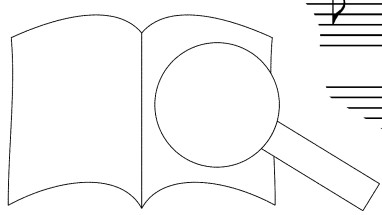
et lux per - ne -
 - per - pe - tu - a lu - ce - at, lu-ce-at e - - is, et
 e - is, lu - ce - at, et lux per - pe - tu - a
 lu - ce-at, e - is, lu-ce-at, lu-ce-
 at, e - - is, lu-ce-at e - - is, lu - ce-

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

lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce - at e - is, lu -
 lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at
 lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce - at
 at, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce -
 at, lu - ce - at, lu - ce - at e - is, lu - ce - at,

- ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e
 e - is, lu - ce - at e
 at
 is,

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



lu - ce - at, lu - ce - at e - is, et
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce - at e - is, lu - ce -
 lu - ce - at e - is, lu - ce - at
 lu - ce - at e - is, lu - ce - at
 et lux per - pe - tu - a

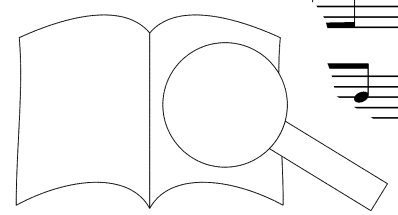
lux per - pe - tu - a lu - ce - at,
 at, lu - ce - at, lu - ce -
 e - is, lu - ce - at,
 at,
 e -
 at e - is, lu - ce - at e - is,
 lux per - pe - tu - a,
 - at, lu - ce - at e - is,
 lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, et

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

lu - ce - at, et lux
 et lux per - pe - tu - a, et
 lu - ce - at, lu - ce - at e - - is, et
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is, et
 lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - et

per - pe - tu - a lu - ce - at e
 lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - - is,
 lux per - pe - tu - a - is,
 lux per - pe - is,
 lux per ce - at e - - is,

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



et lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce-at e -

et lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce-at

et lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce-at

et lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce-at

et lux per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce-at

- - is,

e - is,

e - is, et

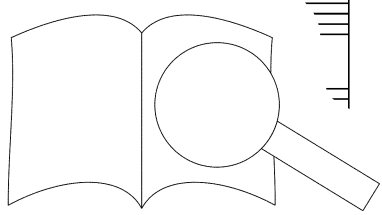
e - is,

per - pe - tu - a lu - ce-

- ce - at, lu - ce-at

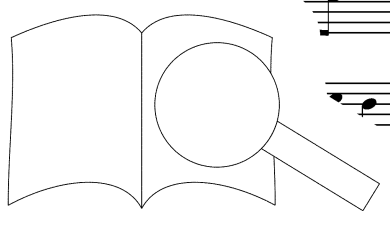
lu - ce-at e - - is, lu - ce-at

lu - ce-at e - - is,



at, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - -
 e - - is, et lux per - pe - tu -
 e - - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at,
 et lux per - pe - tu -

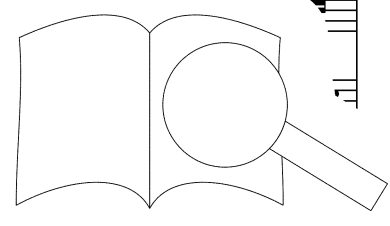
is, lu - ce - at, - - is, et
 a lu - ce - at e - - at e - - is, et lux
 et lux per - pe - tu - a lu - ce - at
 a lu - is, lu - ce - at e - - is, lu - ce - at
 e - tu - a lu - ce - at, lu - ce - at



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

lux per - pe - tu - a lu-ce-at, lu-ce-at e - is,
 per - pe - tu - a lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu-ce-at e - is,
 e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu-ce-at e - is,
 e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu-ce-at e - is,
 e - is, lu-ce - at, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu-ce-at e -

- pe - tu - a
 lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a



lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e -

lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e -

lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e -

lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e -

lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is, lu - ce - at, lu - ce-at e -

is, lu-ce-at, e - is.

is, lu - ce-at e - is.

is, lu - ce - at. lu - ce-at e - is, lu - ce-at e - is.

is, lu-ce-at e - is.

is, lu-ce-at, lu - ce-at e - is.

Texte zu den Noten der Stimmen problemlos möglich ist. Fehlender Text bei nicht homophonen Passagen wird unter diakritischer Kennzeichnung ergänzt.

