

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

OEUVRES COMPLÈTES

*Publiées sous la Direction de C. SAINT-SAËNS*

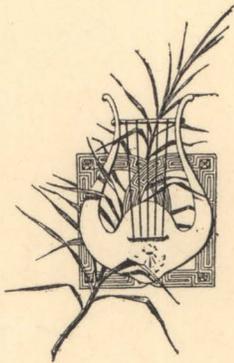
TOME IV

# Motets

I<sup>re</sup> SÉRIE

IN CONVERTENDO.

QUAM DILECTA TABERNACULA TUA.



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1898

*Propriété pour tous pays. — Déposé selon les traités internationaux  
Droits de représentation, de traduction et d'exécution réservés.*





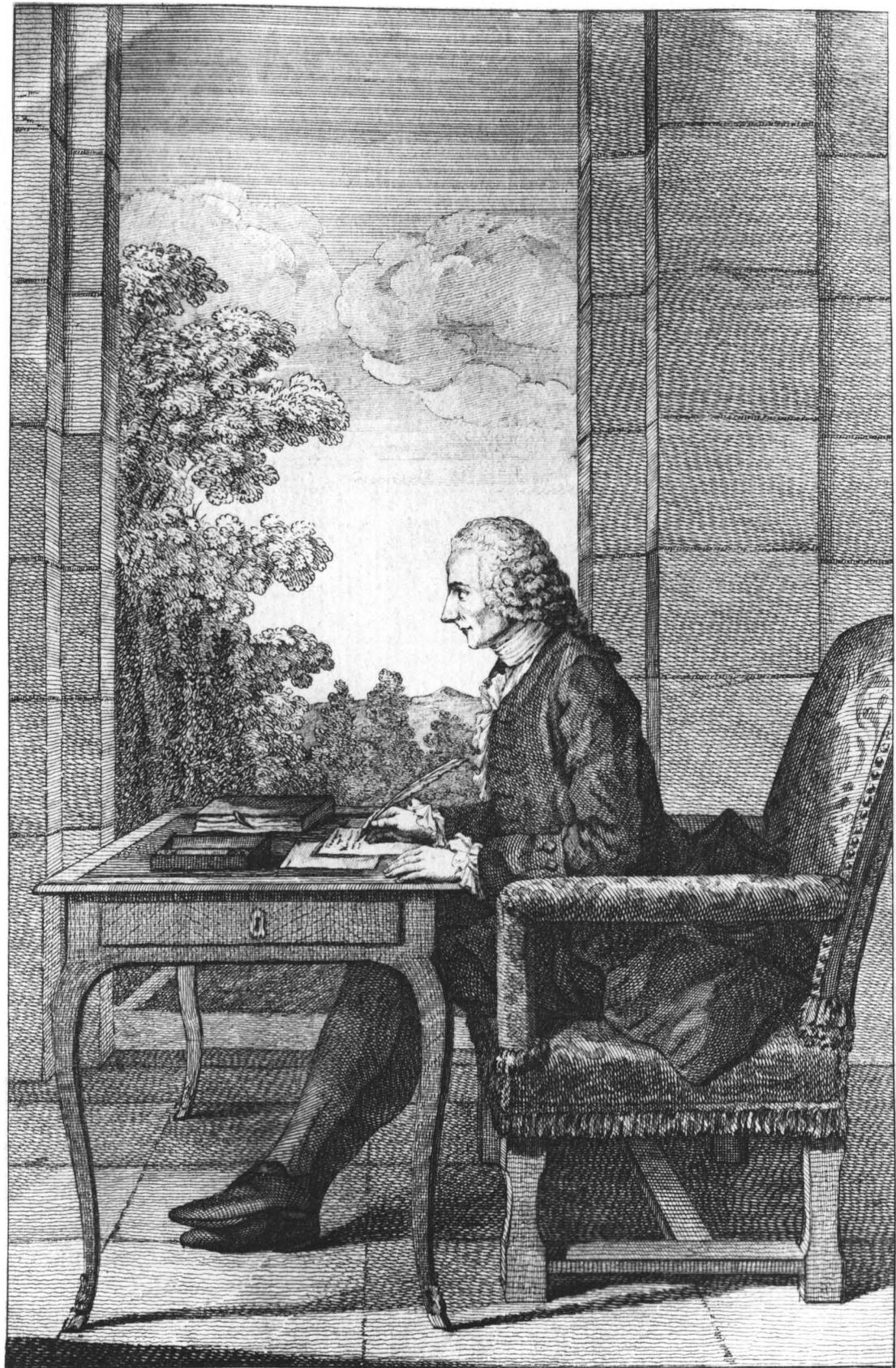


# Motets

IL A ÉTÉ TIRÉ

*Vingt-cinq exemplaires réservés sur papier de Hollande Van Gelder.*





JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

---

OEUVRES COMPLÈTES

*Publiées sous la Direction de C. SAINT-SAËNS*

---

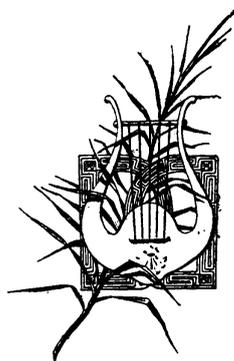
TOME IV

# Motets

I<sup>re</sup> SÉRIE

IN CONVERTENDO.

QUAM DILECTA TABERNACULA TUA.



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1898

*Propriété pour tous pays. — Déposé selon les traités internationaux  
Droits de représentation, de traduction et d'exécution réservés.*





## AVANT-PROPOS

Avec l'année 1898 paraît le quatrième volume des œuvres complètes de Jean-Philippe Rameau ; il est consacré à sa musique religieuse, et comprend deux grands motets avec chœurs, soli et orchestre : les psaumes *In convertendo* et *Quam dilecta*. Trois autres formeront, pour l'an prochain, la matière d'un second volume égal en importance et en intérêt.

En effet, sauf un motet publié par l'auteur dans son *Traité d'harmonie*, à titre de spécimen, tous ces ouvrages étaient inédits, inconnus par conséquent de notre génération ; même ils ne nous sont parvenus qu'à l'état d'autographes ou de copies rarissimes, pour ne pas dire uniques. Tous les détails qui s'y rapportent sont d'ailleurs relatés dans le *Commentaire bibliographique* placé en tête du volume et rédigé par M. Charles Malherbe, l'érudit archiviste-adjoint de l'Opéra. Outre ce commentaire, qui constitue une véritable histoire du motet dans le passé, le volume contient le fac-simile d'une page autographe tirée du psaume *In convertendo*, et un curieux portrait de Rameau à son clavecin, gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle classée sans nom d'auteur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.

Une telle publication ne peut manquer d'être bien accueillie par tous les amis de la musique ancienne ; elle sera pour eux comme une révélation artistique. Ainsi l'a compris la Société des Concerts en inscrivant au premier programme

de ses séances, pour la saison 1898-1899, l'un des deux motets de ce volume : *Quam dilecta*. C'est un juste hommage rendu au maître qui ne fut pas seulement le plus grand compositeur dramatique de son époque, mais qui, s'étant essayé dans tous les genres, ne parut jamais inférieur dans aucun.

LES ÉDITEURS.



## COMMENTAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

Au volume qui contient les *Cantates* de Jean-Philippe Rameau une notice préliminaire est jointe où l'on a tenté de définir ce genre d'ouvrages, d'en esquisser l'histoire et d'en suivre à travers ans et pays les transformations poétiques et musicales. Pour les *Motets* qui forment la matière de deux nouveaux volumes, un travail analogue ne serait pas inutile; mais il ne serait complet qu'au prix de développements dépassant de beaucoup les limites habituelles d'une introduction bibliographique.

Dans le passé comme dans le présent, le Motet tient plus de place en effet que la Cantate. Son origine est plus lointaine et plus obscure, son évolution plus lente et plus complexe, son importance enfin plus universelle, puisque la Cantate n'est que la forme vocale de la musique de chambre, tandis que le Motet représente l'une des formes vocales de la musique d'église. C'est avec la messe et l'oratorio une des branches de l'arbre sacré, et l'on ne pourrait guère écrire son histoire détaillée sans écrire, indirectement et par conséquence naturelle du sujet, l'histoire de la musique religieuse elle-même avec ses essais rudimentaires dans la nuit sombre du moyen âge, son développement lent et progressif jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle, son épanouissement au xvi<sup>e</sup> avec l'école de Palestrina, et sa décadence aux temps modernes, en attendant l'aurore d'une renaissance que plusieurs espèrent de l'avenir et déjà semblent entrevoir à l'horizon.

Pour mener à bien une telle entreprise, il faudrait relire en France les travaux de Coussemaker et de Fétis; explorer, plume en main, tous les coins et recoins de la littérature allemande où tant de savants se sont consacrés à l'étude théorique et pratique du chant d'église (*Kirchenlied*); consulter, outre les traités anciens de Zarlino, Cerone, Mersenne, Kircher, etc., la *Musica divina* de Proske, le recueil de Martin Gerbert et l'histoire d'Ambros; ouvrir le dictionnaire anglais de J. Julian, et les Hymnologes de Daniel (1841-56), de Mone (1850), de Vilmar (1856); mettre à profit les recherches et publications de Dehn, Kiesewetter, Commer, Eitner, Guido Adler, X. Haberl et toute l'école de Ratisbonne; analyser maintes monographies récentes dont on peut citer quelques auteurs, H. Hoffmann<sup>1</sup>, Schieferdecker<sup>2</sup>, W. Baur<sup>3</sup>, F.-A. Cunz<sup>4</sup>,

1. *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther*. Breslau, 1832.

2. *Geschichte des geistlichen Liedes von den ersten Anfängen bis zum XVI Jahrh.* Dresden, 1846.

3. *Das Kirchenlied in seinen Geschichte und Bedeutung*. Frankfurt, 1852.

4. *Geschichte des deutschen Kirchenliedes von XVI Jahrh. bis auf unsere Zeit*. Leipzig, 1855.

L. Krauszold<sup>1</sup>, K.-L. Kriebitzsch<sup>2</sup>, Ph. Wackernagel<sup>3</sup>, H.-M. Schletterer<sup>4</sup>, Ph. Wolfrum<sup>5</sup>, O. Wetzstein<sup>6</sup>, sans avoir la prétention de les énumérer tous.

Aussi bien notre ambition est-elle plus modeste. Elle se borne à l'énoncé de quelques définitions, à l'indication de quelques principes propres à caractériser ce genre de compositions, au bref rappel de quelques noms et dates se rapportant à son histoire. Dans *la Tribune de Saint-Gervais* qui traite avec tant de compétence et d'autorité les questions relatives à la musique religieuse, des articles ont paru en 1895, signés Michel Brenet, et intitulés *Notes sur l'histoire du Motet*. Il était difficile de résumer le sujet plus clairement, et nous ne pouvons, sur ce terrain, prendre un meilleur guide que notre érudit confrère : le suivre en effet, c'est d'avance assurer sa propre marche dans la voie de la science et de la vérité.

## I

### DU MOTET, SA NATURE ET SON HISTOIRE

Ce n'est pas dans l'ombre pure et discrète du sanctuaire que le Motet a paru tout d'abord. Son origine est profane; et, si les ténèbres enveloppent l'heure exacte de sa naissance, on sait du moins qu'il est issu de la muse populaire. Né pauvre, mais de belle humeur et sain, il a grandi en pleine lumière, aux champs comme à la ville, soutenu par la voix rude et parfois grossière des artisans ou des bourgeois, en ces temps lointains où l'art poétique échappait encore aux formules précises et scintillait faiblement, comme une vague étoile perdue au sein de la nuit. Sa faiblesse, en effet, ou du moins son exiguité primitive se révélait par son nom même, qui est un diminutif. Selon l'étymologie, en effet, Motet veut dire petit mot et n'a cessé d'être ainsi employé qu'au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

Et nequedent se Rustebues,  
Qui nous connoist bien à dix ans,  
Volait dire deux motès nues (deux petits mots neufs)  
Mès qu'au dire fust voir disanz<sup>8</sup>.

Avec une acception plus spécialement poétique, on le retrouve mentionné jadis parmi les fabliaux, chansonnettes, lais, ballades et rondels, dans ces monuments de l'antique poésie nationale qui s'appellent *le Roman de la Rose*, et *le Roman du Fauvel*.

..... S'avoit se bon seroit  
Qu'il feïst rimes joliettes,  
Motez, fabliaux, chansonnettes,  
Qu'il vueille à s'amie envoyer  
Por li cherir et apaier<sup>9</sup>.

Au xii<sup>e</sup> siècle, le motet n'était encore qu'une chanson à couplet unique, à rimes « joliettes »

1. *Historisches-musikalisches Handbuch für den Kirchen-und Choralgesang*, 1855.
2. *Geistliches Lied und Choralgesang in seinem geschichtlichen Entwicklung*. Iéna, 1859.
3. *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII Jahrh.* Leipzig, 1864-77.
4. *Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik*, 1869.
5. *Der Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischen Beziehung*. Leipzig, 1890.
6. *Das deutsche Kirchenlied im XVI, XVII und XVIII Jahrh.* Neustrelitz, 1888.
7. Cf. VINCENT CARLOIX. « La Barre s'en va avec ce motet... » Mémoires de François de Scepeaux, seigneur de Vieilleville, VIII.
8. RUTEBEUF, 216.
9. *Roman de la Rose*, 8380.

où gaiement se condensait quelque « moralité », quelque aventure plaisante : un éclat de rire, un bon mot.

A ce premier état, état embryonnaire, on peut le dire, un autre succède plus complexe, amené par le déchant : *ars nova*, l'art nouveau, comme l'appelaient ses adeptes; le déchant : ce primitif essai de polyphonie, cette aspiration rudimentaire vers un mélange, peu raffiné encore, de sons diversement rapprochés, d'où peu à peu devait se dégager l'harmonie. C'est une première ébauche que Dante a célébrée jadis en ses vers immortels :

E come in fiamma favilla si vede,  
E come in voce voce si discerne,  
Quand'una è ferma e l'altra va e riede<sup>1</sup>.

Les déchanteurs ne ressemblaient pas aux trouvères exécutant les airs dont ils avaient orné leurs inventions, et souvent improvisations, poétiques. Leur rôle se bornait à assembler des mélodies indépendantes, presque toujours fort dissemblables l'une de l'autre, à les faire marcher simultanément, de gré ou de force, au prix de quelques modifications, amputations ou additions, et à présenter un ensemble dont les complications relatives avaient pour objet d'émerveiller les auditeurs à ces époques de naïveté poétique et d'ignorance musicale. Michel Brenet a très exactement précisé ce rôle dans les lignes qui suivent : « Au milieu de tâtonnements infinis, ils s'appliquèrent à élever des échafaudages de sons, prenant de tous côtés, parmi les chants de l'Église et parmi ceux du peuple, deux, puis trois phrases musicales capables de se superposer; pareils à leurs contemporains les alchimistes, ils jetaient presque au hasard dans le creuset des matières hétérogènes, et attendaient anxieusement le résultat du mélange. Inventer les parties nécessaires n'était pas chose connue : aux poètes-chanteurs, aux trouvères, était dévolu le rôle de *trouver* les mélodies; celui qui saurait les assembler et en composer un tout harmonique serait dit à juste titre un compositeur. Dans ces antiques et frustes monuments de l'art contrepointique, la voix désignée par le nom de *tenor* ou *teneur* avait pour mission de *tenir* le fragment d'antienne ou de mélodie grégorienne quelconque, qui servait de base à la composition; au dessous ou à côté, — puisque les parties vocales, incertaines encore de leur allure et de leurs fonctions réciproques, se confondaient en de perpétuels croisements, — on notait un *motet* français choisi du mieux que l'on pouvait afin que les deux chants se convinssent. La grande affaire était que le ténor et le motet ne fussent pas écrits dans le même mode; et le terme mode étant pris ici dans son ancienne acception rythmique<sup>2</sup> et non tonale, cela équivalait à exclure le contrepoint égal ou note contre note; déjà l'on entrevoyait ainsi le chemin du contrepoint fleuri et de la musique polyphonique; mais combien l'on marchait avec peine sur cette route nouvelle, à chaque pas hérissée d'obstacles inconnus ! Préoccupés surtout des combinaisons de mesure et de notation, les déchanteurs laissaient se heurter en chocs incessants le ténor et le motet; et leurs successions d'accords nous paraissent plus barbares encore lorsque, par le même procédé, ils ajoutent une troisième, une quatrième voix, le *triplum*, le *quadruplum*<sup>3</sup> ».

Alors, c'est-à-dire au XIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la moitié du XIV<sup>e</sup>, le nom de motet, comme on le voit, se donnait à la partie du déchant qui était notée immédiatement au-dessus de celle du ténor, et qui à l'origine représentait en effet le motet primitif, ou chanson profane jointe à la

1. *Paradiso*, ch. VIII. « Comme on voit une étincelle dans la flamme, et comme on distingue une voix au milieu d'autres voix, lorsque l'une reste en place et que l'autre vient se jouer autour. »

2. Voyez le *Traité* de Walter Odington et le *Traité anonyme de la Bib. nat.* de Paris (ms. lat. 6286) dans de Coussemaker : *Scriptorum de musica mediævi novam seriem*, etc., t. I<sup>er</sup>, pp. 246 et 379.

3. *La Tribune de Saint-Gervais*. Année 1895, n<sup>o</sup> 1, p. 5.

*teneur* grégorienne. Dans son poème sur la *Chasse*, un de nos vieux auteurs, Gaces de la Buigne, a décrit musicalement les aboiements de la meute et plaisamment énuméré les différentes parties du déchant, suivant le système alors en honneur :

Les uns vont chantant le motet,  
Les autres font double hoquet;  
Les plus grands chantent la teneur,  
Les autres la contre-teneur;  
Ceux qui ont la plus clère gueule  
Chantent la tresble sans demeure,  
Et les plus petits le quadruple  
En faisant la quinte surduple<sup>1</sup>.

Jean-Jacques Rousseau a noté cette acception dans l'*Encyclopédie* et dans son *Dictionnaire de musique*, lorsqu'il y termine l'article *Motet* par ces lignes : « Les musiciens du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle donnoient le nom de *Mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, et d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivait pas en Partition comme à présent. »

En résumé, avant le XV<sup>e</sup> siècle, le motet comportait simultanément jusqu'à trois significations : 1<sup>o</sup> un chant profane avec paroles françaises ; 2<sup>o</sup> la partie du déchant qui l'exécutait ; 3<sup>o</sup> le morceau complet où figurait d'abord à titre partiel le chant profane. C'est ce dernier sens qui, avec l'usage, effaçant peu à peu les deux autres, finit par prévaloir et subsister seul. C'est lui que vise spécialement Littré dans son *Dictionnaire*, lorsque, d'après de Coussemaker, il y définit ainsi le motet : « Composition harmonique à deux, trois ou quatre parties, le plus souvent à trois, ayant habituellement pour tenor un fragment de plain-chant, quelquefois un air populaire, avec lequel devaient s'harmoniser les autres parties, selon que le tenor ou l'une des parties servait de base harmonique. »

On a peine à concevoir les résultats bizarres auxquels devait aboutir en un même ouvrage musical cet amalgame de mélodies empruntées à des sources diverses, offrant les variétés les plus complètes d'origine, de caractère et de rythme, mélange imprévu de latin et de français, de profane et de sacré. Ni l'art, ni la foi n'y pouvaient au début trouver leur compte. Certains évêques, à l'oreille plus délicate, ou de piété plus austère, se plaignaient amèrement et leurs doléances arrivèrent jusqu'à Rome. L'autorité pontificale s'en émut et le pape Jean XXII lança en 1322 une décrétale contre les abus de la musique figurée, flétrissant les chants « indévots » et mentionnant en particulier les « motets vulgaires ».

L'ordre venant de haut, force était de s'incliner ; mais les mauvaises habitudes mettent plus de temps à se perdre que les bonnes à s'acquérir. L'épuration ne se fit donc qu'à la longue et il fallut près de cent ans pour atteindre le but. La *Chronique de Louis XI* dans l'an 1461 raconte l'entrée du Roi à Paris, et parle encore de « trois belles filles, faisant personnages de sirènes... qui disoient de petits *motets* et bergerettes ». Les théoriciens du XIV<sup>e</sup> siècle, comme Jean de Muris et l'anonyme de Bruxelles, établissent toujours la distinction entre les déchants dont toutes les parties offrent le même texte et les motets dans lesquels se produit le mélange de diverses paroles. C'est une évolution difficile à suivre en ses phases successives ; les définitions théoriques sont vagues, incomplètes et souvent contradictoires ; les exemples pratiques, tirés des œuvres, présentent de notables divergences sous le double rapport de la structure musicale et de l'assemblage des textes. Cependant l'*Art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles* fournit de

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 751.

précieuses indications à cet égard. Avec la compétence spéciale dont il fait preuve dans tous les sujets qu'il traite, avec sa compréhension juste et sa précision accoutumée, M. Julien Tiersot, le savant sous-bibliothécaire du Conservatoire de Paris, a consacré à ces monuments primitifs des lignes trop explicites pour ne pas être rappelées ici. Parlant des motets qui forment la majeure partie des morceaux contenus dans le beau livre de de Coussemaker, il ajoute : « Écrits généralement à trois ou quatre parties, les motets de ce temps-là se composent tout d'abord de deux ou trois parties supérieures, toujours sur des paroles différentes, latines et françaises, profanes et religieuses, tantôt franchement mélodiques (et dans ce cas pouvant être considérées comme préexistantes), tantôt ayant le caractère de simples parties harmoniques, et, d'ordinaire, ayant une certaine vivacité rythmique.

« Mais par dessous s'étale un autre chant, dont les longues notes séparées par de fréquents silences se succèdent lentement, pendant que se déroulent les rythmes plus rapides des parties supérieures. C'est le *ténor*, le chant primitif, base de tout l'échafaudage musical, plain-chant, ou chanson populaire, si connu que, contrairement aux autres parties, jamais les paroles n'en sont écrites en entier : quelques mots, parfois un seul, servent à le désigner à la mémoire.

« Tels sont, parmi les chants latins, les titres suivants :

« *Alleluia*. — *In sæculum*. — *Veritatem*. — *Angelus*. — *Verbum*. — *Domine*.

« Et pour les chansons populaires :

« *Hé! mi enfant*. — *Nus niert ja jolis s'il n'aime*. — *Cis a cui je suis amie*. — *Bele Ysa-belos*.

« Il eût été, certes, bien impossible de distinguer à l'audition la véritable forme des mélodies, tant le mouvement ralenti dans lequel elles sont écrites les rend méconnaissables. Le joyeux *six-huit* de la chanson de danse française est devenu un mouvement sans nom, où chaque note forme une mesure entière, ou plus encore, pendant que les parties supérieures enchevêtrent entre elles leurs rythmes variés et nombreux. Au reste, malgré ce ralentissement, la ligne mélodique est généralement très bien respectée : il suffit de rétablir le vrai mouvement pour retrouver la mélodie populaire originale, parfois aussi vive, alerte et naturelle que celle des rondes populaires conservées par tradition dans nos campagnes<sup>1</sup>. »

De tels procédés doivent nous paraître rudimentaires et grossiers; ils avaient néanmoins leur raison d'*art* et contenaient, ne fût-ce qu'*in potentia*, tout un avenir de science et d'éclat. Aussi de Coussemaker a-t-il pu justement écrire : « Le motet semble dans l'esprit du musicien avoir été une composition dans laquelle on avait la prétention de donner un rôle particulier à chacune des parties dont la réunion devait créer un ensemble harmonique, analogue à celui que les artistes modernes sont quelquefois parvenus à produire dans certains trios, quatuors ou chœurs d'opéras<sup>2</sup>. »

Avec la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, s'ouvre une ère nouvelle. Ce n'est pas qu'une forme inconnue se révèle, mais la forme ancienne se perfectionne et semble, pour ainsi dire, s'épurer. La polyphonie vocale a progressé; l'harmonie consonnante s'établit définitivement. En France Dufay, en Flandre Binchois, en Angleterre Dunstable, sont les maîtres d'une école qui commence à poser des principes, à former des élèves et à créer des œuvres. Alors une distinction apparaît très nette entre le motet profane et le motet sacré. Dans son *Definitorium terminorum musicæ* (1473), Tinctoris donne cette formule : « *Motetum est cantus mediocris, cui verba cujusvis materiæ sed frequentius divinæ supponuntur*. — Le motet est un chant de dimensions médiocres, dont les paroles traitent de matières quelconques, mais plus fréquemment religieuses. » Et ce

1. *Le Chant populaire dans la musique religieuse aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Article de M. Julien Tiersot dans la *Tribune de Saint-Gervais*, Année 1895, n<sup>o</sup> 5, p. 4.