Folgende diakritische Kennzeichnungen werden in der Partitur verwendet: vom Herausgeber ergänzte Beischriften (wie z. B. „Tous“, „fort“ oder „Bc seule“) oder gesungener Text (im Rahmen der oben genannten Festlegung) werden durch kursive Type gekennzeichnet, ergänzte Bögen durch Strichelung, ergänzte Akzidentien durch kleinere Type.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: B = Basse vocale (Basso), Bc = Basses instrumentales et basse-continue (Bassi und Basso continuo), Bs = Basses instrumentales (Bassi), Bt = Basses-tailles (Baritono), D = Dessus (Soprano), DVn = Dessus de violon (Violino), Fl = Flûtes (Flauto), Hc = Hautes-contre (Tenore alto/Alto), HcVn = Hautes-contre de violon (Viola I); Hb = Hautbois (Oboe), T = Tailles (Tenore), TVn = Taille de violon (Viola II), Vn = Violons (Violino).
Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten, auch Vorschlagsnoten, Pausen), Kommentar.

1. Récit de basse-taille

Satztitel erst bei T. 24. Am linken Rand, vor Beginn des obersten System „I“ (= Psalmvers 1).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = DVn/Fl/Hb] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = HcVn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = TVn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bs/Bc]

- 1–23 Bs/Bc Die Takte sind mit 1–23 nummeriert.
- 1 Bs/Bc ohne Taktvorzeichnung
- 3 HcVn zu Taktbeginn nicht deutbares Zeichen „V“
- 4 HcVn vor 2 nicht deutbares Zeichen „V“
- 5 TVn vor 2 nicht deutbares Zeichen „V“
- 7 DVn 3 gestrichen (evtl. durch # ersetzt?); die Streich deutet darauf hin, dass a² statt as² zu spielen waagrechter Strich bis T. 13.1 unter dem System über der Note nicht deutbares Zeichen „V“
- 12–13 DVn Korrektur durch Überschreibung
- 13 TVn here Version klar auszustreichen
- 15 TVn 3 der Korrekturausführung har. um eine Terz tiefer notierten Note

T. 24: Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = DVn/Fl/Hb] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = HcVn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = TVn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bs/Bc]

- 24 DVn, Fl T der Note
- 24 Bt
- 27/28 Bs/Bc Haltebogen zu T. 28.1

- 32
- 42 nicht deutbares Zeichen „V“
- 5 Jade Nummerierung „2.“ (= Psalmvers 2)
- als zwei mit Haltebogen verbundene
- die Noten
- vor 3 nicht deutbares Zeichen „V“
- vor 3 nicht deutbares Zeichen „V“
- Bogen nur 4–5

2. Récit de haute-contre

Am linken Rand, oberhalb des Beginns der obersten System Nummerierung „3.“ (= Psalmvers 3).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): „Flutes“ | „Viol[ons].“ | [unbezeichnet, Baritonschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].
Originaler Satztitel: „Recit d’Haute Contre.“

- 1–84 Fl Die Quelle enthält keinerlei dynamische Angaben. Da Campras diesbezügliche Vorstellungen nicht klar sind, verzichtet die Neuausgabe auf jegliche Ergänzungen.
- 1–12 Hc Die Takte sind mit 1–12 nummeriert.
- 23 Bc 2 Korrektur: urspr. c
- 26–28 Hc Die Takte sind mit 1–3 nummeriert.
- 38 DVn 1 über der Note nicht deutbares Zeichen „/“
- 38 Bc 1 fehlende Note, nach dem Kustos am vorhergehenden Zeilenende (T. 37) ergänzt
- 39–43 Hc Die Takte sind mit 1–5 nummeriert.
- 66 Bc 2–3 leicht gekrümmter Strich über den Noten (durchgestrichener Bindebogen?)
- 84 Unter dem Notensystem „10eur“ (zum Chor), die vermutlich direkt anschl.