2. DE COUSSEMAKER. *L'Art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, p. 60.

sentiment religieux fixe le caractère de la composition musicale. On pourrait déjà citer des ouvrages qui ont une signification d'art plus précise et plus précieuse, comme ce motet *Ave regina cœlorum* que Dufay avait demandé par testament qu'on chantât à son lit de mort (1474), disant que les harmonies trouvées par lui semblaient « une seconde et plus instante prière dont la supplication touchante accompagnerait son âme vers le ciel ». Ce morceau « divisé en deux parties distinctes, comme le seront très souvent les œuvres analogues de l'époque suivante, offre dans l'une de ses voix des intercalations de phrases latines et pieuses, mais non pas liturgiques : écho des usages passés, dernière transition entre le motet du moyen âge à paroles mélangées et celui du xvi<sup>e</sup> siècle strictement conforme aux textes liturgiques<sup>1</sup> ». Déjà aussi les paroles ont un sens dont le compositeur tient compte dans son invention mélodique ; des complications, jadis seules en faveur, le sentiment se dégage, et l'*expression* jaillit par endroits. Peu à peu les différences s'établissent aussi entre le style du motet et celui de la messe. A celle-ci l'on réserve de préférence les longs développements, le caractère plus particulièrement scientifique, les complications plus raffinées du contrepoint, appelées depuis *artifices*. Le motet a plus de sveltesse, ayant de moindres proportions ; la variété des textes auxquels il s'adapte lui donne aussi plus de variété, sinon dans la coupe générale, au moins dans l'esprit particulier du morceau ; l'intérêt musical y grandit, et, sous le rapport du style proprement dit, le motet finira par exercer sur la messe elle-même, suivant l'expression imagée d'Ambros, « une influence clarifiante<sup>2</sup> ».

Le nombre des compositeurs, maîtres en leur art et dignes d'admiration, est déjà grand dans les Flandres et en France, en Allemagne et en Italie, à ce « tournant » de l'histoire qui marque la fin du xv<sup>e</sup> siècle et le début du xvi<sup>e</sup>, le crépuscule du moyen âge et l'aurore de la Renaissance. Il semble utile de rappeler ici le nom des principaux<sup>3</sup>, parce que tous ont travaillé pour l'Église et que les motets justement occupent dans leur œuvre une place assez considérable.

ÉCOLE FRANCO-BELGE, OU FLAMANDE, OU NÉERLANDAISE

Dufay (fin du xiv<sup>e</sup> s.).

Gilles ou Egide *Binchois* (xv<sup>e</sup> s.) et ses élèves : Antonie Busnois (xv<sup>e</sup> s. † 1480?), Jean Regis ou de Roi (xv<sup>e</sup> s.), Firmin Caron (xv<sup>e</sup> s.), Vincent Faugues (xv<sup>e</sup> s.), Jean *Okeghem*, (1430? † 1513?).

Jean Pulloys (xv<sup>e</sup> s. † 1478), Jacques Barbireau (xv<sup>e</sup> s. † 1491), Bernard Ycart ou Hycart (xv<sup>e</sup> s.), Jacques *Obrecht* (1430? † 1507?), et son élève Antoine van der Wyngaert (xv<sup>e</sup> s. † 1499).

Les élèves d'Okeghem : Gaspar van Weerbeke (1440? †?), Alexander Agricola (1466 † 1527?), Verbonnet (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Prioris (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Antoine Brumel ou Bromel Crespel (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Loyset Compère (xv<sup>e</sup> s. † 1518), Pierre de la Rue (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Guillaume (xv<sup>e</sup> † xvi<sup>e</sup> s.), *Josquin de Prés* (1455? † 1521).

Johannès *Tinctoris* (1434? † xvi<sup>e</sup> s.), chef de l'école napolitaine ; Guillaume Garnier (1480?), Jacques Arcadelt (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Jacotin ou Jacques Godebrye (xv<sup>e</sup> s. † 1529), Domart (xv<sup>e</sup> s.), Mathieu Pipelaere (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Elzear Genet, dit Carpentras (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Antoine Fevin (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Jacques Clément, dit « Clemens non Papa » (1475 † 1567).

1. MICHEL BRENET. *Notes sur l'Histoire du motet.* (Loco cit., p. 6.)

2. AMBROS. *Geschichte der Musik*, t. III, p. 49.

3. Pour donner à cette énumération plus d'importance et par conséquent plus d'intérêt, nous l'avons étendue jusqu'au début du xvii<sup>e</sup> siècle. Les noms imprimés en italiques sont ceux des chefs d'école, et se retrouvent à leur place chronologique dans le tableau de la page X de la présente notice.

Les élèves de Josquin de Près : Jean de Hollingue dit *Mouton* (1475 ? † 1522) et son élève Adrien *Willaert* (1480 ? † 1562), Richafort ou Richefort (xv<sup>e</sup> s. † 1547 ?), Nicolas *Gombert* (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.) et son élève Philippe Verdelot (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Clément Jannequin (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Gérard Avidius (xvi<sup>e</sup> s.), Adrien Coelius (xvi<sup>e</sup> s.).

Claude *Goudimel* (première moitié du xvi<sup>e</sup> s.), Jean Courtois (*id.*), Pierre Certon (*id.*), Thomas Crequillon (xvi<sup>e</sup> s. † 1557), Jacques Berchem (1535 † 1580 ?), Jean Maillart (xvi<sup>e</sup> s.), Giacho de Wert (xvi<sup>e</sup> s.), Jacques de Kerle (xvi<sup>e</sup> s.), Roland de Lassus (1520 † 1594), François Eustache du Caurroy (1549 † 1609).

Les élèves de Willaert : Cyprien de Rore (1516 † 1565), Hubert Waelrant (1518 † 1595), Léonard Barré ou La Barre (xvi<sup>e</sup> s.) et les compositeurs de l'école vénitienne en sa première période.

#### ÉCOLE ANGLAISE

Jean Dunstable (1400 † 1458).

#### ÉCOLE ALLEMANDE

Adam de Fulda (xv<sup>e</sup> s.), Heinrich Finck (xv<sup>e</sup> s.), Thomas Stolzer (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Hermann Finck (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Heinrich Isaac ou Isaak (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), André de Silva (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Ludwig Senfl ou Senfel (xvi<sup>e</sup> s.).

Les élèves d'Obrecht : Thomas Tzamen (première moitié du xvi<sup>e</sup> s.), et Adam Luyr (xvi<sup>e</sup> s.).

Jean Galliculus (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Jean Zaccharias (première moitié du xvi<sup>e</sup> s.), Johann Walther (xvi<sup>e</sup> s. † 1555 ?), Jacques Hændl, dit Gallus (1550 ? † 1591), Christianus Hollander (xvi<sup>e</sup> s.), Balthazar Harzer, dit Resinarius (xvi<sup>e</sup> s.), Jean Machold (xvi<sup>e</sup> s.), Louis Daser (xvi<sup>e</sup> s.), Jakob Regnart (1531 † 1600 ?) Jacques Meiland (1542 † 1607), Johann Eccard, élève de Roland de Lassus (1545 ? † xvii<sup>e</sup> s.), J.-Léo Hassler, élève d'Andrea Gabrieli (1564 † 1622), Joachinus de Burck (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Jacques Reiner (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Grégor Aichinger (1565 ? † xvii<sup>e</sup> s.), Demantius (1567 † 1643), Samuel Besler (1574 † 1625), Heinrich Schütz, élève de Giovanni Gabrieli (1585 † 1672).

#### ÉCOLES ITALIENNES

*Naples* (après les Flamands Jean de Macque, Ycart et Tinctoris) : Carlo Gesualdo (xvi<sup>e</sup> s.), Antoine Scandelli ou Scandella (1520 † 1580), Pomponio Nenna (1560 ? † xvii<sup>e</sup> s.).

*Venise* (après les Flamands Pierre de Fossis ou van der Gracht et Cyprien de Rore) : les élèves de Willaert : Nicolà Vicentino (1511 † xvi<sup>e</sup> s.), Josefo Zarlino (1519 † 1590), Francesco della Viola (xvi<sup>e</sup> s.), Costanzo Porta (xvi<sup>e</sup> s. † 1601).

Andrea Gabrieli (1510 † 1586) et son élève Claudio Merulo (1533 † 1604), Luca Marenzio (1550 ? † 1599), Giovanni Gabrieli (1557 † 1603), Donato (xvi<sup>e</sup> s. † 1603), Jean Croce ou della Croce, dit il Chiozzetto (1560 ? † 1609), Julius Cesar Martinenzo (xvi<sup>e</sup> s. † 1613), Claudio Monteverde (1568 † 1644), Pietro Francesco Cavalli (1600 ? † 1676).

*Rome* (après les Flamands Jean Cordier, Léon Barré et Josquin de Près) : les élèves de Goudimel : Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526 † 1594), Giovanni Maria Nanini (1540 † 1607).

Costanzo Festa (xv<sup>e</sup> s. † 1545), Paolo et Jean Animuccia (xvi<sup>e</sup> s.), Francesco Soriano (1549 † 1620), Felice et Jean Francesco Anerio (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Pompeo Canniceri (xvi<sup>e</sup> s. † 1644), Giovanni Guidetti (1532 † 1592), élève de Palestrina, Gregorio Allegri (1560 † 1652), élève de Nanini.

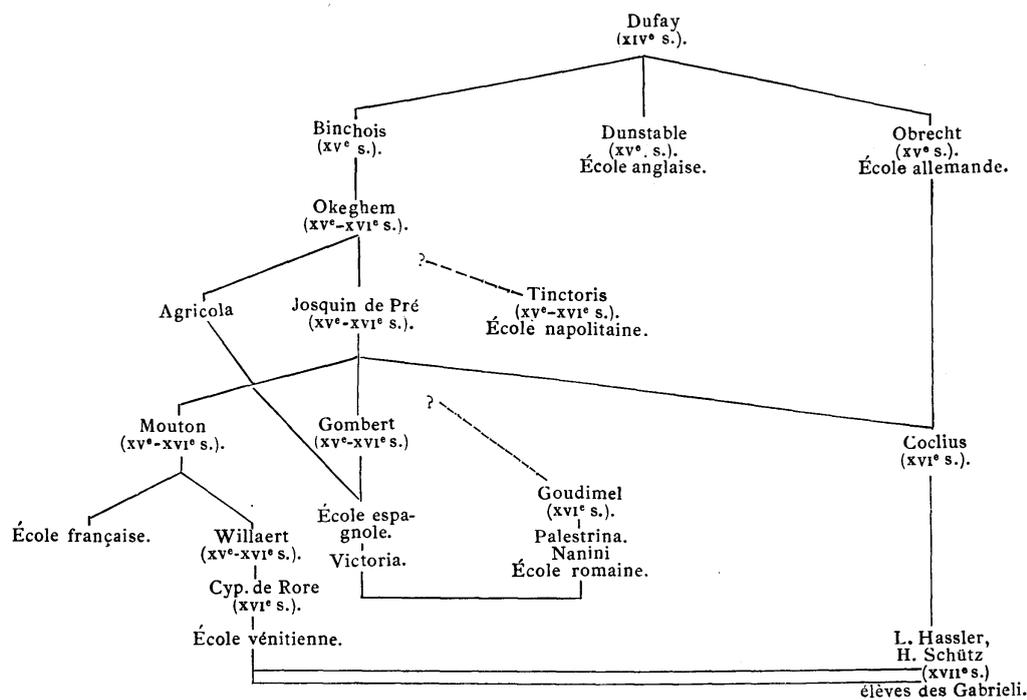
*Florence, Milan, etc.* (après les Flamands Gaspar van Weerbeke et Verdelot) : Francesco di Bernardo Corteccia (xvi<sup>e</sup> s. † 1571), Jacopo Corsini (xvi<sup>e</sup> s.), Vincenzo Ruffo (xvi<sup>e</sup> s.), Alessandro

Striggio (1535? † xvi<sup>e</sup> s.), Carolus Andreas (xvi<sup>e</sup> s.), César di Zaccariès ou Zaccari (xvi<sup>e</sup> s. † 1594), Orazio Vecchi (1540 † 1613), Marco Zanobi da Gagliano (xvi<sup>e</sup> s. † 1642), Gianbattista Zanobi da Gagliano (1580? † xvii<sup>e</sup> s.), Filippo Vitali (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Ludovicus Viadana (1565? † 1650?), Bernardo Corsi (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Matteo Asola (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.), Marco Antonio Cesti (1620 † 1669).

ÉCOLE ESPAGNOLE

(Après les Flamands Carlier et Nicolas Gombert) : Bartholomé Ramos de Pareja (1440? † xvi<sup>e</sup> s.), Christoforus Morallès (1490? † 1553) et son élève Franciscus Guerero (1527 † 1599), Damien de Goès (1501 † 1560), Felice Antonio Cabezon (1510 † 1566), Bartholomé Escobedo (1510? † xvi<sup>e</sup> s.), Franciscus Salinas (1512 † 1590), Juan Escribano (xv<sup>e</sup> s. † xvi<sup>e</sup> s.), Melchior Robledo (xvi<sup>e</sup> s.), Tomas-Lius Victoria (1540? † 1608?), Alfonso et Juan Lobo (xvi<sup>e</sup> s. † xvii<sup>e</sup> s.).

Le tableau suivant montre en une sorte de généalogie artistique la filiation musicale des diverses écoles et les rapports qui les ont unies depuis le xiv<sup>e</sup> siècle jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle.



De tous ces maîtres, les œuvres complètes sont loin d'avoir été publiées et réservent encore d'agréables surprises à ceux qui auront la patience de fouiller dans les antiques bibliothèques et de secouer la poussière du passé. Bien des ouvrages ont disparu, au cours des siècles, dispersés d'abord et puis définitivement perdus; mais beaucoup aussi attendent dans les chartriers de maîtrises italiennes ou de monastères allemands l'heure de la résurrection que semblent promettre les progrès de la science moderne et le goût de plus en plus vif pour la musique ancienne. De belles éditions en Allemagne et en France<sup>1</sup>, en Angleterre et même en Espagne ont déjà rendu à la lumière et mis à la portée de tous une foule de chefs-d'œuvre oubliés et trop long-

1. On sait, par exemple, les services qu'ont déjà rendus à la cause du contrepoint vocal l'*Anthologie des maîtres primitifs des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, par M. Charles Bordes, et la publication de M. Henry Expert : *les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*.

temps inconnus. Toutefois quelques pièces avaient été publiées du vivant de leurs auteurs, ou peu après leur mort, dans ces recueils rarissimes de Petrucci qui constituent les premiers monuments de la typographie musicale. Presque tous les noms cités plus haut se retrouvent, représentés par une ou plusieurs œuvres caractéristiques, soit dans les livres du fameux imprimeur vénitien parus de 1502 à 1505 et où ne figurent pas moins de *cent quatre-vingt-six* motets, soit dans les éditions et rééditions qui en furent données une quinzaine d'années plus tard. De ces chiffres on peut conclure que le goût des amateurs était vif pour ce genre de composition, et la littérature d'alors fournirait plus d'une citation utile :

Lors sont ouyz aux mansions divines  
Maints baulx motetz et chansons célestines,

écrivait le père de Clément Marot, Jehan Marot, poète lui-même, secrétaire de la reine Anne de Bretagne, puis valet de chambre de François I<sup>er</sup>.

Il est donc juste d'énumérer à ce propos quelques-uns de ces ouvrages de l'époque pré-palestrinienne, ceux au moins qui, n'ayant rien à craindre des caprices de la mode et de l'action du temps, gardent encore le témoignage d'une indéniable beauté :

PIERRE DE LA RUE. *O Salutaris*, à 4, où se voient appliqués avec une rare délicatesse et un charme exquis les procédés qu'on appelait alors diaphonie et polyphonie.

LOYSET COMPÈRE. Curieuse prière pour les musiciens dans laquelle l'auteur désigne nominativement à la miséricorde divine ses amis et confrères.

JOSQUIN DE PRÉS<sup>1</sup>. *Ave Maria*, à 4, d'une saveur populaire très marquée et vraiment caractéristique en son genre.

— *Absalon, fili mi*, qui traduit avec une réelle perfection des sentiments à la fois strictement religieux et profondément humains.

— *Inviolata*, à 5, avec sa longue phrase initiale du Cantus et de la Basse qui descendent doucement de degré en degré, et semblent, a-t-on dit, « s'incliner dans l'attitude d'un croissant et religieux respect ».

— *Ave Verum*, à 2 et 3, d'une grande simplicité et d'une expression très touchante, cité autrefois par Glaréan, comme un des exemples les plus purs du mode ionien.

— Un *Stabat*, à 5, et un *Miserere*, également à 5, dont la forme est bien personnelle et l'envolée superbe.

CLAUDE GOUDIMEL. *Videntes stellam magi*, à 4, page de haute valeur, et digne d'être inscrite parmi les chefs-d'œuvre du genre.

JEAN RICHAFORT. *Christus resurgens*, à 4, prière d'une infinie douceur, mentionnée encore par Glaréan comme un modèle.

NICOLAS GOMBERT. Motet de quatre chants à la Vierge, avec son épigraphe exactement réalisée : *Diversi diversa orant*, pièce qui connut en son temps les honneurs de la renommée, grâce à l'art avec lequel étaient rapprochés et combinés quatre chants divers : *Alma Redemptoris* (basse), *Inviolata* (tenor), *Ave Regina cœlorum* (alto) et *Salve regina* (cantus).

JEAN MOUTON. *Gaude, virgo Katarina*, à 6, œuvre qui a dû jouir d'une singulière estime, puisque, du vivant même de l'auteur, elle fut imprimée deux fois en 1529 et en 1534.

ADRIEN WILLAERT. *Verbum bonum et suave*, à 6, motet longtemps exécuté à la chapelle pontificale de Rome<sup>2</sup> et jugé si excellent qu'on l'y attribuait à Josquin de Prés.

1. On ne peut mentionner le nom de Josquin de Prés sans rappeler la substantielle étude que lui a consacrée M. F. de Ménil, ainsi que les travaux du même auteur sur *l'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle*. Nous y avons puisé maints détails intéressants, noms et dates, qui ont leur prix; car les renseignements exacts sur cette époque lointaine sont plutôt rares. On ne saurait donc trop remercier les musicographes qui s'efforcent de voir clair dans ces ténèbres et de rectifier les erreurs trop longtemps accréditées. Pour Josquin, M. F. de Ménil cite les titres de *cinquante et un motets* publiés dans les éditions du XVI<sup>e</sup> siècle.

2. Zarlino, dans ses *Instituzioni harmoniche* (1558), a raconté au sujet de ce motet l'anecdote suivante : « J'ai ouy dire au très excellent Adrien Williard lui estre arrivé qu'on chantoit à Rome en la chapelle du Pape, presque toutes les festes de Nostre Dame, ce mottet à six voix : *Verbum bonum et suave*, sous le nom de Josquin, et estoit

CLEMENS NON PAPA. *Tu es Petrus*, à 4, un des meilleurs ouvrages de ce maître qui, fidèle à l'antique tradition du contrepoint, cherchait la beauté plus encore dans la pureté de la forme que dans l'expression du sentiment.

— *Erravi et Tristitia obsedit*, deux motets à 4 dont la « matière » sonore est admirable et défie toute critique.

ANDREA GABRIELI. *Angeli, Archangeli*, à 4, où le texte, d'apparence sévère et froid comme toute nomenclature, se trouve curieusement commenté par l'accent mélodique particulier que le musicien a su donner à chacune des gloires invoquées.

Dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, trois artistes voient le jour dont l'admirable génie devait dominer le monde musical, et faire époque dans l'histoire de l'art : Palestrina, Roland de Lassus et Victoria. Avec eux, le contrepoint vocal atteint son apogée. C'est un arbre haut et vigoureux qui a poussé de profondes racines en Italie, en Allemagne et en Espagne, qui répand au loin sa luxuriante frondaison et offre à tous l'or de ses fruits merveilleux.

Giovanni Pierluigi<sup>1</sup> da Palestrina est celui que Vincent Galilée appelait *quel grande imitatore della natura*, l'interprète de la nature humaine, c'est-à-dire des âmes et non des choses, celui dont la parole auguste conseille la prière, fait plier le genou et courber le front, celui qui, se détachant de la terre, nous mène à la contemplation et à l'extase. M. Camille Bellaigue a défini le génie de Palestrina : liturgique, intérieur, austère et impersonnel. Et le brillant critique, pour expliquer cette dernière épithète, ajoute avec autant d'éloquence que de justesse : « Entendez par là non pas qu'il manque de caractère, mais qu'il possède au contraire un caractère éminent et commun aux seuls génies de premier rang : la généralité. La musique palestrinienne est la musique non pas de tel ou tel d'entre nous, mais de nous tous. Par elle, c'est l'humanité entière qui prie, qui médite et qui adore. Non seulement l'humanité entière, mais l'humanité unanime. Elle est la musique universelle, catholique au plus beau sens du mot. Dans le fraternel concert dont elle est faite, nulle voix ne domine les autres ou ne les dédaigne ; l'orgueil et le sens propre s'effacent ici, et voilà comment la polyphonie palestrinienne est l'une des plus admirables expressions par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité. »

On en pourrait presque dire autant pour Roland de Lassus<sup>2</sup> et signaler chez lui des mérites analogues, voire même semblables. Mais tandis que Palestrina n'avait jamais quitté la Ville Éternelle, se bornant à changer d'église et à passer d'une maîtrise à l'autre, Roland avait voyagé, fréquenté les cours, servi le roi de France et le duc de Bavière ; aussi doit-on retrouver en son œuvre un souvenir plus direct de la vie elle-même, un horizon plus varié d'aspect, des vues moins profondes et plus larges ; ce n'est qu'une nuance, parfois imperceptible, mais suffisante pour caractériser cet esprit très ouvert, ennemi de la routine, partisan des hardiesses et innovations musicales, maître dont la science était d'ailleurs impeccable et qu'avait célébré par un fameux distique l'admiration de ses contemporains :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem,  
Discordemque suâ copulat harmoniâ.

tenu pour une des plus belles compositions qu'on chantast de ce temps-là ; luy nouvellement venu de Flandres en Italie au temps de Léon X<sup>e</sup>, se trouvant en la dite chapelle où on chantoit ce mottet, et disant qu'il étoit sien, comme il l'estoit à la vérité, la malice (ou bien je diray plus modestement l'ignorance) de ceux-là valut tant, que jamais plus ils ne le voulurent chanter. » Traduction ancienne et inédite de Jehan Lefort, citée par Michel Brenet dans le *Guide musical* du 12 avril 1895.

1. Né à Palestrina en 1524, selon l'abbé Baini, en 1526, d'après le docteur Haberl ; mort à Rome le 2 février 1594. J'ai relevé le nombre de ses motets qui se décomposent ainsi : 65, à 4 voix ; 111, à 5 ; 35, à 6 ; 2, à 7 ; 57 à 8 ; 4, à 12. Total : 274.

2. Né à Mons en 1520, mort à Munich en 1594 (?).

Victoria <sup>1</sup> reste le digne émule de ses contemporains ; il a même connaissance du métier et même foi, mais peut-être chez lui la sensibilité est-elle plus intense et aboutit-elle à moins d'austérité et d'impersonnalité. Il s'émeut, il gémit, il pleure, et ses chants, échos de son cœur, semblent souvent plus humains ou du moins plus proches de l'humanité.

Quant à ces trois maîtres, il ne faut songer ni à citer tous leurs motets, ni à les qualifier séparément, sous peine de répéter sans fin les épithètes que Voltaire appliquait aux vers de Racine. Rappelons seulement ici de :

PALESTRINA. *Stabat mater*, à 8 (deux chœurs); *Peccantem me quotidie*, à 5; *Ego sum panis vivus*, à 4; *Sicut servus desiderat*, à 4; *Dextera Domini*, à 5; *Assumpta es Maria*, à 6; et l'*Ave Maria*, à 4, merveille des merveilles.

ROLAND DE LASSUS. *Domine convertere*, à 4; *Nos qui sumus*, à 4; *Pauper sum*, à 4; *Pulvis et umbra*, à 4; *Christe, Dei soboles*, exemple de « chromatisme » hardi pour l'époque, et les *Psaumes de la Pénitence*, ouvrage devenu classique.

VICTORIA. *O vos omnes*, à 4; *O quam gloriosum*, à 4; *O magnum mysterium*, à 4; *Gaudent in caelis*, à 4; *Domine non sum dignus*, à 4, dont la première page notamment s'élève au sublime; l'ensemble des *Selectissimæ modulationes*, et *Dix-huit Répons de la semaine sainte*, œuvre magistrale.

Le motet, dit Michel Brenet « ne subit pas de transformations essentielles jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle : on cessa d'en écrire à moins de quatre voix ; leurs dimensions subordonnées à celles du texte demeurèrent très variables, comportant parfois deux et jusqu'à trois parties successives, d'une importance égale. Toujours étroitement attachés à l'esprit et à l'usage liturgiques, les motets continuèrent d'avoir pour soutien et pour thème un fragment de mélodie grégorienne, et de s'approprier, par le choix des paroles, à toutes les exigences de l'Eglise : si bien que, pour chaque circonstance de l'année liturgique, existait un nombre immense de motets composés à l'envi par des maîtres de toutes les nations<sup>2</sup> ». Ajoutons que ce fragment de mélodie grégorienne pouvait encore être un chant d'origine profane et populaire, au moins jusqu'à la moitié du siècle, si les anecdotes relatives au concile de Trente et à la messe du Pape Marcel n'appartiennent pas au seul domaine de la légende. Les auteurs modernes n'ont pas manqué de protester contre une pareille coutume qu'ils estimaient contraire à l'esprit religieux, et Gounod, après Castil-Blaze, s'est écrié plein d'indignation : « Vers la fin du moyen âge, on voit apparaître, avec le style prétentieux de l'architecture flamboyante, des œuvres musicales qui ne sont plus que des tournois grotesques où les maîtres soi-disant religieux se livrent à une combinaison ridicule de facéties et d'énigmes harmoniques dont la draperie enveloppe et dissimule le chant qui sert de thème à leurs compositions ; et ce chant lui-même est souvent une chanson plus que profane, popularisée par des vers plus que légers. C'est ainsi qu'une messe portait le titre de la chanson même que l'auteur avait choisie, pour en faire son thème principal ; telle est la messe : *Baise-moi, ma mie*, composée par Pipelare<sup>3</sup>... »

Il est certain qu'en théorie cette coutume paraît singulière, illogique, blâmable même ; mais en pratique elle échappait à tous ces reproches, car la mélodie incriminée subissait, par la manière dont elle était présentée, de telles modifications qu'elle en devenait méconnaissable. M. Julien Tiersot<sup>4</sup> l'a prouvé naguère avec un exemple typique qui lui a permis de s'égayer spirituellement aux dépens de la science allemande. Il a constaté que Palestrina, après avoir

1. Né vers 1540 à Avila, suivant les uns, ou, suivant les autres, à Vittoria, dans l'Alava (provinces basques espagnoles). Mort à Madrid en 1608.

2. *La Tribune de Saint-Gervais*. Année 1895, n° 2, p. 6.

3. M. Julien Tiersot fait observer que cette dernière indication, renouvelée de Castil-Blaze, ne se retrouve « dans aucun répertoire ni chez aucun historien sérieux ».

4. *Le Chant populaire dans la musique religieuse aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Article déjà cité et paru dans la *Tribune de Saint-Gervais*. Année 1895, n° 5, p. 3.

composé une première messe de l'*Homme armé*, en avait imaginé une seconde à laquelle, pour des raisons judicieusement déduites, le même titre n'avait pas été donné : ce maître avait usé du thème, mais lui avait épargné une mention devenue compromettante. Or dans la magnifique édition des œuvres de Palestrina, publiée par Breitkopf et Härtel à Leipzig, l'annotateur, D<sup>r</sup> Haberl, écrit en propres termes dans son commentaire : « La *Missa* est composée dans le premier ton, et a emprunté son thème au choral grégorien, dont les formules mélodiques sont exposées dans le premier *Kyrie* au cantus, dans le *Christe* au tenor, dans le dernier *Kyrie* à l'altus. » Ainsi le D<sup>r</sup> Haberl, savant autorisé, et l'homme du monde qui passe pour le mieux posséder la musique des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, a pris la chanson de l'*Homme armé* pour un choral grégorien ! Il n'a pas reconnu l'une des mélodies les plus populaires du moyen âge, et, s'il ne l'a pas reconnue à la lecture, on peut dire que l'audition la lui aurait encore moins révélée. Le procédé n'a donc pu en aucun temps ni porter atteinte au prestige de la religion, ni faire scandale, ni choquer les fidèles, ni les induire en la moindre distraction. Il s'agissait, comme dans notre moderne harmonie, d'un simple *chant donné* ; l'intérêt musical commençait seulement avec les parties concomitantes que l'habileté des maîtres savait lui adjoindre, et les broderies contrepointiques dont leur imagination excellait à l'orner. Que de chefs-d'œuvre nés alors sous la plume des contemporains de Palestrina ou de ses successeurs immédiats ! Et, dans la forme spéciale du motet, comment ne pas mentionner parmi les ouvrages remarquables :

- J. MAILLART. *Ascendo ad patrem*, à 5, où le thème, par un caprice ingénieux du compositeur, s'élève de tierce en tierce, comme pour se conformer au sens des paroles et les traduire musicalement.
- JACQUES HANDL, dit GALLUS. *Ascendens Christus*, à 4, où se retrouve l'application du même procédé.
- FESTA. *Exaltabo*, à 6, composé sur l'antienne *Cum jucunditate* et sur le premier verset du cantique de Zacharie.
- FRANCISCUS GUERERO. *Ave Virgo sanctissima*, à 6, admirable exemple à citer de l'élévation pieuse et de la sublime ferveur qui caractérisent les ouvrages de ce maître.
- CHRISTOFORUS MORALES. *Verbum iniquum*, à 6, page remarquable d'un maître dont l'Espagne<sup>1</sup> commence à se souvenir en publiant ses œuvres.
- AICHINGER. *Regina cæli*, à 4, d'allure simple, presque populaire, et *Assumpta est Maria*, à 3, curieux par l'emploi des mélismes ascendants qui franchissent l'espace d'un octave.
- NANINI. *Diffusa est gratia*, à 4 ; et *Hodie Christus natus est*, à 4 ; deux des motets les plus célèbres de l'école palestrinienne, tout remplis le premier de grâce et d'exquise tendresse, le second de mouvement et de joie sacrée.
- HEINRICH SCHÜTZ. *Verba mea auribus percipe*, à 4 ; œuvre de science et d'expression, qui a pu servir de modèle et tracer la route au génie de Sébastien Bach.
- GIUSEPPE CORSI. *Adoramus te, Christe*, à 4, qui commence à s'éloigner de la pure tradition palestrinienne, mais, avec des côtés un peu étranges et comme inquiétants, demeure encore admirable.
- GREGORIO ALLEGRI. *Miserere*, à 5 et 4 (deux chœurs), psaume chanté depuis l'origine à la chapelle Sixtine, où jalousement on le gardait sans en laisser prendre copie, jusqu'au jour où Mozart le nota de mémoire, à la suite d'une audition dont les détails sont relatés dans toutes les biographies du maître.
- GIOVANNI CROCE. *Ego sum pauper*, à 4 ; intéressant exemple d'un sentiment profond, joint à une grande simplicité.
- ANTONIO LOTTI. *Crucifixus*, poème de douleur, où l'expression touche au sublime.

Les derniers de ces noms déjà nous conduisent au xvii<sup>e</sup> siècle, et nous en font même franchir le seuil. Mais alors un souffle nouveau passe, souffle bienfaisant d'une part, et nuisible de l'autre, souffle de mort et de vie, qui modifie profondément la musique ; surtout la musique

1. C'est un éminent compositeur et musicographe de ce pays, M. F. Pedrell, qui préside à cette publication intitulée *Hispaniæ scholæ musica sacra*, et qui accompagne chaque volume de savants commentaires, précieux pour l'histoire ancienne de la musique en Espagne.

sacrée, cette musique du catholicisme, définie jadis par saint Bernard en termes expressifs, où se reflète le véritable esprit du motet lui-même : *Sic suavis ut non sit levis, sic mulcet aures ut moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum litteræ non evacuet sed fecondet*<sup>1</sup>. L'adoption de la basse continue transforme la tonalité et imprime à l'harmonie une autre direction, en lui ouvrant d'autres chemins. Le chœur, voix en quelque sorte impersonnelle, s'éclipse devant le solo, voix personnelle par excellence; autrement dit, la monodie supplante la polyphonie, ou du moins la polyphonie cesse d'être exclusivement vocale, pour devenir aussi instrumentale. L'opéra, d'invention récente, crée des besoins nouveaux et recrute des forces nouvelles. Les choses de la religion ne sont plus seules à occuper l'imagination des compositeurs et à solliciter leurs efforts : le théâtre fait concurrence à l'église, et cette concurrence a pour double résultat non seulement d'affaiblir chez bien des musiciens le sentiment religieux, mais d'altérer le caractère même de la musique, qui devient de moins en moins liturgique.

Les théoriciens continuent, il est vrai, à soutenir les anciens principes et à formuler des règles qui s'accordent avec les exemples du passé. Cerone, par exemple, dans son *Melopeo* et, plus tard, Kircher, dans sa *Musurgia*, traitent spécialement du motet, qu'ils veulent tous deux « grave et majestueux »; le premier s'appuie même sur « le calcul réciproque des valeurs employées dans la notation des différentes voix » afin de maintenir un équilibre harmonieux entre les longues et les brèves; il décrit en outre huit façons de choisir et de traiter le thème ou « tenor de plain-chant ». Mais ce sont des préceptes que les maîtres recommandent dans la théorie de leurs livres, et dont les élèves s'éloignent dans la pratique de leurs œuvres. La tradition du style palestrinien s'affaiblit visiblement; avec le temps qui marche, un nouvel ordre de choses s'établit :

*Tempora labuntur : rerum novus incipit ordo.*

En Allemagne, la transformation aboutit à d'heureux résultats. La polyphonie instrumentale était une plante dont la culture allait convenir tout particulièrement à la nature du sol german. Jointe à la polyphonie vocale, elle y fit éclore la cantate d'église et l'oratorio. Par Heinrich Schütz, Sébastien Bach se relie au passé, et les *Cantiones sacræ* de l'un mènent au *Kirchencantaten* de l'autre. Le grand Cantor écrit des motets *a capella*, plutôt exceptionnellement, il est vrai, comme exceptionnellement aussi Mozart écrira plus tard son admirable *Ave verum*. Mais une école s'est formée sous l'impulsion féconde de son génie, et cette influence se transmet presque jusqu'à nos jours. C'est comme une chaîne ininterrompue dont les anneaux s'appellent Bach et ses fils, Doles, Albrechtberger, Graun, Joseph Haydn, Mozart, Michel Haydn, Sigismond Neukomm, Vogler, Schicht, et qui aboutit à Beethoven, Schubert et Mendelssohn. Floraison merveilleuse, et riche moisson d'œuvres! l'esprit *liturgique* en est presque toujours absent, mais non l'esprit *religieux*, qui les anime et les soutient.

En Italie, la musique suivit un autre cours et connut par conséquent d'autres destinées. Tandis que, jusqu'au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, l'opéra allemand avait peine à grandir, soit qu'il se heurtât à un puritanisme naturel ou à des préjugés d'éducation, soit qu'il répondît moins aux facultés de la race, tandis qu'à Vienne, à Prague, à Munich ou à Hambourg, le théâtre était desservi par des troupes italiennes, l'opéra italien absorbait presque toutes les forces musicales de la nation. Il suffit de lire le fameux pamphlet de Marcello, *il Teatro alla moda*, sur le goût du public et le travail des compositeurs. Or, ce que le noble patricien signalait à Venise se reproduisait alors dans toutes les grandes villes de la Péninsule. Le plaisir de la musique ne pouvait plus s'y con-

1. *Epist. 1312, ad Guidonem*. « Chant plein de douceur et de gravité qui charme les oreilles, touche le cœur, dissipe la tristesse, calme la colère, et qui, au lieu d'éviter le sens des paroles, en féconde l'esprit. »

cevoir sans l'art tout spécial du *bel canto*. Au surplus, les voix étaient nombreuses, et de rare qualité, façonnées par une éducation sévère propre à développer la virtuosité. Vainement quelques compositeurs cherchaient à maintenir la pureté des principes palestriniens; Pitoni, Agostini, Bernabei, Costantini se laissaient entraîner par le courant du jour et sacrifiaient « la majesté et la gravité », recommandées jadis, à la recherche de l'effet vocal. Carissimi lui-même a longtemps passé pour avoir introduit dans les églises la musique instrumentale afin d'accompagner ses motets, d'ailleurs admirables, honneur qui ne saurait, au reste, lui être légitimement attribué, car on peut citer de Jean Gabrieli, mort à Venise en 1612, tel motet, par exemple *Surrexit Christus*, avec soli et chœur à trois voix, composé pour la solennité de Pâques et conçu dans une forme si dramatique, que le chœur y est précédé d'une symphonie à six instruments (quatre trombones et deux cornetti), puis suivi d'une autre symphonie où interviennent les violons, jusqu'à l'*alleluia*, où chœurs et instruments se confondent en un solennel *tutti*.

En résumé, le mal empirait. Prêtres et nobles composaient une société de plus en plus élégante et libre, où l'on menait de front les devoirs religieux et les plaisirs mondains; il en résultait une confusion trop naturelle à leurs yeux entre deux genres de musique qui auraient dû complètement différer, alors qu'ils tendaient de plus en plus à se ressembler. L'église se transformait à certains jours en salle de concert et, comme on avait l'*aria di camera*, on avait maintenant l'*aria di chiesa*, sans parler de la *sonata di chiesa*, où la virtuosité instrumentale se donnait librement carrière<sup>1</sup>. De grands noms brillent toujours au firmament musical de l'Italie : Scarlatti, Lotti, Durante, Leo, Stradella, Marcello, Pergolèse, Jomelli. A défaut de caractère vraiment liturgique, leurs ouvrages gardent encore un parfum religieux; mais, avec la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, la décadence s'accroît, et Paisiello arrive à écrire ses messes dans un style identique à celui de ses opéras.

En France, les idées avaient suivi une marche à peu près parallèle. L'austérité de la polyphonie s'effaçait peu à peu devant les grâces de la monodie. Le luxe de la cour avait fait naître une piété d'apparat, et le théâtre influençait l'église. « ... Qui annoncera un concert, un *beau* salut, un prestige de la foire<sup>2</sup>? » écrit La Bruyère; et ailleurs, usant de la même épithète, recourant à la même promiscuité d'images, il dit : « On sait que Favier est beau danseur, et que Lorenzani fait de beaux motets<sup>3</sup>. » Lulli avait su imposer l'opéra décoratif et pompeux à Louis XIV qui, à son tour, l'imposait aux courtisans de Versailles et de Paris. L'habile Italien maniait le bâton de mesure comme un sceptre, et la musique du royaume gravitait autour de lui comme la cour elle-même autour du Grand Roi. Tous les deux, à leur manière, donnaient le ton, on pourrait dire ici le *la*. Les compositeurs adoptaient, chacun dans sa partie, les procédés du musicien cher à Sa Majesté, et façonnaient leurs ouvrages à la mode officielle avec une conscience d'autant plus sereine que M<sup>me</sup> de Sévigné tenait cette musique pour digne de résonner « au Paradis ». Quelques maîtres de chapelle, comme Henri Dumont, s'obstinaient encore dans l'usage

1. « Depuis le commencement du xviii<sup>e</sup> siècle, l'usage s'était étendu dans presque toute l'Italie de jouer des morceaux de violon dans les églises pendant l'office divin. Cette manière de louer Dieu doit paraître au moins singulière aux peuples du Nord, qui ne vont guère à l'église que pour y pleurer les plaisirs et les joies de ce monde. Les peuples du Midi, au contraire, et particulièrement les Italiens, considèrent le temple comme un lieu consacré au culte des sentiments aimables, et ils s'y rendent pour remercier la Providence de les avoir fait naître sur une terre ornée des plus divins trésors. Ils sont heureux de vivre, et c'est pourquoi ils offrent à l'auteur de toutes choses un cœur rempli de concerts et de bénédictions. Aussi la musique religieuse qu'on exécutait à la chapelle de Padoue n'avait-elle rien de la gravité touchante qui caractérise les admirables compositions de Palestrina, et celles de l'école romaine en général; cela ressemblait un peu trop au style souriant et maniéré des tableaux de Tiepolo, qui sont en très grand nombre dans l'église de Saint-Antoine. » P. Scudo. *Le Chevalier Sarti*, p. 85-86.

2. LA BRUYÈRE. *Les Caractères*. De la Ville.

3. *Ibid.* De la Mode.

du plain-chant, et composaient en cette forme des messes et des proses ; mais presque tous se ralliaient aux goûts du jour. Dès lors, on ne cherche plus à tirer la beauté musicale d'un thème liturgique servant de base à l'édifice harmonique et polyphonique. Le motet devient un'psaume dont on découpe les versets en airs et récits alternant avec des chœurs pour en grossir l'importance. Les grands seigneurs se plaisent à entendre le jour, aux pieds des autels, les accents qu'ils retrouvent le soir au spectacle. La création du Concert Spirituel, en 1725, ne contribue pas peu à entretenir et développer cette confusion des genres. Dans une des salles du palais des Tuileries, la musique sacrée se fait applaudir les jours où l'Opéra chôme ; la Semaine Sainte ainsi ne va pas sans plaisirs. Or, les compositeurs qui alimentent ces concerts travaillent aussi pour la scène, et les chanteurs sont les mêmes qui, en temps ordinaire, s'affublent des oripeaux dramatiques et montent sur les planches d'un théâtre. La mode, plus que la dévotion, préside à ces exercices nouveaux. Les affaires de la terre et du ciel se rapprochent dans une intimité des moins orthodoxes. Le jeune abbé de cour sert avec un zèle égal monseigneur l'évêque disant la messe et quelque belle marquise chantant à son clavecin ; de ses doigts ornés de bagues et délicatement parfumés, il tourne aussi bien les pages du missel que les feuillets de la partition.

Jean-Jacques Rousseau a écrit deux articles sur le motet, ou, pour parler plus exactement, il a récrit dans son *Dictionnaire de musique* l'article qu'il avait donné d'abord à l'*Encyclopédie*. Les deux versions méritent d'être reproduites ici, car elles reflètent l'opinion qu'on se faisait alors de ce genre de composition, la faveur dont il jouissait, et les critiques soulevées à ce sujet par quelques bons esprits. Après une définition sur laquelle nous reviendrons dans une autre partie de ce travail, et commune d'ailleurs aux deux ouvrages, Rousseau s'exprime d'abord ainsi dans l'*Encyclopédie* : « Les François réussissent bien dans ce genre de musique. Leurs *motets* sont beaux et bien travaillés. Ceux du célèbre Lalande sont des chefs-d'œuvre en ce genre, et les *motets* de M. de Mondonville, tout pétillants de génie et de feu, charment aujourd'hui les amateurs de la nouvelle musique. » Une quinzaine d'années plus tard, il se repent et se reprend. Sans trop de réflexion, il avait cédé à l'engouement général et suivi le courant mondain qui menait à l'admiration irraisonnée de prétendus « chefs-d'œuvre », tandis que son instinct naturel l'éloignait plutôt de la musique française en le poussant vers la musique italienne. Lors donc qu'il publia son *Dictionnaire de musique*, il supprima tout le passage qui vient d'être rapporté, et le remplaça par celui-ci : « Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Française, la langue étant moins défavorable ; mais ils y recherchent trop de travail, et comme le leur a rapproché l'abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale : les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Églises la Musique au Plain-Chant. »

Rousseau avait raison ; mais cette opinion, en 1764, ne correspondait guère à celle de la foule, et, plus on avance dans le siècle, plus la musique sacrée perd son caractère primitif et s'altère. Quelques accents d'une sincère religiosité se retrouvent seuls dans les œuvres de deux étrangers venus, l'un du Nord, l'autre du Midi, et pour qui la France représentait une patrie d'adoption : Gossec et Cherubini.

La philosophie avait miné la foi, et la Révolution brisa les autels ; avec les maîtrises, englouties dans la tourmente, disparut le peu qui pouvait encore subsister de l'antique tradition. Lorsque le ciel se rasséréna, après le rétablissement du culte, les organistes, doués pour la plupart d'un assez médiocre savoir, ne pouvaient guère imprimer une direction sérieuse à la musique

sacrée. Les maîtres ne croyaient plus ou se taisaient. L'Italie s'était à ce point égarée que pour plus de solennité on supprimait quelquefois l'instrument sacré par excellence, et dans certaines messes on remplaçait, comme accompagnement, l'orgue par un quatuor d'instruments à cordes. Zingarelli, Rossini, Donizetti ne parvenaient pas à dépouiller l'homme de théâtre et travaillaient pour l'église comme ils auraient travaillé pour la scène. En France, Le Sueur avait tenté, lui aussi, de dramatiser la musique religieuse, et son élève Hector Berlioz l'avait suivi sur cette pente dangereuse. Quant à Auber, il ne songeait guère à dédoubler, pour les besoins de la cause, sa nature musicale. Directeur de la chapelle impériale pendant une vingtaine d'années, il dut écrire pour le service des Tuileries force motets qui sont demeurés inédits, mais que je connais, parce que j'en possède les manuscrits originaux; or, sur un air de ballet de *l'Enfant prodigue* il échafaude un de ses *O salutaris*, et certain *Agnus Dei* à deux voix devient un nocturne du *Premier jour de bonheur* : échange ainsi pratiqué, avec indifférence et bonne grâce, sous la plume de l'aimable vieillard, estimant sans doute qu'un texte latin suffisait à sanctifier ses mélodies.

C'était l'anarchie, ou, suivant l'expression juste d'un auteur moderne, « *l'irrévérence* presque générale et pour ainsi dire inconsciente, *l'irrévérence*, oubli de la lettre et de l'esprit liturgique<sup>1</sup> ».