3. Chœur

Am linken Rand, vor den beiden ob. „4. | et | 5.“ (= Psalmverse 4 u. 5).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, Violinschlüssel = DVn/Fl/Hb] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = HcVn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = TVn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bs/Bc]

- 1–14
- 7 nicht deutbares Zeichen „/“
- im System Hc nach Schlüsselwechsel
- mit Beischrift „2 d.“
- 48.1 im System Hc nach Schlüsselwechsel
- ertert mit Beischrift „2 Dessus.“
- 42–48.1 im System T nach Schlüsselwechsel
- notiert
- T. 56–58.1 Korrektur durch Überschreibung, ohne die frühere Version klar auszustreichen; nach der Art der Korrekturausführung und der Tilgung in T. 58.1 ist die in der Oberterz notierte Version die gültige:

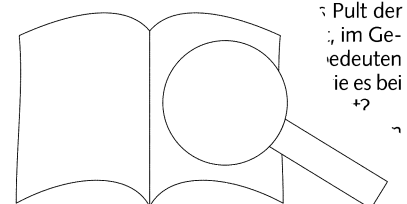


4. Récit de dessus

Am linken Rand, vor Beginn des obersten Systems Nummerierung „6.“ (= Psalmvers 6).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = Hb] | [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = DVn] | [unbezeichnet, Violinschlüssel = D] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 1 Vn Die Besetzungsangabe ist den Angaben im Satzverlauf entnommen, die jedoch nicht eindeutig sind. Bedeutet die Angabe „violon seul“ (Violino solo) zusammen



Ergänzungen.

- 18 Vn Campra beweist hier ein sehr feines Klangbewusstsein: Obwohl die Violinen „tous“, also zusammen spielen, bleibt die Dynamik „doux“ (piano), um dann in T. 26 in „fort“ (forte) zu wechseln.
- 18 Bc Korrektur durch Überschreibung, ohne die frühere Version klar auszustreichen; nach der Art der Korrekturausführung ist die zusätzlich notierte Unteroktave der urspr. Note gültig
- 46 Hb zwei Angaben übereinander geschrieben: „hautb.“ | „h. seul“
- 59 alle Tempoangabe „Lentement“ nur über D („Lentem“)

5. Trio

Am linken Rand, vor dem zweitobersten Systemen Nummerierung „7“ (= Psalmvers 7).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten):

[unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Baritonschlüssel = Bt] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc]

- 9 Hc 2 über der Note nicht deutbares Zeichen „/“
- 26 Bc 2 ohne ♭ (vgl. aber Bt)
- 32 Bc 1 Korrektur durch Überschreibung: untere Note *f* nicht eindeutig gestrichen
- 41–42 T T. 41–42.1 Korrektur durch Streichung bzw. Überschreibung; in T. 42.1 ist die untere Note nicht eindeutig gestrichen:



- 43 Unter dem Notensystem Angabe „Tournez vite“ (schnell umblättern), die vermuten lässt, dass der folgende Satz direkt anschließen soll.

6. Dialogue

Am linken Rand, vor Beginn des obersten Systems Nummerierung „8.“ (= Psalmvers 8).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, lediglich zu Beginn der Stimme Angabe „violons seuls“, französischer Violinschlüssel = DVn] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel, System danach ausgestrichen] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel, System danach ausgestrichen] | [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Tenorschlüssel = T] | [unbezeichnet, Baritonschlüssel = Bt] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bc].

- 22 Bc 2 ohne ♭ (vgl. aber Bt)
- 28 DVn 2 Angabe „doux“ wiederholt
- 33/34 Hc T. 33.3–34.2 Korrektur durch Überschreibung: die eine Terz tiefer eindeutig gestrichen in größerer Schrift. Version wieder zu Beginn Alt- statt

7. Chœur

Satzüberschrift „Chœur“ direkt aufeinanderfolgend, „am, dona eis Domine“ und „Et lux“

Am linken Rand, vor dem zweitobersten Systemen Nummerierung „9“ (= Psalmvers 9).

Partituraufbau und originale Stimmenbezeichnungen (von oben nach unten): [unbezeichnet, Altschlüssel = Hc] | [unbezeichnet, Baritonschlüssel = Bt] | [unbezeichnet, französischer Violinschlüssel = DVn] | [unbezeichnet, Sopranschlüssel = HcVn] | [unbezeichnet, Mezzosopranschlüssel = HcVn] | [unbezeichnet, Bassschlüssel = Bs/Bc]

- 10 T. 10–11.1 Korrektur durch Überschreibung:



Die unteren Noten scheinen ausgestrichen zu sein, die oberen heben sich durch größere Notenköpfe hervor. Die Entscheidung für die oberen Noten folgt der Lesart der Stimme in T. 20/21; vgl. auch Satz 1.