Depuis quelques années pourtant, une lueur brille à l'horizon et semble annoncer l'aurore d'une ère nouvelle. Déjà Gounod, dont la dévotion n'allait pas sans un excès d'élégance mondaine et de sensualité, avait, à la fin de sa carrière, retrouvé la trace du filon sacré dans sa messe du Bienheureux Jean-Baptiste de La Salle; une flamme auguste et pure illuminait encore les ouvrages de César Franck, et plusieurs motets de Camille Saint-Saëns et de Théodore Dubois. La publication des œuvres complètes de Palestrina<sup>2</sup>, et les savants travaux des Bénédictins de Solesmes, joints à quelques exécutions partielles, avaient rappelé l'attention des fidèles sur cette antique polyphonie si conforme à l'esprit de l'Église et si magnifiquement inspirée. L'heure devenait propice à une restauration qu'a tentée un musicien de sérieux talent et de féconde initiative, M. Charles Bordes; il a prêché d'exemple, et groupé autour de lui des fidèles qui secondent ses efforts. Chef des chanteurs de Saint-Gervais, il a fondé la *Schola cantorum* dont le programme comporte : « L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne et l'amélioration du répertoire des organistes. » Il reprend l'œuvre laborieuse jadis entreprise par Niedermeyer, mais avec un esprit nouveau : noble tâche dont le succès pourrait aboutir à une sorte de Renaissance.

Tel est jusqu'à présent le dernier épisode de cette histoire longue et confuse du motet, à travers laquelle nous avons tenté de guider le lecteur, et qui se résume en quatre périodes, analogues aux phases de la vie humaine :

1° Des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles à 1322, époque de la décrétale pontificale, période de *formation* : — gestation, naissance et premiers pas;

2° De 1322 à 1453, fin du moyen âge, période de *croissance* : — enfance et développements progressifs jusqu'à l'adolescence;

3° De 1453 au XVII<sup>e</sup> siècle, avec subdivision possible avant et depuis la venue de Palestrina, période de *floraison* et *d'épanouissement* : — virilité, avec ses deux phases, jeunesse et âge mûr;

4° Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, période de *décadence*<sup>3</sup> : — vieillesse et déclin ininterrompu.

1. Ch. BORDES. *De l'Emploi de la musique figurée*. Article paru dans la *Tribune de Saint-Gervais*. Année 1895, n° 6, p. 7.

2. Édition Breitkopf et Härtel, à Leipzig.

3. Cette classification n'est admissible, bien entendu, que si l'on tient pour nécessaire dans la composition du motet la présence simultanée de l'élément *liturgique* et de l'élément *musical*. Il est clair, en effet, que dans l'ordre

Le grand nom de Rameau n'apparaît ici qu'aux heures de la décadence; mais il est assez glorieux pour attirer et fixer l'attention. L'étude de ses œuvres religieuses inconnues jusqu'alors, ou du moins publiées pour la première fois, montrera comment il avait compris cette forme d'art, et l'estime qu'elle peut lui valoir aux yeux de la postérité.

## II

### LES MOTETS DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

La musique religieuse écrite par Rameau, celle du moins qui nous est parvenue, se compose de *cinq*<sup>1</sup> ouvrages avec soli, chœurs et orchestre; tous, sauf un, longuement développés, et tous aussi, sauf un, le plus court justement, inédits. L'auteur leur a donné le nom de motets, non point qu'il eût en vue la polyphonie vocale des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, ou qu'il tentât de s'en inspirer, mais parce qu'au cours des ans, avec les modifications subies par le style religieux, le mot lui-même avait fini par revêtir un nouveau sens qu'il a gardé depuis. En effet, après avoir expliqué ce qu'était l'antique motet, Littré, par exemple, ajoute dans son *Dictionnaire*: « Aujourd'hui morceau de musique sur des paroles religieuses, destiné à être exécuté à l'église sans faire partie du service divin. » La définition est juste: le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus* qui relèvent directement et intégralement de la messe ne sont point des motets, tandis que ce mot s'applique à l'*O Salutaris*, à l'*Ave verum*, ou toute autre prière, avec paroles latines, intercalée dans l'office.

Une telle acception, usuelle et courante maintenant, n'avait pas échappé à Rousseau qui la présente ainsi dans l'*Encyclopédie* et dans son *Dictionnaire de musique*: « Ce mot signifioit anciennement une *composition* fort recherchée, (et)<sup>2</sup> enrichie de toutes les beautés (et de toutes les finesses) de l'art<sup>3</sup>, et cela sur une période fort courte: d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *motet*, comme si ce n'était qu'un mot. Aujourd'hui *motet*<sup>4</sup> s'entend de toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'église<sup>5</sup>, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc., et tout cela s'appelle en général *musique latine*. »

Lors donc qu'il avait recours au vocable spécial: *Motets*, pour désigner ses ouvrages, Rameau suivait l'exemple de ses contemporains, au lieu de les appeler: *Psaumes*, comme semblait plus justement l'exiger le texte par lui mis en musique.

L'Église a distribué un certain nombre de psaumes entre les différents offices du Bréviaire:

de la *musique pure*, les xvii<sup>e</sup>, xviii<sup>e</sup> et même xix<sup>e</sup> siècles ont produit des maîtres dignes de leurs aînés; l'Italie, l'Allemagne et la France ont vu naître alors pour l'Église des œuvres qui ne sauraient éveiller aucune idée de décadence musicale.

1. Les deux premiers *In convertendo* et *Quam dilecta* forment la matière du présent volume; les trois derniers: *Deus noster refugium*, *Laboravi*, et *Diligam te*, prendront place dans le second livre des motets.

2. Les mots placés entre parenthèses se trouvent dans l'article de l'*Encyclopédie*, et non dans celui du *Dictionnaire de musique*. Dans l'*Encyclopédie*, J.-J. Rousseau orthographe *motet*, en se conformant à l'usage français; dans son *Dictionnaire*, il orthographe *mottet*, en s'inspirant du latin *mottetus*, ou de l'italien *mottetto*. Littré a signalé en outre le diminutif *motot*.

3. On remarquera que J.-J. Rousseau reproduit d'assez près la définition ancienne de Mersenne: « Une pleine musique figurée, enrichie de toutes les subtilités de la science. » *Traité de l'harmonie universelle*. Liv. II, prop. xxiii, p. 164.

4. *ENCYCLOPÉDIE*: « Aujourd'hui l'on donne le nom de *mottet* à... »

5. *ENCYCLOPÉDIE*: « l'Église Romaine ».

Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres, Complies, etc. Cette répartition a varié d'ailleurs selon les temps et les lieux<sup>1</sup>. *In convertendo* et *Quam dilecta* portent dans le Psautier les chiffres 125 et 83. Le premier est un des cinq qui figurent aux Vêpres du lundi, et encore aux deuxièmes Vêpres du Commun des Apôtres et des Évangélistes (hors le temps pascal). Le second est un des trois qui figurent à Tierce du jeudi.

De ces deux psaumes voici le texte latin, d'après la Vulgate, et la traduction en prose française avec commentaire par Le Maistre de Sacy<sup>2</sup> :

PSAUME 125

Dans ce psaume l'auteur décrit la joie que le peuple d'Israël reçut de la nouvelle du prochain retour de la captivité de leurs frères et de la liberté qui leur était rendue. Il compare cette joie à la douleur qu'ils avaient reçue lors de leur captivité et les invite à remercier Dieu de leur délivrance et à lui en demander la confirmation. Cette joie est plus particulièrement encore celle dont l'Église a goûté les prémices dans les beaux jours de son établissement et dont elle goûtera une nouvelle impression lorsqu'un jour ses afflictions et ses pertes seront abondamment réparées.

In convertendo Dominus captivitatem Sion, facti sumus sicut consolati.

Tunc repletum est gaudio os nostrum, et lingua nostra exultatione. Tunc dicent inter gentes : Magnificavit Dominus facere cum eis.

Magnificavit Dominus facere nobiscum, facti sumus lætantes.

Converte, Domine, captivitatem nostram, sicut torrens in austro.

Qui seminant in lacrymis, in exultatione metent.

Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua ; venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos.

Lorsque le Seigneur a fait revenir ceux de Sion qui étaient captifs, nous avons été comblés de consolation.

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.

*Il est vrai que* le Seigneur a fait pour nous de grandes choses, et nous en sommes remplis de joie.

Faites revenir, Seigneur, nos captifs, comme un torrent dans le pays du Midi.

Ceux qui sèment dans les larmes, moissonneront dans la joie.

Ils marchaient et s'en allaient en pleurant, et jetaient leur semence sur la terre. Mais ils reviendront avec des transports de joie, en portant les gerbes de leur moisson.

PSAUME 83

Le sujet de ce psaume paraît le même que celui du quarante-et-unième, où David est montré dans un grand désir de revoir le tabernacle du Seigneur, lorsque les persécutions qu'il souffrait l'en éloignaient, ou plutôt dans une grande ardeur qui le faisait soupirer vers le ciel, durant l'exil de cette vie, ce qui semble avoir été le sens principal du Saint-Esprit, selon l'application qu'en fait l'Église.

Quam dilecta tabernacula, Domine virtutum !

Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini. Cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum.

Et enim passer invenit sibi domum, et turtur nidum sibi ubi ponat pullos suos. Altaria tua, Domine virtutum, rex meus et Deus meus !

1. L'ordre suivi dans le diocèse parisien à l'époque de Rameau nous est connu par l'*Office de l'Église noté pour les festes et dimanches*. Paris, 1778 (nouvelle édition).

2. Paris, 1759. (Première édition, 1672).

Beati, beati qui habitant in domo tua, Domine; in sæcula sæculorum laudabunt te.

Domine Deus virtutum, exaudi orationem meam; auribus percipe, Deus Jacob.  
Protector noster, aspice, Deus, et respice in faciem Christi tui.

Domine virtutum, beatus homo qui sperat in te.

Seigneur des armées, que vos tabernacles sont aimables!

Mon âme désire *ardemment* d'être dans la maison du Seigneur, et elle est presque dans la défaillance par l'ardeur de ce désir. Mon cœur et ma chair tressaillent d'empressement pour le Dieu vivant.

Car le passereau trouve une maison pour s'y retirer, et la tourterelle un nid pour y placer ses petits. Vos autels, Seigneur des armées, mon roi et mon Dieu, *sont l'unique objet de mes désirs*.

Heureux ceux qui demeurent dans votre maison, Seigneur; ils vous loueront éternellement.

Seigneur, Dieu des armées, exaucez ma prière; rendez votre oreille attentive, ô Dieu de Jacob! Regardez-moi, ô Dieu! notre protecteur; et jetez les yeux sur le visage de votre Christ.

Seigneur des armées, heureux est l'homme qui espère en vous.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle parurent à Genève LES PSAUMES DE DAVID, *mis en vers françois*. La naïveté de cette traduction peut lui valoir ici l'honneur d'être citée; le poète avait eu d'ailleurs la modestie de cacher son nom.

Psaume : *In convertendo*.

Quand Dieu tira par sa bonté  
Son peuple de captivité,  
Cet admirable événement  
Parut un songe seulement.  
Soudain, l'allégresse publique  
Éclata par un Saint Cantique.  
On disait tout haut des Hébreux :  
Dieu se déclare bien pour eux!  
Il est vrai qu'en cet heureux jour  
Dieu nous montra bien son amour;  
Car enfin c'est de toi, Seigneur,  
Que nous est venu ce bonheur.

Grand Dieu, ramène tout entière  
Notre nation prisonnière,  
Comme au Midi tu fais des monts  
Tomber les eaux dans les vallons.  
Souvent le triste laboureur  
Sème la terre avec douleur;  
Mais l'abondance des moissons  
Vient changer son deuil en chansons.  
Dans une espérance incertaine  
Il jette son grain avec peine :  
Mais joyeux il remportera  
Les gerbes qu'il amassera.

Psaume : *Quam dilecta*.

Roi des Rois, Eternel, mon Dieu,  
Que ton tabernacle est un lieu  
Sur tous les autres lieux aimable!  
Mon cœur languit; mes sens ravis  
Ne respirent que tes parvis,  
Et que ta présence adorable.  
Mon âme, vers toi s'élevant,  
Cherche ta face, ô Dieu vivant!  
Hélas! Seigneur, le moindre oiseau,  
L'hirondelle, le passereau,  
Trouveront chez toi leur retraite;  
Et moi, dans mes ennuis mortels,  
Je languis loin de tes autels.  
C'est en vain que je m'y souhaite.

Heureux qui peut dans ta maison  
Te louer en toute saison!  
.....  
Toi qui veillas sur Israël,  
Grand Dieu, de ton trône éternel,  
Daigne mes prières entendre.  
Dieu de Jacob, exauce-moi;  
Que s'élève mon cœur vers toi!  
O Dieu qui nous défends des cieus,  
Vers ton Oint tourne enfin les yeux!  
.....  
O mille et mille fois heureux  
Celui qui t'adresse ses vœux!

Pour *In convertendo*, Rameau a mis en musique les six versets du psaume, c'est-à-dire le

psaume entier. Pour *Quam dilecta*, il a supprimé les versets 5, 6, 7, 10, 11, et mis en musique sept versets sur douze, soit un peu plus de la moitié du psaume.

Sur les autographes ou copies du temps, ces deux motets sont ainsi qualifiés : « à grands chœurs », et là encore J.-J. Rousseau donne des explications utiles à recueillir :

« CHŒUR, s. m. Morceau d'harmonie complète, à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix et joué par tout l'orchestre...

« Le *chœur* s'appelle quelquefois *grand-chœur*, par opposition au *petit-chœur*, qui est seulement composé de trois parties; savoir, deux dessus et la haute-contre qui leur sert de basse. On fait entendre de tems en tems séparément ce petit *chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

« On appelle encore *petit-chœur*, dans l'orchestre de l'Opéra, un petit nombre des meilleurs instrumens de chaque genre, qui forme comme un orchestre particulier autour du clavier et de celui qui bat la mesure. Ce petit *chœur* est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse et de précision<sup>1</sup>. »

D'après cette définition, il semblerait qu'on dût user du singulier, et orthographier motet à grand chœur. Mais le pluriel indique probablement deux grands chœurs en un, savoir : celui des voix et celui de l'orchestre. Dans le motet *In convertendo*, particulièrement, les copies anciennes qui nous ont servi mentionnent l'emploi des *Ripieni*, ce qui suppose bien deux groupes lors de l'exécution : d'une part, quelques solistes instrumentistes pour soutenir les solistes chanteurs, de l'autre la masse des *Ripieni* pour accompagner le *tutti* des chœurs. D'une manière générale, le pluriel s'appliquait aux motets de vastes proportions, et l'on pourrait citer à l'appui de cette orthographe l'amusante lettre de Voltaire à Catherine II :

« Vous avez bien raison, Madame, de dire au commencement de cette guerre, que ceux qui vous l'avaient suscitée travaillaient à votre gloire : certainement Votre Majesté leur a une grande obligation. Nous ne laissons pas d'avoir de la gloire aussi. Il y dans Paris de très jolis carrosses à la nouvelle mode, et on a inventé des surtouts pour le dessert qui sont de très bon goût : *on a même exécuté depuis peu un motet à grands chœurs qui a fait beaucoup de bruit, du moins dans la salle où l'on chantait* ; enfin, nous avons une danseuse, dont on dit des merveilles<sup>2</sup>. »

Le premier étonnement que cause, avant toute lecture, la vue seule des motets de Rameau résulte de leurs proportions mêmes. On constate aussitôt que, en dépit de l'étymologie et des définitions, il ne s'agit point de « courts morceaux ». Un peu plus, on songerait aux messes de Bach et de Beethoven, conçues d'abord en vue de l'office divin, puis enrichies au cours de l'exécution par des développements qui devaient les en exclure. Toutefois il ne faut pas oublier que ces psaumes relèvent des vêpres ; or, aux vêpres figurent cinq psaumes, et il est d'usage, les jours de fête, d'en chanter deux ou trois et de psalmodier les autres, ce qui, pour les psaumes chantés, autorise un certain développement musical. En outre, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, les vêpres comptaient plus de fidèles qu'aujourd'hui. Il convenait aux élégants seigneurs de se rendre dans quelque chapelle de couvent, couvent de femmes surtout, où la supérieure, dame noble, élégante elle-même et indulgente aux joies du monde, mettait sa coquetterie à attirer chez elle des prédicateurs réputés, et à entretenir le mieux possible une maîtrise vocale et instrumentale, propre à fournir un cadre musical digne de leur éloquence ; le salut devenait ainsi un plaisir de l'oreille et de l'esprit, presque un divertissement à la mode. On connaît sur ce point la page classique de La Bruyère :

« Déclarerai-je donc ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut : la

1. La version de l'*Encyclopédie* et celle du *Dictionnaire de musique* ne diffèrent que par deux ou trois détails trop insignifiants pour être relevés ici.

2. VOLTAIRE. Correspondance avec l'impératrice de Russie. Lettre LVIII, Ferney, 2 octobre 1770.

décoration souvent profane, les places retenues et payées, des livres<sup>1</sup> distribués comme au théâtre, les entrevues et les rendez-vous fréquents, le murmure et les causeries étourdissantes, quelqu'un monté sur une tribune et qui y parle familièrement, sèchement, et sans autre zèle que de rassembler le peuple, l'amuser jusqu'à ce qu'un orchestre, le dirai-je? et des voix qui concertent depuis longtemps, se fassent entendre? Est-ce à moi de m'écrier que le zèle de la maison du Seigneur me consume, et à tirer le voile léger qui couvre les mystères témoins d'une telle indécence? Quoi! parce qu'on ne danse pas encore aux TT<sup>2</sup>, me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle office d'église<sup>3</sup>? »

Ce qui était vrai au temps de La Bruyère et de Lully n'avait pas cessé de l'être au temps de Voltaire et de Rameau. L'« indécence » grandissait avec le siècle, et dans sa musique d'église comme dans celle d'opéra la France, prenant modèle sur l'Italie, adoptait volontiers ses coutumes artistiques. Au septième livre de ses *Confessions*, J.-J. Rousseau a parlé de ces asiles pieux où s'élevaient, aux frais de l'État et avec le concours de la charité particulière, des jeunes filles infirmes, pauvres, orphelines, et où l'art musical était enseigné dans toutes ses parties par les maîtres les plus illustres. Trente ans après lui, visitant Venise, Burney admirait à son tour ces sortes de conservatoires par charité. A propos de l'un d'eux, il écrit : « Plusieurs élèves de cette institution ont de rares dispositions pour le chant, particulièrement la Rota, Pasqua Rossi et Ortolani. Les deux dernières chantèrent un cantique sous la forme de dialogue et avec accompagnement de chœurs. L'introduction instrumentale, écrite pour deux orchestres, était remplie de détails charmants, et les deux chœurs, soutenus de deux orgues, se répondaient l'un à l'autre comme un écho. Je fus enchanté de l'exécution, ainsi que le nombreux auditoire qui se trouvait avec moi dans l'église<sup>4</sup> ». Et la foule en effet s'empressait d'accourir, car, huit jours à l'avance ces exercices musicaux étaient déjà pour les oisifs un sujet de conversation, et l'on allait à la chapelle de ces écoles comme à un concert<sup>5</sup>.

Les compositeurs ne pouvaient manquer de travailler, eux aussi, comme pour le « concert », et Rameau a dû procéder en France comme procédèrent en Italie les Galuppi, Bertoni et autres professeurs de ces communautés musicales; mais à quelle époque s'essaya-t-il dans ce genre de composition? C'est ce qu'il est malaisé, pour ne pas dire impossible d'établir, même d'une façon approximative.

Pour les *cantates*, on avait encore quelques points de repère : deux étaient publiées du vivant de Rameau ; une avait été exécutée et annoncée à l'époque où elle avait été écrite ; enfin sur les manuscrits de plusieurs d'entre elles, les copistes avaient consigné la date de leur travail. Mais pour les *motets*, rien de semblable. De ses cinq ouvrages, un seul, *Laboravi*, fut édité par l'auteur dans son *Traité d'harmonie*; et si le psaume *In convertendo* fut exécuté en 1751 au Concert Spirituel, il fut simplement annoncé dans le *Mercure* comme « ancien motet de M. Rameau ».

Cette indication reste vague, car elle s'applique à dix ans en arrière aussi bien qu'à vingt. Il ne faut pas songer au temps où Rameau était « organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques et des RR. PP. de la Mercy », à l'année 1706 où il publiait à Paris son premier livre des *Pièces de clavecin*. La facture générale suppose en effet plus de science et d'ingéniosité dans la composition. Il revint à Paris en 1717 lors du fameux concours avec Daquin, et le succès qu'obtenaient avec leurs motets certains confrères, plus anciens et alors célèbres, put lui inspirer

1. Le motet traduit en vers françois, par L. L... (*Note de La Bruyère*).

2. Théatins.

3. *Les Caractères*. De quelques usages, 19.

4. *Voyage de Burney*. T. 1<sup>er</sup>, p. 158 de la traduction française.

5. Cf. P. SCUDO. *Le Chevalier Sarti*, p. 164 à 171. L'auteur a donné de ces écoles et de leurs concerts une description trop longue pour trouver place ici, mais exacte et pleine d'intérêt.

l'idée d'aborder ce genre de composition. Réalisa-t-il ce projet dans sa solitude de Clermont? C'est peu probable, car l'obscur organiste ne devait disposer en Auvergne que d'assez médiocres moyens d'exécution. En 1725, son frère, Claude-François, avait fondé à Dijon, sous le titre d'Académie de musique, une sorte de société de concerts qui subsista jusqu'en 1738; comme on y donnait, un an après Paris, *Hippolyte et Aricie*, ce qui implique la réunion de quelques éléments artistiques, on verrait volontiers dans un motet écrit pour l'« Académie » de sa ville natale un hommage amical à ses concitoyens et une amabilité artistique pour son frère; mais l'« écriture » instrumentale infirme quelque peu cette hypothèse. En effet, dans le duo : *Facti sumus lætantes*, et dans le récit avec chœur : *Laudate nomen Dei*, l'accompagnement canonique des deux cors soli<sup>1</sup>, supprimé depuis par l'auteur, sans doute pour cause de difficulté, suppose une virtuosité qui se rencontrerait à peine aujourd'hui dans un orchestre de province.

Pour nous, c'est la fondation des Concerts Spirituels en 1725 qui pourrait bien, en cette circonstance, avoir été la cause déterminante. Rameau, qui n'avait pas encore travaillé pour le théâtre, cherchait évidemment les moyens de quitter l'ombre où il végétait et de donner l'essor à son génie. Tout au moins il dut tenter de saisir cette occasion favorable. Chose curieuse, les parties d'orchestre du motet *In convertendo* ne semblent point celles<sup>2</sup> qui ont servi pour le Concert Spirituel de 1751. Une exécution antérieure aurait donc eu lieu ou tout au moins une répétition. Qui sait? Rameau avait peut-être présenté son œuvre vers 1730, et elle fut écartée, soit qu'on l'eût jugée trop difficile, ce qui expliquerait la réinstrumentation des morceaux avec « cors obligés », soit qu'un dissentiment fût survenu entre le compositeur et le directeur de l'entreprise. Au reste un détail assez singulier de l'histoire des *Concerts Spirituels* est, sur les programmes, la rareté du nom de Rameau. Une cantate « nouvelle », un « ancien » motet, quelques ouvertures de ses opéras transcrites pour l'orgue et exécutées par son élève Balbâtre, voilà toute la part qui lui revient, et cette part est plus que médiocre pour une carrière artistique de telle importance et de telle durée. Le fait s'est produit de nos jours, et l'on citerait l'un ou l'autre de nos grands concerts où des maîtres ont été, leur vie durant, systématiquement écartés. Il avait suffi d'une animosité personnelle pour causer ces « négligences » dont plus tard on s'étonne avec raison. Rameau ne brillait point par l'aménité du caractère; la rancune et la jalousie peuvent s'être exercées à ses dépens, et l'exécution de 1751 peut avoir été la réparation d'un oubli volontaire ou d'un apparent dédain de vingt années.

De toute manière, pour l'édition, l'exactitude rigoureuse d'un ordre chronologique demeurait impossible; il a fallu se contenter d'une probabilité, se fier aux apparences, et tenir compte de la forme pour le classement. Par exemple, *In convertendo* semble antérieur à *Quam dilecta*. Le premier est de style plus traditionnellement religieux, plus conforme aux habitudes d'écrire d'un musicien qui a, pendant de longues années, tenu l'orgue dans les églises, et par conséquent associé ses talents d'harmoniste aux offices divins. Le second est plus libre d'allure, d'une expression plus en dehors et plus voisine de l'effet dramatique, tout en nécessitant à l'orchestre une moindre dépense d'instruments. Si Rameau n'avait pas abordé la scène, il devait s'y préparer en essayant de donner à sa manière plus de puissance, et à son coloris plus d'éclat. La sobriété ne semble ici que mieux affirmer la maîtrise.

Pour *Quam dilecta*, nul détail ne nous est parvenu; nous ne savons rien de son histoire, ni si même il fut exécuté. Pour *In convertendo*, la pauvreté de documents est moindre sans pour cela constituer une grande richesse. Du moins, le *Mercure* nous apprend qu'il fut donné au Concert Spirituel, pendant la Semaine Sainte de l'année 1751, les mardi 30 mars, vendredi 2 avril et lundi 5. Mais il n'ajoute aucun renseignement à l'énoncé du programme, s'abstient

1. Voir p. 88 et 95 du présent volume. *Appendice* pour le motet: *In convertendo*.

2. Voir plus loin, p. xxix et xxx du présent Commentaire.

de tout commentaire et, présentant simplement le motet comme « ancien », passe à la fois sous silence et la valeur de l'œuvre et l'effet qu'elle a produit. Heureusement les *Nouvelles littéraires* du baron Grimm (ou plutôt ici Raynal, car c'est lui, qui, dans cette période de la correspondance, était chargé de la rédaction) sont plus explicites, et la lettre xcii, datée du 5 avril 1751, offre à ses lecteurs une sorte de compte rendu. Le voici : « M. Rameau, que beaucoup d'étrangers nous autorisent à regarder comme le plus savant musicien et le meilleur harmoniste 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 a redoublé l'estime qu'on avait pour ses motets <sup>1</sup>. »

Le jugement est sévère, mais rien ne prouve qu'il soit juste. Autour de l'Allemand Grimm, un petit cénacle évoluait, professant sur toutes choses des opinions spéciales, et affichant des préférences qu'on tenait peu à mettre d'accord avec le goût du public; c'était une coquetterie littéraire qui a bien son prix et dont les contemporains se délectaient. Par lui du moins nous apprenons que l'événement avait fait, comme nous dirions aujourd'hui, sensation : le monde s'en occupait à l'avance; on en parlait dans les salons, et ce « début » du compositeur piquait la curiosité des amateurs. L'échec aurait été complet, soit; mais alors on s'explique assez mal le chiffre de trois auditions successives. Les autres ouvrages donnés en même temps ne le furent qu'une fois ou deux au plus; pourquoi cet honneur exceptionnel en faveur du motet de Rameau? Le critique préfère passer sous silence l'annonce embarrassante de cette triple exécution; il représente le compositeur aspirant à cueillir dans l'église après le théâtre des lauriers *nouveaux*, ce qui ressemble à une aimable ironie, puisqu'il s'agissait d'un ouvrage *ancien*; du reste, il n'y trouve rien, « ni récits, ni chœurs, ni symphonies ». La vérité est peut-être que la première audition causa quelque surprise; on ne reconnaissait plus le style de La Lande et de Mondonville, ces maîtres consacrés dont les motets constituaient le fonds traditionnel des concerts. Puis l'étonnement du début fit place à la réflexion; on revint à l'œuvre; on la comprit mieux; on l'applaudit, et on la redemanda.

Mais pour l'entourage de Grimm, le siège était fait, et le jugement rendu sans appel. Or une telle décision ne pourrait compter que si elle était confirmée par la critique d'un autre auteur contemporain, appartenant à une autre école et professant une autre esthétique. C'est comme si dans l'avenir on ne possédait pour apprécier l'accueil fait à l'ouvrage nouveau d'un de nos musiciens actuels que les feuilletons de certains poètes ou romanciers, dont la plume est plus brillante et capricieuse que l'esprit juste et réfléchi. On a ses amours et ses haines; on fait bon marché des qualités qui se voient pour insister au besoin sur des défauts qui ne se voient pas; et l'élégance de la forme ne suffit pas toujours à cacher la partialité du fond. Ici, elle apparaît évidente. Grimm, par sa naissance et ses goûts, devait tenir pour la musique allemande; il tolérait la musique italienne, mais il contestait presque à la musique française le droit d'exister. Dans sa lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1764, il mentionne l'*Éloge* de Rameau que venait de publier Chabanon et s'écrie avec un dédain mal dissimulé : « M. de Chabanon est un enthousiaste bien froid; il raisonne d'ailleurs sur la musique à peu près comme une huître. Il a pourtant entrevu qu'on ne pourra se flatter d'avoir une musique en France aussi longtemps que l'on ne

1. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Édition Maurice Tourneux, 1877. T. II, p. 46.

changera pas le caractère du récitatif, et c'est avoir bien vu<sup>1</sup>. » Plus tard, dans sa lettre du 15 février 1766, il revient sur le même sujet, et avec la même aigreur : « Si jamais les Français parviennent à savoir ce que c'est que la musique, ils seront singulièrement étonnés du phébus et du non-sens des panégyristes, en relevant les divers éloges de feu Rameau<sup>2</sup>. » Remarquons en outre que, parlant de Rameau lui-même, au lendemain de sa mort, il avait écrit le 1<sup>er</sup> octobre 1764 : « *La Gazette de France*, en annonçant la mort de Rameau, dit que son nom et ses ouvrages feront époque dans la musique; il fallait dire dans la musique française, car je veux mourir si Rameau et toutes ses notes sont jamais comptés pour quelque chose dans le reste de l'Europe<sup>3</sup>. »

Les chiens hurlent et la caravane passe, dit un proverbe arabe. C'est le temps qui confirme ou réforme les jugements artistiques. On rit plus tard de ceux qui n'ont pas su mesurer la taille de leurs contemporains; et la postérité plaint les malheureux à qui la clairvoyance a manqué pour apercevoir, à son heure et en son éclat discret, l'étincelle divine, le sceau mystérieux qu'imprime le génie au front de ses élus.

### III

#### DOCUMENTS AYANT SERVI A L'ÉDITION

Les documents auxquels nous avons eu recours pour établir le texte du présent volume sont les suivants :

Pour *In convertendo* :

- 1° Partition autographe;
- 2° Partition en copie ancienne (A);
- 3° Partition en copie ancienne (B);
- 4° Parties d'orchestre en copie ancienne.

Pour *Quam dilecta* :

- 1° Partition en copie ancienne (A);
- 2° Partition en copie ancienne (B).

Tous ces papiers appartiennent à la Bibliothèque Nationale de Paris et dépendent du fonds De Croix, au sujet duquel nous avons donné précédemment tous les détails utiles<sup>4</sup>.

Le manuscrit original de Rameau (*Rés. Vm<sup>1</sup> 248*) forme un cahier, non relié, de 16 feuilles, avec 31 pages écrites : l'auteur les a numérotées lui-même de 1 à 28, plus une page 3<sup>bis</sup>. Le format du papier est le petit in-4° à la française, avec 16 portées. On pourrait, strictement parlant, constater un nombre de pages écrites supérieur à celui que nous indiquons, en ce sens que plusieurs d'entre elles sont doubles, par le fait de la superposition d'une feuille sur l'autre. Cet autographe porte en effet la trace des hésitations de l'auteur, comme on en peut juger par le fac-simile reproduit ci-contre. Rameau n'était pas de ceux qui traduisent sans effort leur pensée, et trouvent rapidement la forme définitive de leur œuvre. Vingt fois sur le métier il remettait l'ouvrage, et l'on chercherait vainement dans sa partition une page sans rature. Tantôt il biffe simplement d'un trait, tantôt il efface à coups de plume répétés, en forme de carrés ou losanges

1. *Correspondance littéraire*, etc. T. VI, p. 138 (*op. cit.*).

2. *Ibid.* T. VI, p. 486.

3. *Ibid.* T. VI, p. 88.

4. Voir notamment le Commentaire bibliographique des *Pièces de clavecin*, p. xxxviii.





grillagés, et les notes se pressent les unes contre les autres, serrées, menues, telles que parfois la lecture en devient difficile. Changements, coupures, additions se succèdent, et les « collettes » se multiplient. Pour ces dernières, il n'a pas été possible de les soulever toutes : on risquait d'aboutir à une lacération partielle et à des dommages par conséquent regrettables. Sur quelques-unes l'opération a pu se pratiquer sans danger, et n'a d'ailleurs révélé rien de plus que les tâtonnements du compositeur. En général, on retrouve, dessous, le brouillon<sup>1</sup> plus ou moins illisible et incomplet de la version nouvelle qui a justifié la correction ; le fragment superposé n'est donc ainsi, presque toujours, que la mise au net du passage rectifié.

Fidèle aux procédés graphiques et habitudes parcimonieuses de son temps, Rameau ne se payait pas le luxe de réserver dans sa partition une ligne spéciale à chaque instrument, sauf pour le quatuor. Le papier à musique coûtait alors relativement cher, et lui, qui passait pour avare, devait l'économiser plus que personne. Comme dans son instrumentation, les « bois » n'ont guère d'existence propre, et le plus souvent doublent les « cordes », il se contente de les mentionner quand il juge leur adjonction utile. Lorsqu'il veut leur imposer silence, il a recours à l'artifice d'un petit trait dont son copiste connaissait la signification, ou bien il écrit en toutes lettres : « Les violons seuls ». De plus l'indication « tous » correspond au *tutti*, et dispense le compositeur de noter toutes les parties.

Par son autographe, il se révèle d'ailleurs soigneux, méticuleux même, inquiet de voir sa pensée mal comprise, et sa notation mal interprétée ; il a peur des fautes qui se glisseront quand même, des négligences qui troubleront les études et compromettront l'exécution ; il les prévoit et veut les prévenir ; il s'inquiète, et ce souci se traduit par des recommandations détaillées qui équivalent à un vrai colloque avec son copiste. Exemple : à la page 16 de son manuscrit, il note par mégarde une partie de second violon sur la portée des altos. Il a bien soin d'écrire au dessus : « 2<sup>e</sup> violon seul » ; mais cette remarque ne lui paraît pas suffisante, et sa prudence lui en conseille une seconde qu'il ajoute en marge sous cette forme : « Prenez garde qu'il se trouve un 2<sup>e</sup> viol dans les parties. » Ce dernier terme servait alors quelquefois à désigner les altos, violes ou quintes. A la fin du premier morceau, il écrit : « La symphonie qui vient après le chant doit être copiée comme elle se trouve dans le début immédiatement avant le chant. » Et au commencement on lit cette contre-partie : « La symphonie qui se trouve après la fin du chant doit être pareille à celle-ci, et il faut la copier sur celle-ci. »

En résumé, la multiplicité des corrections, les différences d'encre et même d'écriture, tout concourt à démontrer que le motet, une fois composé, a été par la suite l'objet d'un travail de revision et d'une réfection partielle, sans doute en vue d'une exécution.

Les copies anciennes de partitions sont au nombre de deux.

La première (A) forme un volume *in-folio* à tranches rouges, et relié en veau (*Inv. Vm*<sup>1</sup> 507) ; papier fort et rayé à 14 portées. Ce volume, paginé de 1 à 205, contient trois motets : *In convertendo*, *Quam dilecta*, *Deus noster refugium*. *In convertendo*, placé en tête, occupe les soixante-dix-huit premières pages. Les quarante et une dernières pages du volume sont restées blanches et sans doute étaient destinées à la copie d'autres motets, faisant suite à ceux-ci.

La deuxième (B) forme un volume *in-quarto* à tranches rouges, et relié en veau (*Inv. Vm*<sup>1</sup> 508) ; papier fort et rayé à 12 portées. Ce volume où la pagination est spéciale à chaque morceau, contient, outre les trois motets que nous venons de citer, deux cantates, *Thétis* et *l'Impatience*<sup>2</sup>.

1. Ces premières esquisses, toutes incomplètes, ne se trouvent pas reproduites dans le présent volume où l'on a seulement admis les variantes complètes ; mais plus tard elles prendront place dans un volume spécial qui clôturera la publication des œuvres complètes de Rameau, et où seront réunis des documents de nature diverse et d'intérêt spécial : compléments de notes biographiques et bibliographiques, fragments musicaux, lettres, errata, etc.

2. Voir la description qui en a été donnée dans le Commentaire bibliographique des *Cantates*, p. xxii.

*In convertendo*, placé en tête, occupe les quatre-vingt-une premières pages, et quinze pages restent vides à la fin du volume. Sur la feuille de garde on lit : *Ouvrages de M. Rameau contenus dans ce volume : motets à grands Chœurs|In convertendo, etc., quam Dilecta, etc. Deus noster refugium etc.|Il a aussi composé le motet : Diligam qui n'est pas ici.|Cantate|Thétis|L'impatience cantate|*. Comme d'une part l'écriture de cette sorte de table des matières est ancienne, peut-être contemporaine de la copie, et que d'autre part on connaît la provenance certifiée par un timbre spécial, il y a tout lieu de supposer qu'une telle indication émane du sieur De Croix lui-même. En tout cas les deux copies A et B semblent avoir été faites l'une sur l'autre, ou du moins toutes les deux d'après un modèle unique, car elles présentent la même lacune à la fin du troisième motet : *Deus noster refugium*. Les paroles du dernier chœur manquent dans l'une comme dans l'autre, et, un peu avant le passage incomplet, on lit dans la copie B les mots suivants : « On n'a point retrouvé les paroles de ce récit. »

Enfin, pour *In convertendo*, les parties d'orchestre et de chœurs forment un volume in-4° de reliure moderne et non paginé; papier fort rayé à 12 portées. Chacune d'elles porte en tête de sa première feuille cette indication : « Motet à grand chœur et symphonie par M. Rameau. *In convertendo*]. Puis, le nom de l'instrument ou de la voix.

Voici la liste de ces parties avec les désignations qui leur sont attribuées :

*Parties instrumentales :*

Premier violon d'accompagnement : 9 pages écrites, et la dernière vide.  
2<sup>e</sup> violon d'accompagnement : 8 pages.  
Premier violon des Ripiennes : 6 pages.  
Deuxième violon des Ripiennes : 6 pages.  
Première flutes (*sic*) et hautbois : 9 pages écrites, et la dernière vide.  
Deuxième flutes (*sic*) et hautbois : 8 pages.  
3<sup>e</sup> violon : 6 pages.  
Basse d'accompagnement : 9 pages écrites, et la dernière vide.  
Basse continue de Ripiennes : 4 pages. (Deux exemplaires.)  
Bassons : 6 pages écrites, et les deux dernières vides.

*Parties vocales :*

Premier dessus de Récit : 9 pages écrites, et la dernière vide.  
2<sup>e</sup> dessus de Récit : 6 pages.  
Premier dessus de Ripiennes : 5 pages écrites, et la dernière vide. (Cinq exemplaires.)  
2<sup>e</sup> dessus de Ripiennes : 5 pages écrites, et la dernière vide. (Trois exemplaires.)  
Haute-contre de Récit : 7 pages écrites, et la dernière vide.  
Haute-contre pour les Chœurs : 4 pages.  
Haute-taille : 5 pages écrites, et la dernière vide.  
Haute-taille pour les Chœurs : 4 pages.  
Basse-taille de Récit : 6 pages écrites, et les deux dernières vides.  
Basse chantante de Récit : 7 pages écrites, et la dernière vide.  
Basse chantante pour les Chœurs : 4 pages. (Deux exemplaires.)

Pour *Quam dilecta*, les sources d'édition se bornent à deux pièces qui n'en font réellement qu'une, nous venons de le voir : les copies anciennes de partitions A et B, ci-dessus décrites.

Le motet numéroté de 79 à 142 occupe 64 pages dans la copie A, et 60 dans la copie B.

Existe-t-il d'autres documents qui se rapportent à la musique religieuse de Rameau ? c'est peu probable, et pourtant ce ne serait pas impossible, car, en dehors des manuscrits originaux, plusieurs copies pouvaient être prises dès l'origine et se répandre au dehors. Ce qu'il y a de certain, c'est que la bibliothèque du Conservatoire de Paris, si riche pourtant, n'en contient

aucune. Ni en province, ni à l'étranger, rien ne nous a été signalé. Il faut donc, jusqu'à nouvel ordre, tenir pour unique la réunion de matériaux formée jadis par De Croix et regarder comme une bonne fortune le don que sa famille en a fait à notre Bibliothèque Nationale.

#### IV

##### NOTES CRITIQUES

###### a) In convertendo

La présence d'un autographe imposait aux éditeurs le devoir de ne recourir qu'exceptionnellement aux copies manuscrites ou parties d'orchestre. En effet le texte original de l'auteur faisait loi et aurait au besoin dispensé de toute autre source. Néanmoins il convient de rappeler que l'écriture de Rameau, assez lisible malgré sa finesse, s'embarrasse le plus souvent de surcharges, grattages et corrections qui rendent parfois la tâche du lecteur assez malaisée. Les partitions A et B, décrites plus haut<sup>1</sup>, ont donc pu, en cas de doute, être consultées utilement.

Lorsque les différences ne portaient que sur des points de détail, notes, accidents ou signes spéciaux, il devenait assez facile d'apercevoir la faute qui s'était glissée sous la plume de l'auteur ou de son copiste; mais quelquefois les changements étaient trop importants pour rendre possible l'unification des textes; il a fallu alors graver les deux versions, en rejetant l'une, la primitive, à la fin du motet, sous forme de supplément.

Tel est le cas du début même de l'ouvrage. Rameau l'avait écrit d'abord à *trois* temps, avec une partie spéciale d'altos et de solo vocal confié à un ténor. Cette version nous est fournie par les partitions A et B et les parties d'orchestre; on la retrouvera comme variante III, à la page 110. Rameau, plus tard, a réécrit ce prélude à *deux* temps, supprimé la partie des altos qui auront dû probablement jouer à l'unisson des seconds violons, et remplacé le ténor par la haute-contre.

Le duo : *Facti sumus lætantes*, et le récit avec chœur : *Laudate nomen Dei*, ont subi d'aussi radicales transformations; ils ont été complètement réinstrumentés. La version primitive, donnée par les partitions A et B, et gravée comme variantes I et II, aux pages 88 et 95, contenait deux parties de cors *obligés*, d'un effet assez pittoresque et hardi pour l'époque, mais d'une exécution dangereuse, lorsqu'on n'a pas affaire à des virtuoses de profession ou tout au moins des solistes expérimentés. Le mécompte d'une audition médiocre, et peut-être lamentable, aura décidé l'auteur à substituer les hautbois aux cors, afin d'obtenir ainsi toute sécurité. Cette substitution a entraîné quelques petits changements dans la disposition du quatuor. Pour le récit avec chœur : *Laudate nomen Dei*, la réinstrumentation a même amené l'addition d'une mesure avec point d'orgue dans la ritournelle d'orchestre, p. 44, mes. 10, et p. 54, mes. 10, ainsi que la réfection complète des mesures 2, 3, 4 et 5 de la page 49.

L'appendice présente enfin comme variante IV à la page 111 une coupure faite dans le chœur final; ce passage qui figure dans les partitions A et B et les parties d'orchestre a disparu de l'autographe; il comprend sept mesures qui se trouvaient à l'origine placées entre les pages 83 et 84 de la présente édition.

L'examen de ces manuscrits soulève une question chronologique à laquelle il n'est malheureusement pas possible de donner une réponse certaine. Les cors I et II manquent dans les

1. Voir p. xxvii du présent Commentaire.

parties d'orchestre, soit que l'auteur les ait retirés lui-même comme inutiles désormais, soit que leur disparition résulte du hasard; mais de toute façon ces parties se rapportent à la première version, car elles contiennent, ainsi que les partitions A et B, le début à *trois* temps changé plus tard sur l'autographe en *deux* temps, au moyen de collettes qui ne permettent aucun doute sur l'ordre des deux versions. Or à quelle époque et pour quelle circonstance ces changements sont-ils survenus? car l'établissement d'un matériel d'orchestre suppose une exécution, tout au moins projetée. La question aboutit donc au dilemme suivant : ou Rameau a retouché son œuvre pour la produire en 1751 au Concert Spirituel, et alors ce matériel justifie l'hypothèse d'une exécution antérieure; ou, satisfait incomplètement de son ouvrage et désireux de l'améliorer, il a procédé à des remaniements en vue d'une audition postérieure à 1751, et alors il n'est pas permis de préciser quand cette audition a eu lieu et si même elle a jamais eu lieu.

Il nous faut aussi produire quelques explications relatives aux *Ripieni*. Dans l'*Encyclopédie*, J.-J. Rousseau définit ainsi le *Rippieno* : « mot italien qui se trouve assez fréquemment dans la musique d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous* ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les grands orchestres se composaient du petit chœur et des ripieni. Le petit chœur avait pour mission d'accompagner le chant dans les soli, duos ou trios, et ne comprenait que quelques instrumentistes ou « symphonistes » comme on disait alors, choisis naturellement parmi les plus exercés. Les ripieni, formés de tout le reste de la masse instrumentale, se joignaient à eux dans les ensembles, soit que l'orchestre jouât seul, soit qu'il eût à accompagner des chœurs. L'adjonction de cet élément, plus ou moins considérable, était donc un moyen d'augmenter forcément la sonorité, moyen primitif que nécessitait dans les orchestres la présence d'un trop petit nombre de virtuoses habiles et disciplinés. Les nuances *forte* ou *piano* s'obtiennent aujourd'hui, avec une moindre peine, de troupes instrumentales beaucoup plus importantes, et l'antique division n'a plus de raison d'être. L'auteur bien souvent, du reste, ne la formulait pas sur son manuscrit; il en laissait le soin au copiste à qui cette besogne était familière par tradition, ou lui donnait de vive voix les indications nécessaires. Les parties d'orchestre, dont nous avons ci-dessus<sup>1</sup> détaillé l'état, nous ont pleinement renseigné sur le rôle des ripieni dans le motet *In convertendo*, et nous avons voulu en tenir compte, afin de communiquer aux chefs d'orchestre ou aux maîtres de chapelle un renseignement technique d'autant plus utile qu'à cette époque les nuances dynamiques étaient assez rares au cours d'une partition. La mention : *senza ripieni*, mise en tête d'un passage et correspondant jadis à une diminution effective de puissance dans le son, équivaut presque à l'expression ancienne : à *demi-jeu* et à notre nuance moderne : *mezzo forte*. Ailleurs, par exemple pour le duo : *Magnificavit Dominus*, l'air : *Convertite Domine* et le trio : *Qui seminant*, les ripieni se taisaient pendant tout le cours du morceau; dans ce cas nous avons gravé au commencement ces mots qui s'expliquent d'eux-mêmes : *sempre senza ripieni*.