T. 62.2–63.1 falsche Zuordnung der Silben zu den Noten:



nach T. 63 Seitenwechsel. Bogen von T. 63.2 zum Folgetakt notiert, dem Kustos zufolge müsste T. 64.1 ebenfalls ein *f* sein, was aber nicht zutrifft. Die Neuausgabe verzichtet auf die Übernahme des Bogens.

originale Taktangabe $\frac{3}{4}$
Die Takte sind mit 1–14 nummeriert.

Aufgrund einer Korrektur Stelle nicht ganz eindeutig lesbar: Vermutlich war „*f*“ statt der punktierten Achteln „*f*“ Sechzehntelnote *f* nur eine *f* Notenkopfes gestrichen

Edition eingefügt.
Korrektur durch Überschreibung: Note ist nicht eindeutig gestrichen



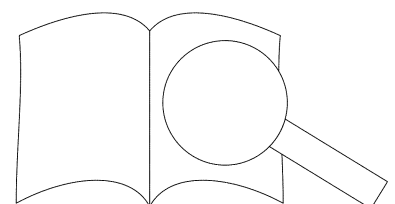
- 91 Bt 5 ohne ♭ (vgl. aber Bt)
- 98 Hc 5 ohne ♭ (vgl. aber Bt)

123–126 Coro
in T. 123 mit 3 Takte, wobei die eine Takte nicht eindeutig gestrichen ist. in den anderen Takte, wobei die eine Takte nicht eindeutig gestrichen ist.