Des distinctions analogues trouvaient autrefois leur application pour les instruments à vent, car dans les orchestres d'alors on ne comptait point à cet égard, comme dans les nôtres, un nombre fixe d'exécutants. Mozart et Beethoven ont établi la division binaire, ou répartition par deux, pour les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons. Mais avant eux le chiffre demeurait indéterminé. En 1754, l'orchestre de l'opéra de Dresde, dirigé par Hasse, comprenait *cinq* pupitres de hautbois et *cinq* de bassons, contre huit de premiers violons, sept de seconds, quatre d'altos et trois de violoncelles. Quant aux flûtes de deux espèces, à bec ou traversières, elles variaient en nombre suivant les pays et dans chaque pays suivant les théâtres. Aussi les instruments à vent se produisaient-ils rarement à l'état d'*unité*. Si telle était l'intention de

1. Voir p. xxviii du présent Commentaire.

l'auteur, il l'indiquait expressément par le mot *seul* ou *solo*. Souvent d'ailleurs il écrit : 1<sup>res</sup> ou 2<sup>des</sup> flûtes, *au pluriel*, ce qui suppose au moins deux exécutants par pupitre et ce qui correspond à la nuance déjà indiquée de « à demi-jeu » ou mezzo forte. Le récit avec chœur : *Laudate nomen Dei*, pages 43 et suivantes, prouve sans réplique un nombre de hautbois supérieur à deux. En effet, on y voit d'abord : *Premiers* hautbois et *Seconds* hautbois, au pluriel, puis *Premier seul*, *Second seul*, et enfin *trois* parties distinctes de hautbois. Tout porte donc à croire que l'orchestre auquel était destiné ce motet comprenait au moins quatre flûtes, quatre hautbois, et probablement aussi quatre bassons. Enfin, pour les passages de force, Rameau, suivant l'usage de son temps, ajoute sur la portée correspondante le mot : *Tous*, ce qui veut dire qu'alors devaient jouer ensemble toutes les flûtes, ou tous les hautbois, ou tous les bassons, quel que fût leur nombre. Comme nous l'expliquions plus haut à propos des instruments à cordes, cette répartition a beaucoup perdu de son utilité par suite de la plus grande habileté de nos artistes modernes, et peut-être aussi de la meilleure qualité des instruments.

Voici maintenant les particularités de détail qui méritent d'être relevées, sans parler bien entendu des fautes de copie ou erreurs manifestes qui ont été corrigées, sans qu'il soit utile ni intéressant d'en faire ici mention.

Page 1. L'introduction instrumentale du motet paraît avoir donné à son auteur une peine toute particulière; car, outre la version primitive à *trois* temps, reproduite dans l'Appendice comme variante III, et la version définitive à *deux* temps, adoptée pour l'édition, on retrouve sous les collettes de l'autographe huit mesures qui constituent une sorte de version intermédiaire. (Voir le fragment n° 1, page xxxiii.)

Page 4, mes. 8. Sur l'autographe, les deux dernières notes du trille de la flûte sont des doubles croches qui forment quintes avec les premiers violons. Peut-être s'agit-il d'une négligence de l'auteur dont l'écriture était si fine qu'il pouvait croire lui-même avoir barré trois fois les deux notes, quand il ne les avait réunies que par une double barre. Cette substitution pourrait être pratiquée pour des causes analogues à la partie de soprano p. 26, mes. 5, et p. 31, mes. 5. De même, p. 34, mes. 9, à la partie de flûte, les deux dernières croches pourraient être remplacées par deux doubles croches, afin d'éviter les quintes avec la basse. Au surplus, il n'est pas impossible d'admettre que, par suite d'une négligence traditionnelle, les notes terminant un trille fussent écrites alors comme des notes réelles, tandis que dans la pratique elles étaient exécutées comme de véritables notes d'agrément, plus rapides, et sans valeur strictement déterminée. D'après cette hypothèse, les suites de quintes n'auraient été qu'apparentes; en réalité, l'exécution se chargeait de les faire disparaître.

Pages 6 à 23. La fugue : *Tunc repletum est*, a été l'objet de longs travaux préparatoires, dont l'autographe garde la trace sous forme d'esquisses, qui, nous l'avons déjà dit, seront publiées à part dans un volume supplémentaire.

Page 17, mes. 7, à p. 22, m. 5, et p. 23, mes. 1 à 5, et mes. 8, jusqu'à la fin du morceau. Les flûtes ne sont pas spécialement indiquées sur l'autographe; mais elles se trouvent dans les parties d'orchestre, où elles jouent à l'unisson des premiers violons.

Page 21, mes. 2. Les flûtes semblent devoir suivre exactement les premiers sopranos. Et pourtant le *ré* pénultième est dans une partie écrit comme petite note ou appoggiature, et dans d'autre comme note réelle, ce qui modifie la valeur de l'*ut* suivant, et en fait une croche au lieu d'une noire. Il faut voir là un de ces trop nombreux exemples de la négligence d'écriture au xviii<sup>e</sup> siècle. Le dessin de la basse, *mi, fa, mi*, laisse supposer que flûtes et sopranos exécutaient en même temps *mi, ré* (croches) et *ut* (noire).

Page 24. Le duo avait été conçu primitivement d'une façon toute différente, sans parler même du changement survenu dans l'instrumentation. C'est après coup seulement que Rameau

imagina de faire, avec les paroles : *Magnificavit Dominus*, une sorte d'introduction en cinq mesures d'un caractère tout spécial. Son autographe montre la trace d'une mélodie où les deux voix procédaient canoniquement dès le début : voici cette esquisse, simple indication jetée sur le papier dans le feu de l'inspiration :

Lent

SOPRANO  
Magni-fi - ca - vit Do.mi - nus, magnifi - cavit fa - ce - re, face - re

BASSE  
Magni-fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce - re, face - re

Pages 34. L'air : *Converte Domine*, a subi plusieurs transformations qu'indique l'autographe, entre autres celle-ci : Le dessin des violons et les gammes vocales se présentaient primitivement avec des doubles croches, au lieu de croches, c'est-à-dire que chaque mesure ancienne équivalait à deux mesures actuelles.

Page 43. Comme le début du motet, la ritournelle du récit avec chœur : *Laudate nomen Dei*, semble n'avoir trouvé sa forme définitive qu'au prix de nombreux tâtonnements. Outre la variante II de l'Appendice et le texte de l'édition, nous reproduisons encore une vingtaine de mesures, telles qu'elles se présentent sur l'autographe. (Voir le fragment n° 2, page xxxiii.)

Page 45, mes. 14. Les hautes-contre ont sur l'autographe dans les parties de chant séparées un *la* comme troisième note. On pourrait d'autant plus croire qu'un *sol* serait préférable que la partie de flûte semble l'indiquer forcément. Mais dans un passage analogue, p. 50, mes. 2, le même chant se reproduit avec une variante dans l'accompagnement, et, cette fois, la flûte marche avec les hautes-contre. Le *la*, se retrouvant toujours, on a dû se résigner à l'adopter.

Pages 54, mes. 14, et 55, mes. 1, 2, 3, 4 et 5. (Voir le fragment n° 3, page xxxiii.) Pour ce passage Rameau a écrit au-dessus des portées : « *L'accompagnement de ce récit comme au début, page 13* » (de son manuscrit). Il a donc fallu se conformer à la volonté de l'auteur et adopter le texte musical du passage correspondant qui se trouve à la page 44 (de l'édition).

Page 57, mes 7. Les deuxième et troisième notes de la haute-contre sont douteuses. On croit y voir *fa*, *mi*, ce qui forme avec *si*, *la*, du soprano des quarts à vide assez disgracieuses ; peut-être peut-on lire plus simplement *sol*, *fa*, ce qui donnerait deux tierces, mouvement plus naturel et par conséquent plus vraisemblable.

Page 59, mes. 4. A la basse (chant), peut-être les deuxième et troisième notes devraient-elles être des triples croches au lieu de doubles croches.

Page 84. Les mots : *un peu plus animé*, se trouvent sur l'autographe, écrits par Rameau, et placés comme ils le sont dans l'édition, c'est-à-dire au milieu de la seconde mesure. On pourrait croire qu'ils eussent été mieux placés, dans la première mesure, après le point d'orgue. Telle semble, en effet, avoir été la première intention du compositeur qui a même tracé le mot *un* au-dessus des paroles du chœur : *Venient*. Puis il s'est ravisé et a reporté l'indication à la mesure suivante. La vérité probable est qu'il s'agit là non d'un brusque changement de mouvement, mais d'une accélération progressive, commençant après le point d'orgue, et qu'on traduirait aujourd'hui par les mots : *poco a poco più animato*.

Depuis cette même page jusqu'à la fin, l'autographe présente une particularité digne de remarque. La partie de flûte est absente ; mais Rameau a écrit au dessus ces mots sans doute à

FRAGMENT N° 1

1<sup>ers</sup> Violons et 1<sup>res</sup> Flûtes  
*à demi jeu*

2<sup>ds</sup> Violons  
*à demi jeu*

Basses  
*à demi jeu*

*doux*



FRAGMENT N° 2.

Violons et Cors  
*à demi jeu*

Altos

Basse continue

Violons



Cors et Flûtes

Violons et Flûtes  
*doux*

Cors (2)

Violons

Soprano solo  
Lau - da - te

Bassons

Basse continue



FRAGMENT N° 3.

Soprano solo  
Lau - da - te no - men De - i cum can - tico, cum can - ti - co. Lau - da - te no - men De - i cum can - tico, cum can - ti - co.

Violons *doux*



l'adresse de son copiste : *Laissez la place pour les parties de flûtes que je veux y joindre.* Cette copie, complétée par l'auteur et destinée, selon toute évidence, à une exécution, ne s'est pas retrouvée. On a dû par conséquent combler cette lacune, et pour cela recourir aux copies anciennes A et B, ainsi qu'aux parties d'orchestre. Dans ce matériel, les flûtes sont désignées comme *petites flûtes*. Le début n'offrait pas de sérieuses difficultés; mais pour les six dernières mesures (pages 86-87) l'incohérence du manuscrit aboutissait à de véritables énigmes. Il a fallu deviner la pensée de l'auteur; c'est ainsi qu'on a traduit en trilles et petites notes ce que les copistes avaient gauchement écrit en notes réelles, au mépris de toute correction harmonique.

Page 96. L'autographe et les autres sources d'édition présentent une différence importante dans la ritournelle. Les *cinq* mesures comprises entre les deux premières doubles barres sont remplacées sur les copies A et B par les *huit* mesures comprises entre les deux autres doubles barres. Nous avons jugé intéressant de rapprocher les deux versions qui, bien entendu, doivent être exécutées non pas à la suite, mais séparément, c'est-à-dire l'une à l'exclusion de l'autre.

#### b) Quam dilecta.

Pour ce second motet, les sources d'édition sont malheureusement moins nombreuses et surtout moins importantes. Elles se bornent à deux qui n'en font réellement qu'une, ainsi que nous l'avons déjà démontré : les copies A et B. On sait quelle était autrefois l'insouciance des copistes; il fallait donc s'attendre à rencontrer de nombreuses erreurs. Voici les principales, celles du moins qui méritent d'être ici mentionnées.

Page 113, mes. 7. Les deux dernières notes des secondes flûtes *si, do*, forment avec celles des premières flûtes deux quarts; peut-être s'agit-il d'une faute de copie, et devrait-on lire *do, ré*, ce qui ferait deux tierces.

Page 114, mes. 6. La troisième note des premières flûtes est un *ré*, erreur manifeste.

Page 118, mes. 4. Les notes des premières flûtes sont douteuses; peut-être eût-il été préférable de les faire marcher à l'unisson avec celles du chant.

Page 118, mes. 10. Les seconds violons ont un *la*, que l'ut doit remplacer avantageusement.

Page 119, mes. 5. Les flûtes et premiers violons ont au lieu du *ré* (ronde) deux blanches *ré, mi*, qui ne peuvent s'harmoniser avec le *fa* du chant; comme sur le manuscrit les deux blanches étaient liées, on a supposé que le copiste avait cru voir deux notes différentes, alors qu'il devait s'agir en réalité d'une ronde. Dans la même mesure les altos ont comme dernière note un *mi*, dont la résolution sur le *si* suivant est inexplicable; un *fa* lui a été substitué. Le même passage revient d'ailleurs à la mesure 2 de la page 120, mais cette fois, correctement écrit.

Pages 120 et 121. Entre le premier et le second numéro de *Quam dilecta*, les partitions A et B contiennent une sorte de conduit ou soudure harmonique ainsi présentée :



Si ces mesures s'étaient rencontrées sur l'autographe on les aurait respectées; mais leur pauvreté et leur inutilité même ont permis de croire à une fantaisie de copiste et déterminé leur suppression.

Page 146, mes. 6. Les seconds violons ont comme seconde note un *fa*, au lieu de *sol*; et à la mesure 7, les altos ont comme première note un *ut* au lieu de *ré*.

Page 148, mes. 1 et 2. La basse continue a *fa, sol, la*, au lieu de *ré, mi, fa* : inattention du copiste qui aura lu ce passage en clef de *sol* au lieu de la clef de *fa*.

Page 148, mes. 7. Les seconds violons ont comme dernière note un *fa* : faute de copie.

Page 149, mes. 5. Les seconds violons ont comme dernière note un *la* : faute de copie.

Page 154, mes. 7. Les secondes basses et la basse continue ont comme dernière note un *ut*, faute de copie.

Page 159, mes. 9, et page 160, mes. 1, la seconde partie des premiers violons divisés a comme dernières notes d'une mesure et première note de l'autre : *ut* #, *la* # | *si*, qui faisaient des suites d'octaves avec la première partie des violons divisés et les seconds violons. Le passage a été heureusement transformé au moyen des notes *mi*, *ut* # | *ré*.

Page 162, mes. 2. Les secondes flûtes ont pour dernière note un *la*. Comme elles jouent à l'unisson des seconds sopranos, c'est bien un *si* que l'auteur a voulu.

Page 163, mes. 5. Les premières basses ont comme dernière note un *ré* au lieu d'un *ut*, et dans la mesure suivante, les hautes-contre ont toujours comme dernière note un *sol* au lieu d'un *fa*, ce qui pourrait laisser supposer un accord final de sixte au lieu de l'accord parfait mineur ; mais ces notes ont été rectifiées. D'abord le dessin initial du chœur consiste précisément dans la répétition d'une même note quatre fois de suite entendue. Puis, dans la mesure 6, les premiers violons, flûtes et altos gardent tous le *fa*, tandis que les hautes-contre montent au *sol*. L'erreur devenait donc manifeste, et partout le *fa* a dû être adopté.

Page 164, mes. 1, 2 et 3. Les premiers et seconds violons ont *mi*, *mi*, *ré*, | *ré*, *ré*, *ré* | *mi* # |, inattention du copiste, qui aura lu ce passage en clef d'*ut* première ligne, au lieu de la clef de *sol*.

Page 165, mes. 1. Les seconds violons sont à l'unisson des premiers, ce qui semble une faute, comme l'indique le passage analogue de la mesure 9.

Il nous reste à fournir quelques indications d'ordre général à propos de certaines dispositions adoptées par les éditeurs.

Par exemple, l'usage des clefs modernes s'imposait pour la commodité du lecteur. Rameau usait de la clef de *sol*, première ligne, pour les violons, hautbois et flûtes ; partout la clef de *sol*, seconde ligne, lui a été substituée. Cette clef de *sol*, seconde ligne, étant réservée par l'auteur aux voix de sopranos, a été naturellement maintenue ; de même pour les hautes-contre, il a fallu conserver l'ancienne clef d'*ut*, troisième ligne. On sait que ce genre de voix, si goûté aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, a maintenant disparu. Il était alors favorisé non seulement par une différence de diapason, mais encore par des habitudes vocales qui ne sont plus les nôtres ; on chantait beaucoup plus en voix de tête, ce qui permettait à l'organe de se dépenser avec moins de fatigue dans le registre aigu. Et cependant, par suite d'un entraînement spécial, la voix de tête acquérait un volume aussi grand que celui de la voix de poitrine ; c'était une autre tessiture, et par suite un autre effet de sonorité. Aujourd'hui, si l'on confie la partie de haute-contre au ténor, elle est trop élevée ; si on la confie au contralto, elle est trop grave ; il faut donc bien souvent transposer pour l'exécution les morceaux de cette époque. Ces considérations ont entraîné le maintien de la clef d'*ut*, troisième ligne ; car, notée en clef de *sol*, la partie aurait dû être gravée presque toujours en dehors de la portée, soit au dessus, soit au dessous, ce qui aurait travesti la pensée de l'auteur et altéré la physionomie musicale sans profit pour personne. La clef d'*ut*, deuxième ligne, employée par Rameau pour les altos et tombée en désuétude, a fait place à la clef d'*ut*, troisième ligne. Quant aux basses, pour lesquelles nous rencontrons parfois la clef de *fa*, deuxième ligne, inusitée aujourd'hui, c'est la clef de *fa*, quatrième ligne, qui a été rétablie.

On remarquera tantôt la présence, tantôt l'absence de chiffres à la basse. Cette diversité résulte des textes mêmes qui ont servi à l'édition. Nos copies anciennes ne sont pas chiffrées,

et le manuscrit de l'auteur ne l'est que partiellement. Nous n'avons pas cru devoir combler ces lacunes et adopter ainsi tel ou tel mode de chiffres, d'autant plus que cette question était l'objet de controverses entre les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que nous l'avons expliqué à propos des Cantates<sup>1</sup>.

Il est presque superflu de faire observer que sous la désignation de *Basse continue* n'était pas comprise la *contrebasse*, instrument rare encore dans les orchestres au temps de Rameau. L'emploi de certaines notes graves en clef de *fa*, telles que *ré* et *ut* au-dessous de la portée, indique assez que la basse dont il s'agit est la *basse de viole*. L'expression « jouer de la basse », pour jouer de la basse de viole et plus tard du violoncelle, s'employait couramment même au début de ce siècle.

En ce qui concerne les nuances, une explication semble nécessaire pour justifier la différence des termes ou signes gravés. Rameau n'avait pas recours aux mots italiens *piano* et *forte*, devenus aujourd'hui d'usage constant; il s'en tenait aux mots français, et son vocabulaire se composait ordinairement des suivants : A DEMI-JEU, qui correspond à notre *mezzo forte*, et qu'il écrivait tantôt intégralement, tantôt ainsi : *à demi*; DOUX, qui correspond à notre *p*, et qu'il écrivait soit en toutes lettres, soit avec la seule initiale *d*; FORT, qui correspond à notre *f*, et qu'il écrivait soit en toutes lettres, soit avec la seule initiale *f*. Un système uniforme a été adopté : la gravure en toutes lettres des mots *à demi jeu*, *doux* et *fort* indiquera qu'ils émanent de Rameau lui-même; quant aux signes modernes *p* et *f*, ils ont été ajoutés lorsque leur présence semblait utile ou indiquée par la situation, et ne sont donc en quelque sorte qu'un complément d'édition.

Dans le commentaire bibliographique des volumes qui ont précédé celui-ci : *Pièces de clavecin*, *Pièces en concerts*, *Cantates*, on trouvera tous les détails se rapportant à l'exécution et concernant les temps, la mesure, les notes d'agrément, les liaisons, les coups d'archet, la réalisation de la basse, sans qu'il soit utile d'y revenir ici plus longuement<sup>2</sup>. Un seul point mérite encore un supplément d'explications. Quelques critiques allemands ont, en parlant des *Cantates*, exprimé le regret que la basse chiffrée n'eût pas été réalisée, indépendamment de la réduction pour piano. Cette objection se reproduira sans doute à propos de la partie d'orgue qui cette fois remplace la partie de clavecin. Tout d'abord nous remarquerons que cette manière de procéder est précisément celle qu'ont adoptée les Allemands eux-mêmes en publiant les œuvres de Bach ou de Händel. Nous n'aurions pas craint de faire autrement que nos devanciers, surtout pour faire mieux; mais une considération d'ordre tout artistique nous a guidés, en écartant sur ce point tout essai d'innovation : la crainte de substituer trop manifestement notre pensée à celle de l'auteur. Nous l'avons dit et nous le répétons, la réalisation de la basse chiffrée comportait autrefois une certaine fantaisie dont les compositeurs semblaient s'accommoder; elle variait en difficultés et en intérêt, suivant la science contrepuntique et l'habileté technique de l'exécutant. De plus, en ce qui concerne spécialement les motets, il est peu probable que l'orgue fournit un accompagnement continu, et n'eût pas çà et là des temps d'arrêt. Soit qu'il connût les intentions de l'auteur par lui-même ou par ses élèves, soit qu'il observât certains usages constituant une sorte de tradition, l'organiste pouvait donc à peu près savoir à quoi s'en tenir et quelle méthode adopter.

Or aujourd'hui, privés de tout enseignement précis, et livrés à notre initiative personnelle,

1. Commentaire bibliographique des *Cantates*, p. xxiv et xxv.

2. Rappelons seulement que pour les *cadences* et *tremblements* indiqués autrefois par une invariable petite croix au-dessus de la note, et traduits dans notre édition par le mot : *tr* et le *mordant* ou trille bref, nous n'avons cru pouvoir supprimer aucun de ces signes, malgré l'excès évident de leur nombre qui résultait des habitudes de l'époque. Le respect du texte autographe nous a fait un devoir de les conserver tous; mais, dans la pratique, il restera toujours loisible à l'exécutant d'adopter sur ce point toutes les suppressions que son goût lui aura conseillées.

nous ne voulons point pour une édition critique, mais conforme le plus possible au texte original, assumer la responsabilité d'une version que nous aurions l'air d'imposer comme la meilleure et la seule vraie. La réduction de piano jointe à l'édition fournit d'ailleurs aux moins habiles tous les éléments propres à réaliser la basse chiffrée d'une manière satisfaisante; quant aux organistes de profession, cet exercice leur est trop familier pour laisser place à la moindre difficulté. Toutefois la partie d'orgue a été réalisée séparément et transcrite par M. Camille Saint-Saëns; une copie conforme jointe au matériel d'orchestre sera délivrée aux maîtres de chapelle et directeurs de concerts qui s'adresseront à MM. A. Durand et fils pour l'exécution de ces motets.

Nous souhaitons fort que de telles demandes se produisent, et avec empressement. Leur nombre même prouvera que les beautés contenues dans ces motets, et pour la première fois rendues à la lumière depuis plus d'un siècle, ne passent point inaperçues. Elles méritent en effet de trouver des admirateurs, et d'échapper à l'oubli; elles sont dignes du grand Rameau, elles doivent ajouter comme un nouveau rayon à la variété de son œuvre et à l'éclat de son nom.

CHARLES MALHERBE.

Cormeilles (Eure), août 1898.



# JEAN-PHILIPPE RAMEAU

## IN CONVERTENDO

Motet à Grands Chœurs, Soli, Orgue et Orchestre

### Récit et Chœur

Gravement

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- FLÛTES**: Treble clef, 2/2 time signature. Part begins with a fermata and the instruction *à demi jeu*.
- HAUTOIS**: Treble clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- BASSONS**: Bass clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- 1<sup>ERS</sup> VIOLONS**: Treble clef, 2/2 time signature. Part begins with a fermata and the instruction *à demi jeu*.
- 2<sup>DS</sup> VIOLONS**: Treble clef, 2/2 time signature. Part begins with a fermata and the instruction *à demi jeu*.
- HAUTE-CONTRE Solo**: Alto clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- SOPRANOS**: Treble clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- HAUTES-CONTRE**: Alto clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- TÉNORS**: Bass clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- BASSES**: Bass clef, 2/2 time signature. Part is silent.
- BASSE CONTINUE**: Bass clef, 2/2 time signature. Part begins with a fermata and the instruction *à demi jeu*. Fingerings 6, 4, 3, 5, 9, 6, 7 are indicated.
- PIANO**: Grand staff (treble and bass clefs), 2/2 time signature. Part begins with a fermata and the instruction *mf*.

Flûtes

1ers Violons

2ds Violons

Basse continue

*doux*

*p*

1<sup>res</sup> Fl.

(senza ripieni)

(senza ripieni)

Haute-contre solo

In conver - ten - do, Do - mi - nus, capti - vi - ta - tem Si -

2<sup>des</sup> Fl.

(senza ripieni)

(senza ripieni)

- on, fac - ti su - mus, fac - ti su - mus si - cut con - so - la - - ti. Fac - ti

6 6 7 5 6 6 4 7 7

(senza ripieni)

(senza ripieni)

à demi jeu

à demi jeu

su - mus, fac - ti su - mus si - cut con - so - la - ti, si - cut con - so - la - - ti,

6 6 7 6 6 5 6 6

à demi jeu

mf

1<sup>res</sup> Fl.

*doux* *doux* *doux*

*doux* *à demi jeu* *à demi*

*doux* *à demi jeu* *à demi*

si - cut con - so - la - ti. Fac - ti su - mus, fac - ti

*doux* *à demi jeu* *doux* *à demi* *doux*

*p* *mf* *p* *mf* *p*

TOUTES

*à demi* *doux*

*(senza ripieni)*

*p* *à demi* *doux*

*(senza ripieni)*

*p* *à demi* *doux*

su - mus si - cut con - so - la - ti. In conver - ten - do, Do - mi - nus, capti - vi.

*p*

*p* *mf* *p*

à demi      doux

à demi      doux

à demi      doux

- ta - tem Si - - - on      fac - ti      su - mus, fac - ti      su - mus si - cut con - so -

doux

*mf*      *p*

Detailed description: This system contains the first four staves of a musical score. The top three staves are vocal parts, each with dynamics markings 'à demi' and 'doux'. The fourth staff is the vocal line with lyrics: '- ta - tem Si - - - on      fac - ti      su - mus, fac - ti      su - mus si - cut con - so -'. The fifth staff is the piano accompaniment, with dynamics markings 'mf' and 'p'. The music is in a minor key with a 2/2 time signature.

*p*

*p*

*p*

- la - - - ti.

*p*

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top three staves are vocal parts, each with a dynamic marking 'p'. The fourth staff is the vocal line with lyrics: '- la - - - ti.'. The fifth staff is the piano accompaniment, with a dynamic marking 'p'. The music continues in the same minor key and 2/2 time signature.

Gaïment

Hautbois

Bassons

Violons

Altos

Sopranos

Gaïment

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os nos - - - trum, et

TOUS

lin - gua nos - tra e - xul - ta - ti - o - - - - ne, et lin - gua nos - tra e - xul -

Hauts-contre

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os nos - - - trum, et

Bons

ta - ti o - ne, e - xul - ta - ti -  
lin - gua nos - tra e - xul - ta - ti o - ne, et lin - gua nos - tra e - xul -  
Tunc re - ple - tum est gau - di - o os nos - trum, et

o - ne, et lin - gua nos - tra e - xul - ta - ti o - ne, e - xul - ta - ti -  
ta - ti o - ne, et lin - gua  
lin - gua nos - tra e - xul - ta - ti o - ne, et lin - gua nos - tra e - xul -  
Tunc re - ple - tum est gau - di - o os nos - trum et

o - - - - - ne, et lin-gua nostra

nos-tra e-xul-ta - - - - - ti-o - - - - - ne, et lin-gua

- ta - - - - - ti-o - - - - - ne, e-xul-ta - ti-o - - - - - ne, et lin-gua

**1<sup>res</sup> Basses**  
*f* Tunc re-ple-tum est gau-di-o os nos - - - - - trum, et lin-gua

**2<sup>dés</sup> Basses**  
 lin-gua-nos-tra e-xul-ta - ti-o - - - - - ne, et lin-gua nos-tra e-xul-ta-ti-o -

Hautbois

The musical score is for a Hautbois (oboe) and piano. It consists of 12 measures. The Hautbois part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The lyrics are in Latin and are distributed across several staves. The dynamic marking 'à demi' appears three times, and 'p' (piano) appears at the end of the piano part.

Lyrics:

e - xul - ta - ti - o - - - ne, et lin - gua nostra e - xul - ta - ti - o - - - ne,  
 nostra e - xul - ta - - - ti - o - ne, et lin - gua nostra e - xul - ta - ti - o - - - ne,  
 nostra e - xul - ta - - - ti - o - ne, et lin - gua nostra e - xul - ta - ti - o - - - ne,  
 nostra e - xul - ta - - - ti - o - ne, et lin - gua nostra e - xul - ta - ti - o - - - ne,  
 - - ne, et lin - gua nos - tra, lin - gua nos - tra e - xul - ta - - - ti - o - - - ne,

Unis.

*à demi*

*à demi*

*à demi*

*à demi*

*à demi*

et lin-gua nos-tra e-xul-ta-ti-o-ne.

*mf*

The first system of the score consists of six staves. The top two staves are for the right and left hands of the piano. The middle two staves are for the right and left hands of the harpsichord. The bottom two staves are for the right and left hands of the basso continuo. The music is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with many sixteenth-note passages and dynamic markings such as *f* and *p*.

The second system of the score includes vocal parts and piano accompaniment. It consists of nine staves. The top five staves are for the piano accompaniment (right and left hands of piano and harpsichord). The sixth staff is for Sopranos, the seventh for Hautes-contre, and the eighth for Ténors. The bottom two staves are for the basso continuo. The vocal parts enter with the lyrics: "Tunc di - cent in - ter Ma - gni - fi - ca -". The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line and the word "cillo" written below the basso continuo staff.

gen - tes: Ma - gni - fi - ca - - - - - vit Do - mi - nus fa - ce - re cum

in - ter gen - tes: Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus, ma - gni - fi -

- - - - - vit Do - minus, ma - gni - fi - ca - vit, ma - gni - fi -

1<sup>res</sup> Basses  
Ma - gni - fi - ca - - - - - vit Do - mi - nus fa - ce - re cum

2<sup>des</sup> Basses  
Ma - gni - fi - ca - - - - - vit Do - mi - nus fa - ce - re cum

e - is, fa - ce-re cum e - is. Ma-gni-fi - ca - vit Do - - mi - nus,  
 - ca - vit fa - ce-re cum e - is. Ma-gni-fi - ca - vit Do - - mi - nus,  
 - ca - vit fa - ce-re cum e - is.  
 e - is, fa - ce-re cum e - is.  
 e - is, fa - ce-re cum e - is.  
 e - is, fa - ce-re cum e - is.

*mf*

Unis.

Tunc di-cent in-ter gen-tes: re-ple-tum est gau-di.  
 Ma-gni-fi-ca-vit  
 Ma-gni-fi-ca-vit Do-mi-nus, ma-gni-fa-  
 ca Ma-gni-fi-ca-vit.  
 Tunc re-ple-tum

- o os nos - - - trum, et lin-gua nos-tra e-xul-ta - ti - o - ne,  
 Do - minus fa - ce-re cum e - - - is,  
 - ca - vit fa - ce-re cum e - - - is, et  
 Tunc re - ple - tum est os nos - - - trum,  
 est gau - di - o os nos - - - trum,

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Unis.

et lin\_gua nos\_tra e\_xul\_ta - ti - o - - ne.  
et lin\_gua nos\_tra e\_xul\_ta - ti - o - - ne.  
lin\_gua nos\_tra, lin\_gua nos\_tra, lin\_gua nos\_tra e\_xul\_ta - ti - o - - ne.  
et lin\_gua nos\_tra e\_xul\_ta - ti - o - - ne.  
et lin\_gua nos\_tra e\_xul\_ta - ti - o - - ne.

Unis. Lent

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Ma - gni - fi -  
Ma - gni - fi -

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Lent

The image shows a musical score for a SATB choir and piano. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of ten staves: five for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and five for the piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are repeated across the vocal parts. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

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

Gai

ma-gni-fi-ca-vit, magni-fi-ca-vit. Tunc re-ple-tum est gau-di-o os nos - -

ma-gni-fi-ca-vit, magni-fi-ca-vit. Et lin-gua

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

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

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

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

Gai

Unis.

trum, et lin-gua nos-tra e-xul-ta-ti-o-ne, et lin-gua nos-tra e-xul-ta-ti-

nos-tra e-xul-ta-ti-o-ne, et lin-gua nos-tra

Tunc re-ple-tum est gau-di-o, gau-di-o os nos-trum, et lin-gua nos-tra, et lin-gua

Tunc re-ple-tum

Tunc re-ple-tum est gau-di-o os nos-trum, et lin-gua nos-tra

m.g.

- o - - ne e - xul - ta - ti - o - ne, et lingua nostra e - xul - ta - ti - o -  
 e - xul - ta - ti - o - - ne, et lingua nostra e - xul - ta - ti -  
 nos - tra e - xul - ta - ti - o - - ne, et lingua nostra e - xul - ta - ti -  
 est gan - di - o os nos - - trum, et lingua nostra e - xul - ta - ti -  
 e - xul - ta - ti - o - - ne, et lingua nostra e - xul - ta - ti - o - - ne, et lin - gua

ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne, *à demi*

o-ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne, *p*

o-ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne, *à demi*

o-ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne,

o-ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne,

o-ne, et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne,

nostra, lin-gua nostra e-xul-ta-ti-o-ne,

*mf*

UNIS.

*f* *à demi*  
et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne.  
*f* *à demi* *mf*

UNIS.

*f* *p*  
et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne.  
et lingua nostra e-xul-ta-ti-o-ne.

# Duo

## Majestueux et lent

HAUTOIS

BASSONS

VIOLONS  
arpégé  
doux  
arpégé (senza ripieni)  
doux

SOPRANO SOLO  
Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus a - ge - re nobis - cum.

BASSE SOLO  
Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus a - ge - re nobis - cum.

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue  
doux

PIANO  
Majestueux et lent  
doux

Très gai  
1<sup>er</sup>

Hautbois doux  
2<sup>d</sup>  
doux

Basse Solo  
doux

Fac - ti

Très gai  
doux

Bons

Fac - ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan -  
 su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes, læ - tan -

6 +4

- tes, læ - tan - tes, læ - tan  
 - tes, læ - tan - tes, læ - tan

(Orgue avec les Bassons)

2 5 6 7 7 6

6 5

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics: "tes, læ - tan - tes, læ - tan -". The third staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with various ornaments and fingerings (7, 6, 5, 6, 9, 6, 5, +4, 6, 5, 6, 4, 7). The fourth and fifth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively, with lyrics: "tes, læ - tan - tes, læ - tan -".

The second system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics: "tes. Fac.ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes. Fac.ti". The third staff is a piano accompaniment in bass clef, with lyrics: "tes. Fac.ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes." and the label "Basse continue". The fourth staff is a piano accompaniment in treble clef, with lyrics: "tes. Fac.ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes." and the label "doux". The fifth and sixth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively, with lyrics: "tes. Fac.ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes." and the label "doux". The seventh and eighth staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively, with lyrics: "tes. Fac.ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes." and the label "p".

su - mus læ - tan - - - - -  
Fac - ti su - mus læ - tan - - - - -  
(Orgue avec les Bassons)

- tes, læ - tan - tes. Fac - ti  
- tes, læ - tan - tes. Fac - ti su - mus læ -

*f* **Lent** **Vite**  
*fort*  
*fort*  
 su - mus læ - tan - tes, læ - tan - tes.  
 - tan - tes, læ - tan - tes.  
**Lent** **Vite**  
*f*

**Lent**  
*f*  
 vous  
*doux*  
*doux*  
 Ma - gni - fi - ca - vit  
*doux*

**Lent**  
*f*  
*p*

Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit a - ge - re no - bis.

Do - minus a - ge - re nobis - cum.

2 3 5 9 8 4 3 7 6 7 6 4 7

Gai

H<sup>b</sup> *doux*

Bons *doux*

*doux*

- cum Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit. Fac - ti

Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit. Fac - ti su - mus lae -

(Orgue avec les Bassons)

Gai *p*

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

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

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The system includes a vocal line with lyrics "tes, læ - tan - tes, læ - tan - tes, læ - tan -" and a piano accompaniment with various fingering numbers (7, 6, 5, 9, 6, 4, 6, 5, 6, 7+).

Musical score for the second system, including Violons, Basse continue, and piano accompaniment. The system includes a vocal line with lyrics ".tes. Fac-ti su-mus læ - tan - tes, læ - tan - tes. Fac-ti -" and a piano accompaniment with various fingering numbers (6, 7, 7, 7) and a dynamic marking *mf*.

Violons

su-mus læ-tan-tes, læ-fac-ti su-mus læ-tan-tes, læ

Hautbois

Bassons

*doux*

*doux*

*doux*

-tan-tes. Fac-ti sumus læ-tan-tes, læ-

-tan-tes. Fac-ti su-mus læ-

(Orgue avec les Bassons)

Lent

-tan - - - tes, læ - tan - -  
-tan - tes, læ - tan - - - tes, læ - tan - -

Lent

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lent'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: '-tan - - - tes, læ - tan - -' on the first line and '-tan - tes, læ - tan - - - tes, læ - tan - -' on the second line. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various rhythmic patterns and dynamics.

-tes.  
-tes.

Detailed description: This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lent'. The lyrics are: '-tes.' on the first line and '-tes.' on the second line. The piano accompaniment continues with treble and bass staves, featuring various musical notations and dynamics.

# Air

**Lent** **Vif**

FLÛTES

1<sup>ers</sup> VIOLONS  
*(sempre senza ripieni)* *doux* *tr* *fort*

2<sup>ds</sup> VIOLONS  
*(sempre senza ripieni)* *doux* *fort*

ALTOS  
*doux* *fort*

BASSE SOLO  
Converte, Domi - ne, cap - ti - vi - ta - tem nos - tram.

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue  
*doux* *fort*

PIANO  
*p* *f*

*doux* *tr* *doux* *Con* *doux* *p*

Lent Vif

*p*

*p*

*p*

-ver - te, Domi - ne, cap - ti - vi - ta - tem nos - tram, sicut tor -

6 9 6 7 6 9 6 6

Lent Vif

Flûtes TOUTES

*doux*

*doux*

rens in aus -

7 7 6 6 5

*p*

1<sup>re</sup> Seule

The first system of the musical score consists of seven staves. The top five staves are for the vocal ensemble, with the first staff labeled "1<sup>re</sup> Seule". The vocal lines are marked with "fort" and "doux" dynamics. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the right hand marked "f" and "p". The lyrics "-tro," and "si - cut" are written below the vocal staves.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the Violins, with the label "Violons" above the first staff. The bottom three staves are for the piano accompaniment. The lyrics "tor" and "rens in" are written below the piano accompaniment staves. The piano part includes fingering numbers (9, 6, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 9, 8) and a sharp sign (#) above the bass line.

Musical score for vocal and piano. The vocal line is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The vocal line includes the word "aus" and various musical notations such as trills and slurs. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chordal structures.

Musical score for flutes and piano. The flute part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The flute part includes the instruction "Flûtes" and "TOUTES" above the staff, and "1<sup>re</sup> Seule" above the final measure. The piano accompaniment includes the instruction "fort" and "tro." (trio). The score is marked with various dynamics and articulations.

Lent

*fort* *doux* *fort* *doux* *fort* *doux*

Con-ver-te, Do-mi-ne, con-ver-te cap-ti-vi-ta-tem

*doux*

6 9 7 8 6

Lent

*f* *p*

Vif

Violons

nos-tram, con-ver-te, con-ver-te, cap-ti-vi-ta-tem nos-tram, si-cut

7 9 6 6 6 4 7

Vif



Violons

*p*

tor - - - - -

9 6 5 7 7 7 6 9 8 6

*p*

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is for Violons, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is a vocal line with the word "tor" and a long dash. The third staff is a piano accompaniment line with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is a bass line with fingerings: 9, 6, 5, 7, 7, 7, 6, 9, 8, 6. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic.

*sr*

*fort*

*sr*

*fort*

rens in aus - - - tro,

9 6 5 6 6 5 4 6 5 6 4 7

*f*

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with slurs and dynamics *sr* and *fort*. The second staff is a vocal line with slurs and dynamics *sr* and *fort*. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth staff is a bass line with fingerings: 9, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 6, 5, 6, 4, 7. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a forte (*f*) dynamic.

Flûtes

*fort*

*doux*

*doux*

*doux*

si - cut tor - rens, tor - rens in aus - tro, tor - rens in

*doux*

*p*

Violons

*fort*

*fort*

*fort*

aus - - - - - tro, in aus - - - - - tro.

*f*

Musical score for piano and strings. The score consists of five staves. The top two staves are for the right and left hands of the piano, featuring intricate melodic lines with triplets and slurs. The bottom three staves are for the strings, with the lowest staff starting with a forte (*f*) dynamic marking. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Flûtes

Musical score for flutes and piano. The score consists of five staves. The top four staves are for the flutes, with the first staff labeled "Flûtes". The bottom two staves are for the piano. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

# Récit et Chœur

Gracieux, un peu gai (poco allegro)

UNIS.

HAUTBOIS  
1ers  
2ds  
à demi jeu  
fort

BASSONS  
à demi jeu  
fort

1<sup>ers</sup> VIOLONS  
fort

2<sup>ds</sup> VIOLONS  
fort

ALTOS  
fort

SOPRANO SOLO

SOPRANOS

HAUTES-CONTRE

TÉNORS

BASSES

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue  
fort

PIANO  
mf  
f

Hautbois *1<sup>er</sup> seul*

Bassons *2<sup>d</sup> seul*

Violons *tr*

Altos

Basse continue

Hb *1<sup>er</sup>*

Bons *1<sup>er</sup>, 2<sup>d</sup>, 3<sup>e</sup>*

Soprano-Solo

Lau - da - te no - men De - i cum

can - ti - co, cum can - ti - co. Lau - da - te no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti -

1er

2d

co. Lau - da - - - - te, lau - da - - - - te, lau -

This system contains the first vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is marked '1er' and the piano accompaniment is marked '2d'. The lyrics are 'co. Lau - da - - - - te, lau - da - - - - te, lau -'.

TOUS

TOUS

Violons

- da - te.

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

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

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

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

Basse continue

This system contains the second vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is marked 'TOUS' and the piano accompaniment is marked 'f'. The lyrics are '- da - te. Lau - de - mus no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. Lau - de - mus no - men'.

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top five staves are for the vocal parts: Soprano (Sop. Solo), Alto, Tenor, and Bass. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are Latin, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Sop. Solo  
cum cantico, cum cantico, cum cantico.

De.i cum can-ti.co, cum can-ti.co. Lau-de-mus nomen De.i cum  
De.i cum can-ti.co, cum can-ti.co. Lau-de-mus nomen De.i cum  
De.i cum can-ti.co, cum can-ti.co. Lau-de-mus nomen De.i cum  
De.i cum can-ti.co, cum can-ti.co. Lau-de-mus nomen De.i cum

1<sup>rs</sup> Hb.  
2<sup>ds</sup> Hb.

*doux*

Lau - da - te - cum can - ti - co. Lau -

cantico. Lau - demus nomen De - i cum can - ti - co.

cantico.

cantico.

cantico.

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 47. It features a vocal line with lyrics and several instrumental parts. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Lau - da - te - cum can - ti - co. Lau - cantico. Lau - demus nomen De - i cum can - ti - co." The instrumental parts include two horn parts (1<sup>rs</sup> Hb. and 2<sup>ds</sup> Hb.) in the top staves, and a piano part at the bottom. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal line has a melodic line with some phrasing slurs and accents. The instrumental parts provide harmonic support.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are: "à demi jeu", "doux", "fort", "à demi jeu", "doux", "fort", "à demi jeu", "doux", "fort", "da - te nomen De - i cum can - ti-co,". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf*, *p*, and *f*. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "Lau-de-mus nomen De-i cum can-ti-co,". The piano accompaniment includes dynamic markings: *doux* and *fort*. The score concludes with a final chord in G major.

UNIS

cum can - ti - co.

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

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

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

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

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are for the vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The next four staves are for the piano accompaniment, with the upper two in treble clef and the lower two in bass clef. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: can - ti - co, cum can - ti - co. Lau - de - mus no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co, cum can - ti - co. Lau - de - mus no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Musical score for voice and piano, page 51. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics range from 'doux' to 'fort'.

(senza ripieni) -  
 doux fort fort  
 (senza ripieni) -  
 doux fort fort  
 Solo  
 Et magnificabo e - um in lau - de, in lau - de, in lau - de, in lau - de Magnifi ca - te  
 - co. Magnifi -  
 doux fort  
 p f f

*doux*  
*doux*  
*doux*  
*doux*  
*doux*  
*doux*  
*doux*  
*p*  
*doux*  
*p*

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

*doux*

*p*

The musical score is written for voice and piano. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *doux* (soft) and *p* (piano). The lyrics are: "in lau - ce - mus in lau - de, in - ce - mus, ma - gni - fi - ce - mus, ma - gni - fi - ce - mus in - ce - mus, ma - gni - fi - ce - mus in lau - de, in - ce - mus in lau - de, in lau - de." The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

un 1<sup>er</sup> von seul

TOUS

*doux*  
(*senza ripieni*) - - -

un 2<sup>d</sup> von seul

TOUS

*doux*  
(*senza ripieni*) - - -

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

lau-de.

lau-de.

lau-de.

2 Basses seules

*p*

TOUS 1<sup>er</sup> Hb. seul

*fort* 2<sup>d</sup> Hb. seul

*fort*

*fort* *tr*

*fort* *tr*

*fort*

*fort*

de, in lau - de.

*fort*

in lau - de.

TOUTES

*fort*

H<sup>b</sup> 1<sup>er</sup> seul

Bons 2<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> 3<sup>e</sup>

2<sup>d</sup> 1<sup>er</sup> seul

2<sup>d</sup> seul UNIS 6

Lau - da - te

*p*

*p*

D. & F. 5368

H<sup>b</sup>

Bons 6 5 4 7 4 3

TOUS

*fort*

TOUS

*fort*

Violons

*fort*

Altos

*fort*

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

*fort*

Lau - de - mus no - men De - i cum

*fort*

Lau - de - mus no - men De - i cum

*fort*

Lau - de - mus no - men De - i cum

*fort*

Cum can - ti - co, cum

*fort*

Lau - de - mus no - men De - i cum

Basse continue

*fort*

*f*

**Lent**

*fort*

*fort*

*(senza ripieni) -*  
*doux* *fort*

*fort*

*(senza ripieni) -*  
*doux* *fort*

Lau - da - te - cum can - ti - co.

*f* cum can - ti - co.

*fort*

**Lent**

*doux* *f*

*p*

# Trio

**Animé**

VIOLONS *f*  
(sempre senza ripieni)

SOPRANO SOLO

HAUTE-CONTRE SOLO

BASSE SOLO

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

**Animé**

PIANO *f*

Qui se-mi-nant in la - cri-mis, in e - xul - ta - ti - o

Qui se-mi-nant in la - cri-

Qui

*doux*

*p*

ne me - tent, in e - xul - ta - ti - o - ne  
 - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent, in e - xul - ta - ti - o - ne  
 se - mi - nant in la - cri - mis in la - cri -

*p*

me - tent, in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent. Qui se - mi -  
 me - tent, in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent.  
 - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent. Qui se - mi -

*p*

-nant in la - cri - mis, in e - xul - ta  
 Qui se - - mi - nant in la - crimis, in la -  
 -nant in la - cri - mis, qui se - mi - nant in la - cri -

7 6 5 6 9 7 5 6 9 7 6 9 8

- ti - o - ne me - tent. Qui se - mi - nant in la - crimis,  
 - crimis, in la - crimis, qui  
 - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent,

4 3 #5 9 6 7 6 4 7

in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent, in e - xul - ta -

se - mi - nant in la - cri - mis, in e - xul - ta -

in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent.