135 DVn ohne ♭ (vgl. aber Bt)

137 DVn ohne ♭ (vgl. aber Bt)

141 DVn ohne ♭ (vgl. aber Bt)



Adam, Adolphe (1803–1856)			
– Mois de Marie de Saint-Philippe (L)			
Huit motets religieux / Acht Marienmotetten	40.791		
Berlioz, Hector (1803–1869)			
– L'Enfance du Christ op. 25 (F/G)	70.038		
– Tantum ergo (L)	40.702/10		
– Veni Creator Spiritus (L/G)	in 40.702		
Campra, André (1660–1744)			
– De profundis (L)	21.030		
– Messe de Requiem (L)	21.004		
Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704)			
– Canticum in nativitate Domine H 393 (L) / ✧	21.021		
– In circumcissione Domini H 316 (L) / ✧	21.019		
– In festo purificationis H 318 (L) / ✧	21.020		
– In nativitate Domini canticum H 314 (L) / ✧	21.001		
– In nativitate Domini nostri Jesu Christi canticum H 421 (L)	21.002		
– Magnificat H 80 (L) / ✧	21.003		
– Magnificat H 78 (L)	21.023		
– Pour la fête de l'Épiphanie H 395 (L) / ✧	21.022		
Cherubini, Luigi (1760–1842)			
– Credo a 8 (L) (SATB/SATB)	40.089		
– Krönungsmesse in G / Messe solenne en sol (L)	40.087		
– Marche funèbre (Orchester / Orchestre)	16.052		
– Requiem in c (L)	40.086		
– Sciant gentes (Motette / motet) (L)	40.090		
Clérambault, Louis-Nicolas (1676–1749)			
– Sechs Motetten / Six motets (L) / (SS, Bc; Paris 1733)	9.521		
Delibes, Léo (1836–1891)			
– Messe brève (L)			
– Coro SS, Org	27.027		
– Coro SATB (arr.)	27.027/06		
Du Mont, Henry (1610–1684)			
– Magnificat (L)	21.005		
Fauré, Gabriel (1845–1924)			
– Musique religieuse (L/F/G). Gesamtausgabe der kleineren Kirchenwerke / Édition intégrale des petites œuvres pour l'église (für Einzelausgaben s. separate Bestellnummern / pour éditions séparées voir les codes de commande particuliers)	70.301		
– Ave Maria op. 67,2	40.754/50		
– Ave Maria op. 93	40.754/20		
– Ave Maria op. posth.	40.812		
– Ave Maria o.op. / ✧	40.754/70		
– Ave verum op. 65,1	40.754/60		
– Benedictus o.op. / ✧	40.301/		
– Cantique de Jean Racine: Version für Orgel / pour orgue	70.301/		
Version für Streichorchester / pour orchestre à cordes			
Version für Symphonieorchester / pour orchestre symphonique			
– Ecce fidelis servus op. 54			
– En Prière			
– Il est né le divin enfant: Version für Orgel / pour orgue			
Version mit Instrumenten / avec instruments			
– Maria mater gratiae			
– Messe basse			
– Noël op. 43,1			
– Noël d'enfants			
– O salutaris op. 47,2: Version für Orgel / pour orgue	70.301/54/10		
Version mit Instrumenten /			
– Salve Regina op. 67,1			
– Sancta Mater o.op.	40.301/70		
– Tantum ergo op. Version für Orgel	70.301/50		
Version mit Instr			
– Tantum	40.706		
– Tant	40.301/40		
– V	70.301/20		
– op. / Les sept paroles (L/E)	40.095		
– F	70.080		
(L) (a			
Domini			
– Les Béatitudes / Die Seligpreisungen (F/G) (Klavierauszug / réduction piano-chant)	10.380/03		
– Messe in A / Messe en la majeur op. 12 FWV 61 (L)			
– Version für Orgel / pour orgue	40.646/50		
– Version für Orchester / pour orchestre (Coro arr.)	40.646		
– Version für Streichorchester / pour orchestre à cordes (arr.)	40.646		
– Panis angelicus (aus / extrait d'op. 12)	40.646/49		
– Psalm 150 / Psaume 150 FWV 69 (F/G/L)			
– Version für Orchester / pour orchestre	40.098		
– Version für Streichorchester / pour orchestre à cordes (arr.)	40.098/50		
– Quare fremuerunt gentes (L/G) (arr.)	40.097		
Gervais, Charles-Hubert (1671–1744)			
– Miserere (L) / ✧	21.010		
Gounod, Charles (1818–1893)			
– An evening Service. Magnificat and Nunc dimittis (E) / ●	70.322		
– Béthléem (F/G)			
– Coro SATB, Pfte (Org) / ●	23.309/03		
– Coro SATB a cappella (Summchorfassung / version à bouche fermée)	23.309/10		
– Les sept paroles du Christ sur la croix (L) / ●	73.311		
– Messe n° 2 en sol majeur pour les sociétés chorales (L)	022		
– Messe brève n° 4 en ut majeur à la Congrégation (L)	124		
– Messe brève n° 5 en ut majeur aux séminaires (L)			
– Messe brève n° 6 en sol majeur aux cathédrales			
– Messe brève n° 7 en ut majeur aux chapelles			
– Messe brève pour les morts (L/E)			
– Messe funèbre en fa majeur (L)			
– Messe Sainte Cécile. Réduction à cl			
– Noël. Chant des Religieuses (F/G)	25		
– Pater noster (L/E) / ●	23.323		
– Requiem in C op. posth. (L)			
– Originalfassung / version	23.715		
– Fassung für kl. Or	23.315/50		
– Orgelbearbeitung	23.315/45		
– Te Deum (L)	23.326		
– Vier Sätze für			
– Ave Maria, ver			
Guilmant			
– Ave	70.324/20		
La			
–	21.011		
La.			
– Ch	26.402		
–	27.016		
–	23.331		
e (1683–1764)			
–	21.006		
–	21.007		
–	21.008		
–	21.009		
œns, Camille (1835–1921)			
–	70.324/30		
– Ave Maria (L) (SATB, Org)	9.507		
– Ave verum corpus (L) (SSAA, Org)			
– Fünf orgelbegleitete geistliche Duette / Cinq duos religieux avec orgue (L): Ave Maria, Ave verum corpus, Benedictus,	40.775		
O salutaris hostia, Sub tuum praesidium			
– Panis angelicus (L) (SATB, Org)	70.324/40		
– Sieben Stücke für Sopran und Orgel / Sept pages pour sopran et orgue (L): O salutaris hostia (in F + G), Deus Abraham,	40.774		
Ave Maria (in Es, G + G), Inviolata			
– Tantum ergo (L) (SMSA, Org)	9.508		
– Veni creator spiritus (L) (TTBB, Org)	9.604		
– Weihnachtsoratorium / Oratorio de Noël (L)			
– Originalfassung / version originale	40.455		
– Orgelbearbeitung / version arr. pour orgue	40.455/45		
– Zwei geistliche Stücke für gemischten Chor und Orgel Deux chœurs religieux avec orgue (L): Ave verum corpus,	9.122		
Tantum ergo			
– Zwei „O salutaris hostia“ / D	9.115		
(SABar, Org)			

● auf Carus-CD / enregistrem
✧ Erstausgabe / première édit