7 6 5 6 4

- - - ti - o - ne, in e - xul -

- - - ti - o - ne, in e - xul -

Qui se - mi - nant in la - cri - mis, in la -

2 6 5 4 6 6

- ta - ti - o - ne me - tent, in e - xul - ta -  
- ta - ti - o - ne me - tent, in e - xul - ta -  
- cri - mis, in e - xul - ta -

6 5 4 7 4 6 4 6 4 6

- ti - o - ne me - tent, *fort*  
- ti - o - ne me - tent,  
- ti - o - ne me - tent,  
*fort*

4 6 6 9 6 4 9 6 4 3 4 3 6

in e-xul - ta - - -

in e-xulta - - - - -

in e-xul - ta - - - - -

*p*

*p*

*p*

6/4 6/5 6 6/4 6/4 6/4

ti-o - ne me - tent,

ti-o - ne me - tent,

ti-o - ne me - tent,

*tr*

*fort*

*fort*

*f*

9 9 6 6 6/4

*doux*

in e-xul ta - - - ti - o - ne, in e-xul.ta - - ti -

in e-xul ta - - - ti - o - ne, in e-xul.ta - - -

in e-xul ta - - - ti - o - ne, in e xul ta - - -

*doux*

*p*

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line starting with the dynamic marking *doux*. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a piano accompaniment line starting with the dynamic marking *p*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

*fort*

- o - ne me - - tent .

- ti - o - ne me - tent .

- - ti - o - ne me - tent .

*fort*

*f*

Detailed description: This system continues the musical score with five staves. The top staff is a vocal line with the dynamic marking *fort*. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a piano accompaniment line with the dynamic marking *f*. The music continues in the same key and time signature.

# Chœur

**Sans lenteur**

FLÛTES *2<sup>des</sup> à demi jeu*

HAUTBOIS

BASSONS

1<sup>ers</sup> VIOLONS *à demi jeu*

2<sup>ds</sup> VIOLONS *à demi jeu*

ALTOS *à demi jeu*

SOPRANOS

HAUTES-CONTRE

TÉNORS

1<sup>res</sup> BASSES

2<sup>des</sup> BASSES

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

**Sans lenteur**

PIANO *mf*

Musical score for Soprano and Hautes-Contre. The piano accompaniment is marked *fort*. The lyrics are: E - un - tes i - bant et fle - bant, mitten - tes se - mi - na su - a, E - un - tes i - bant et

Musical score for Basses and Tenors. The piano accompaniment is marked *f*. The lyrics are: TOUS - a, et fle - bant mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na fle - bant, mitten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na E - un - tes i - bant et fle - bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a, E - un - tes i - bant et

UNIS.

su - a, mit - ten - tes se - mina su - a, mit - ten - tes se - mi - na su - - a,  
 - ten - tes se - mina su - a, mit - ten - tes se - mi - na su - a, se - mina su - a, mitten - tes  
 a, mit - ten - tes se - mina su - - a mit - ten - tes se - mina su - a,  
 fle - - bant, mit - ten - tes se - mina su - a, mit - ten - tes, mit - ten - tes  
 2<sup>des</sup> Basses  
 E - un - tes i - bant et fle - - bant mit - ten - tes  
 Basse continue

1<sup>er</sup> Hautbois

2<sup>d</sup> Hautbois

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

D. & F. 5368



The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are alto clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The piece begins with a complex melodic line in the upper staves, while the lower staves provide a steady accompaniment.



The second system of the musical score continues the composition with eight staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The musical texture is consistent, with intricate melodic passages in the upper staves and supporting accompaniment in the lower staves. The notation features a variety of note values and rests, creating a rich and detailed musical texture.

1<sup>rs</sup> Sopranos  
 2<sup>ds</sup> Sopranos  
 Hautes-Contre

Ve-ni-en-tes autem ve-ni-ent cum e-xul-ta-ti-o-ne, por-tan-tes ma-ni-pu-los  
 Ve-ni-en-tes autem ve-ni-ent cum e-xul-ta-ti-o-ne, por-tan-tes ma-ni-pu-los  
 Ve-ni-ent cum e-xul-ta-ti-o-ne, por-tan-tes ma-ni-pu-los

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

This musical score page includes the following parts and lyrics:

- Bassons** (Bassoons): Two staves with melodic lines.
- Ténors** (Tenors): One staff with lyrics: "Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent, E-un-tes i-bant et Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent".
- 1<sup>res</sup> Basses** (First Basses): One staff with lyrics: "Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent cum e-xul-ta-ti".
- 2<sup>des</sup> Basses** (Second Basses): One staff with lyrics: "Ve-ni-en-tes ve-ni-ent cum e-xul-ta-ti-o-ne, ve-ni-".
- Basse continue** (Continuo): One staff with a rhythmic accompaniment.
- Piano**: Grand staff at the bottom with accompaniment.

E - un - tes i - bant et fle -  
 E - un - tes i - bant et fle -  
 fle - bant, et fle -  
 cum, e - xul - ta - ti - o - ne, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os ma - ni - pu - los su -  
 - o - ne, por - tan - tes, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os, ma - ni - pu - los su -  
 - ent por - tan - tes, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os, ma - ni - pu - los su -

- bant, mit - ten - tes se - mina se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
- bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
- bant, mit - ten - tes se - mi - na su - a, mit - ten - tes se - mi - na su -  
- os.  
- os.  
- os.



The musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The middle eight staves are for a four-part vocal harmony. The lyrics are: "o - ne, por - tan - tes ma - ni - pu - los su - os, por - tan - tes ma - ni - pu - los". The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.



The musical score consists of 12 staves. The top six staves are for the voice, and the bottom six are for the piano. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The lyrics are: su - os, por - tan - tes, por - tan - tes ma - ni - pu - los su -

- os. Et fle - -  
 - os. E - un - tes i - bant et fle - bant, e - un - tes i - bant et flebant, et  
 - os. E - un - tes i - bant et fle - bant, e - un - tes i - bant et fle - bant.  
 - os.

*à demi jeu*  
*à demi jeu*  
*mf* *f*

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

The musical score consists of 13 staves. The top six staves are for piano accompaniment, and the bottom seven staves are for vocal parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the beginning of the vocal lines and piano accompaniment. The second measure continues the vocal lines and piano accompaniment. The third measure features a *fort* dynamic marking and includes the lyrics: "Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent, ve-ni-ent, Ve-ni-en-tes au-tem ve-ni-ent, Et fle-".

*fort*

*fort*

*fort*

*fort*

*fort*

*fort*

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

fle - - - - bant, et fle - - - - bant.

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

Ve-ni-en-tes au-tem ve - ni-ent,

Et fle - - -

*fort*

ve - ni - ent cum e - xul - ta - ti - o - ne, cum e - xul - ta - ti -

Ve - ni - en - tes au - tem. ve - ni - ent cum e - xul - ta -

ve - ni - en - tes au - tem ve - ni - ent cum e - xul - ta - ti - o - ne,

ve - ni - en - tes au - tem, ve - ni - ent

bant. Ve - ni - en - tes au - tem

D. & F. 5368

o - ne, cum e.xul.ta - ti - o - ne, cum e.xul.ta - ti - o - ne, por.tan - tes manipulos

ti - o - ne, por.tan -

cum e.xul.ta - ti - o - ne, cum e.xul.ta - ti - o - ne, por.tan - tes manipulos

ve.ni.entes autem ve - ni.ent cum e.xul.ta - ti - o - ne, cum e.xul.ta - ti -

ve - nient, ve.ni.entes autem ve - ni.ent, cum e.xul.ta - ti - o - ne, cum e.xul.ta - ti -

Div. Unis

Div.

su - os, cum e xulta - ti o - ne, por - tan -  
- tes, cum e xulta - ti o - ne,  
su - os, cum e xulta - ti o - ne,  
- o - ne, por - tan - tes cum e xulta - ti.  
- o - ne, por - tan - tes cum e xulta - ti.

tes, portan-tes, portantes cum exul-ta - ti - o - - - - -

portan-tes, por- tan-tes, cum exul-ta - ti -

portan-tes, por- tan-tes, cum exul-ta - ti -

o - ne, por-tan-tes, portan-tes, cum exul-ta - ti -

o - ne, por-tan-tes, portan-tes, cum exul-ta - ti -

The musical score consists of 14 staves. The top six staves are for the voice, with lyrics written below them. The bottom eight staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: - ne, por-tan - - - - -  
- o - ne, por-tan - tes, por-tan - - - - -  
- o - ne, por-tan - tes, por-tan - - tes, por-tan - - - - -  
- o - - - ne, - por-tan - - - tes, por-tan - - tes, por-tan - tes ma-ni-pulos  
- o - - - ne, - por-tan - tes, por-tan - - - tes, por-tan - - -

tes, por- tantes manipu- los su -  
- tes manipulos su - - os, por- tantes manipu- los su -  
- tes, por- tan - tes manipulos su - - os, por- tantes manipu- los su -  
su - - os, por- tan - tes manipulos su - - os, por- tantes manipu- los su -  
- tes manipulos su - - os, por- tantes manipu- los su -

un peu plus animé

UNIS.



- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -

- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -

- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -

- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -

- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -

- os. Veni ent cum e.xul.ta - ti - o - - ne, cum e - xul - ta -



un peu plus animé

The image shows a musical score for a piece with multiple staves. The top section consists of ten staves, with the first seven containing vocal lines and the last three containing piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The vocal lines are in various parts, with lyrics in Latin: "ti - o - ne, cum e - xul, ta", "ti - o - ne, cum e - xul.", "ti - o - ne, cum e - xul.", "ti - o - ne,", and "ta - ti - o - ne,". A "Div." (diviso) marking is present above the first vocal line in the third measure of the eighth staff. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.



o - - - - - ne.

o - - - - - ne.

cum e-xul-ta - ti-o - - - - - ne.

o - - - - - ne.

o - - - - - ne.

Fin du Motet.

# APPENDICE

## VARIANTE N° 1

### Duo

du motet: In Convertendo

Orchestration primitive (page 24)

*Très gai*

1<sup>er</sup> CORNS en SOL

2<sup>d</sup> CORNS en SOL

1<sup>ers</sup> VIOLONS

2<sup>ds</sup> VIOLONS

SOPRANO SOLO

BASSE SOLO

BASSES (à 2)

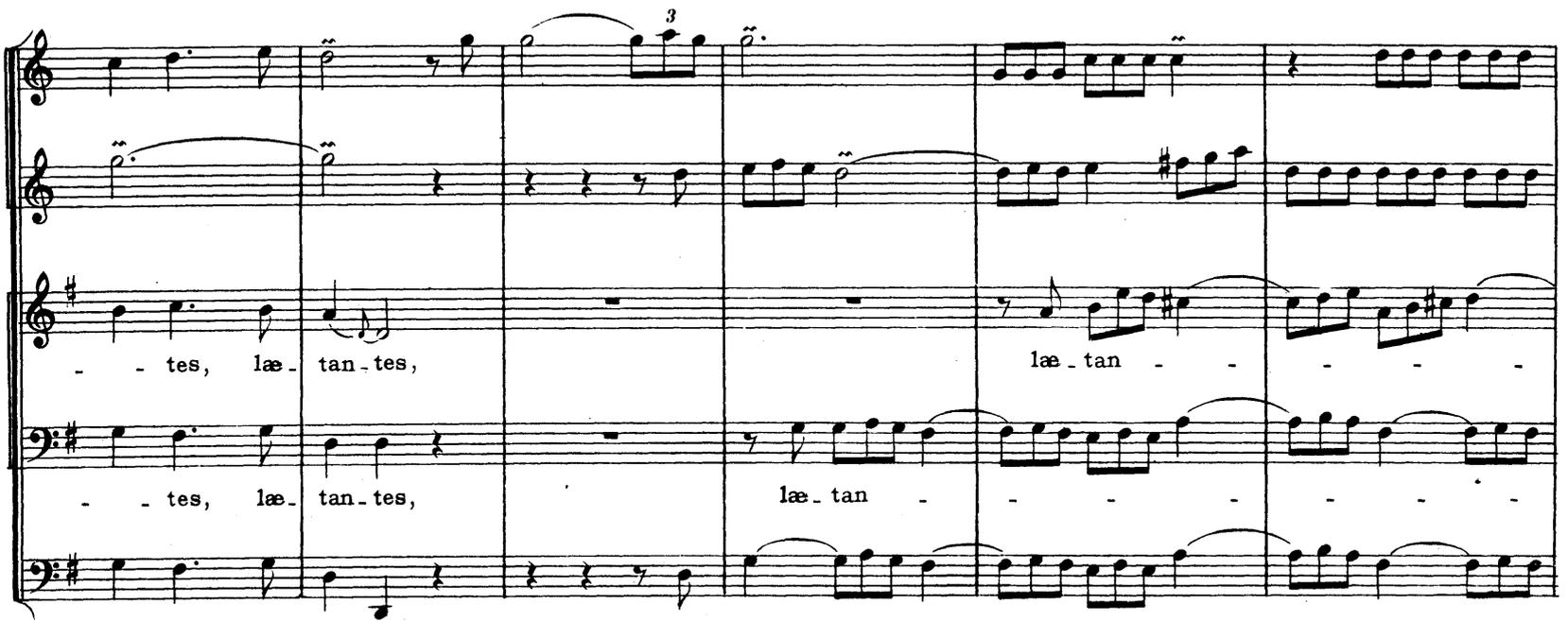
BASSE CONTINUE

Detailed description: This block contains the instrumental introduction for the 'Duo' section. It features seven staves: 1<sup>er</sup> CORNS en SOL, 2<sup>d</sup> CORNS en SOL, 1<sup>ers</sup> VIOLONS, 2<sup>ds</sup> VIOLONS, SOPRANO SOLO, BASSE SOLO, and BASSES (à 2). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Très gai'. The introduction consists of five measures. The first two measures are primarily for the horns and basses, with the horns playing a rhythmic pattern and the basses providing a harmonic accompaniment. The third measure is a rest for all instruments. The fourth and fifth measures feature a triplet of eighth notes in the horns and basses, with the horns playing a melodic line and the basses providing a rhythmic accompaniment.

Fac - ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - - - -

Fac - ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - - - -

Detailed description: This block contains the vocal entry for the 'Duo' section. It features four staves: Soprano Solo, Bass Solo, Basses (à 2), and Bass Continuo. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal lines enter in the second measure with the lyrics 'Fac - ti su - mus læ - tan - tes, læ - tan - - - -'. The basses and bass continuo provide a rhythmic accompaniment. The first measure is a rest for all instruments. The second measure is the vocal entry. The third measure is a rest for all instruments. The fourth and fifth measures feature a triplet of eighth notes in the basses and bass continuo, with the basses playing a melodic line and the bass continuo providing a rhythmic accompaniment.



tes, læ - tan - tes, læ - tan - - - - -

tes, læ - tan - tes, læ - tan - - - - -



- - - - - tes, læ - tan - - - - tes. Facti

- - - - - tes, læ - tan - - - - tes, læ - tan - - - - tes, facti



su - mus læ - tan - - - - tes, læ - tan - tes. Fac - ti su - mus læ -

su - mus læ - tan - - - - tes, læ - tan - tes. Fac - ti

- tan - - - - - tes, læ - tan - -  
su - mus læ - tan - - - - - tes, læ - tan - -

- tes. Fac - ti su - mus læ -  
- tes. Fac - ti su - mus læ - tan - -

- tan - - - - - tes, læ - tan - - tes.  
- tes, læ - tan - - tes.

Lent Vite

Lent

1<sup>ers</sup> Violons

2<sup>ds</sup> Violons

1<sup>ers</sup> Bassons

2<sup>ds</sup> Bassons

Basse continue

*doux*

*doux*

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

*doux*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features six staves: two for violins (1<sup>ers</sup> and 2<sup>ds</sup> Violons), two for bassoons (1<sup>ers</sup> and 2<sup>ds</sup> Bassons), and one for the basso continuo (Basse continue). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Lent'. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines. The word 'doux' is written below the violin and basso continuo staves. The lyrics 'Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus' are placed between the bassoon and basso continuo staves.

Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit a - ge - re nobis - cum. Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit.

a - gere nobis - cum. Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit.

Detailed description: This block contains the vocal parts of the musical score. It features four staves. The lyrics are: 'Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit a - ge - re nobis - cum. Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit.' and 'a - gere nobis - cum. Magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit, magni - fi - ca - vit.' The music is written in a treble and bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 3/8.

1<sup>er</sup> Cor **Gai**  
*doux*

2<sup>o</sup> Cor  
*doux*

- ca - vit. Fac - ti su - mus læ - tan - tes læ - tan - -

- ca - vit. Fac.ti sumus læ - tan - tes, læ - tan - - tes, læ -

Bassons  
*doux*

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the 1st and 2nd Cornets, both marked 'doux'. The third and fourth staves are for the Bassoons, also marked 'doux'. The fifth and sixth staves are for vocal parts, with lyrics in French. The seventh staff is a bass line. The lyrics are: '- ca - vit. Fac - ti su - mus læ - tan - tes læ - tan - -' on the fifth staff and '- ca - vit. Fac.ti sumus læ - tan - tes, læ - tan - - tes, læ -' on the sixth staff.

- - - tes, læ - tan - tes, læ - tan - -

- tan - - tes, læ - tan - tes, læ - tan - -

The second system of the musical score continues the vocal and instrumental parts. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, with lyrics: '- - - tes, læ - tan - tes, læ - tan - -' on the first staff and '- tan - - tes, læ - tan - tes, læ - tan - -' on the second staff. The bottom two staves are for the instrumental parts.

tes, læ - tan - - -

tes, læ - tan - - - tes, læ - tan - - -

- tes. Fac-ti su-mus læ - tan - - - - tes, læ - tan - tes. Fac-ti

- tes. Fac-ti su-mus læ - tan - - - - tes, læ - tan - tes.

su-mus læ - tan - - - - tes, læ

Fac-ti su - mus læ - tan - - - - tes, læ

- tan - - tes . Fac - ti su - mus læ -  
- tan - - tes . Fac - ti

Lent

- tan - tes, læ - tan - - - - - tes, læ - tan - -  
su - mus læ - tan - tes, læ - tan - - - - - tes, læ - tan - - - - -

- tes .  
- tes .  
1<sup>ers</sup> Bassons  
2<sup>ds</sup> Bassons

## Récit et Chœur

## VARIANTE N° 2

du motet: In Convertendo

Orchestration primitive (page 43)

**Gai** **TOUS**

HAUTBOIS *fort*

CORS en SOL *doux* *fort*

BASSONS *doux* *fort*

VIOLONS *à demi jeu* *fort*

ALTOS *à demi jeu* *fort*

SOPRANO SOLO

SOPRANOS

HAUTES-CONTRE

TÉNORS

BASSES

BASSE CONTINUE  
Basses de Violle et Orgue *à demi jeu* *fort*

Hautbois

A. (Version de l'autographe)

Musical score for section A, featuring woodwinds and strings. The score includes staves for Hautbois, Cors, Bassons, Violons, Altos, and Basses. The woodwinds play a melodic line with trills and grace notes. The strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fort* and *doux*.

B. (Version des copies anciennes)

Musical score for section B, featuring horns and bassoons. The score includes staves for Cors and Bassons. The horns play a melodic line with trills and grace notes. The bassoons provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for section B, featuring horns, bassoons, and a soprano soloist. The score includes staves for Cors, Bassons, and Soprano Solo. The horns and bassoons play a melodic line with trills and grace notes. The soprano soloist provides a vocal accompaniment.

Lau - da - te no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. Lau -

da - te no - men De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. Lau - da

Hautbois

Cors

Bassons

Violons

Altos

Sopranos - te, lau - da - - te, lau - da - te.

Contraltos - Lau - de - mus no - men De - i cum

Ténors - Lau - de - mus no - men De - i cum

Basses - Lau - de - mus no - men De - i cum

Basse continue - Lau - de - mus no - men De - i cum

Hautbois

Cors

Bassons UNIS.

Violons

Altos

Cum

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

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

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

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

Basse continue

cantico, cum cantico, cum cantico. Lau - da  
 Lau - de - mus nomen De - i cum cantico.  
 Lau - de - mus nomen De - i cum cantico.  
 Lau - de - mus nomen De - i cum cantico.  
 Lau - de - mus nomen De - i cum cantico.

te cum can - ti.co. Lau - da - - -  
Lau - de - mus nomen De - i cum can - ti - co. Lau -  
Lau -  
Lau -  
Lau -  
Lau -

*à demi*  
*à demi*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*à demi*

UNIS.

te nomen De - i cum can - ti.co, cum can - ti - co.  
- de - mus nomen De - i cum can - ti.co, cum can - ti - co.  
- de - mus nomen De - i cum can - ti.co, cum can - ti - co.  
- de - mus nomen De - i cum can - ti.co, cum can - ti - co.  
- de - mus nomen De - i cum can - ti.co, cum can - ti - co.

1ers  
Bassons  
2ds

*f*

*p* *tr* *f*

*p* *f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Lau -

Lau -

Lau -

Lau -

Lau -

*f*

UNIS.

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

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

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

1res Basses

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

2des Basses

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

The musical score consists of 14 staves. The first four staves (1-4) are instrumental accompaniment. The fifth staff (5) is the vocal line with lyrics: *doux* Et magnifico e - um in lau - de, in lau - de, in lau - de, in. The sixth staff (6) continues the vocal line with lyrics: cum can - ti - co, cum can - ti - co. The seventh staff (7) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The eighth staff (8) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The ninth staff (9) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The tenth staff (10) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The eleventh staff (11) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The twelfth staff (12) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The thirteenth staff (13) is the vocal line with lyrics: De - i cum can - ti - co, cum can - ti - co. The fourteenth staff (14) is the vocal line with lyrics: *doux*

**Hautbois**

**Bassons**

**Violons**

**Altos**

**1<sup>res</sup> Basses**

**2<sup>des</sup> Basses**

*f* *doux* *f* *doux* *f* *doux* *f* *doux* *f* *doux* *f* *doux*

lau-de. Magnifi - ca - te in lau - - - - -

Magnifi - ce-mus in lau - - - - -

Magnifi - ce-mus, ma-gni-fi - ce-mus,

Magnifi - ce-mus, ma-gni-fi - ce-mus, ma-gni-fi -

Magnifi - ce-mus in lau-de, in lau-de,

Magnifi - ce-mus in lau-de, in

*f* *doux*

Cors UNIS.

Bassons

un 1<sup>er</sup> seul

un 2<sup>d</sup> seul

de, in lau - de, in

de, in lau.de,

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

- ce.mus in lau.de, in lau.de,

in lau.de,

lau.de.

2 Basses seules

Cors

TOUS  
*doux*

TOUS  
*doux*

lar - - - - - de, in lau - de.

in lau - de.

in lau - de

in lau - de.

in lau - de.

*f*

Cors

1ers

Bassons  
2ds

Soprano solo

Lau - da - te

Hautbois

Cors

Bassons

UNIS.

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

Lau - de - mus no - men De - i cum

Lau - de - mus no - men De - i cum

Lau - de - mus no - men De - i cum

Cum can - ti - co, cum

Lau - de - mus no - men De - i cum

*f*

Lent

The musical score is arranged in a system of 14 staves. The top five staves are for the piano accompaniment, and the bottom nine staves are for the vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Lent'. The score includes several trills (tr) and dynamic markings: 'fort' appears in the piano parts and 'doux' in the vocal line. The lyrics are: 'Lau - da - - - - te cum can - ti - co. can - ti - co, cum can - ti - co, cum can - ti - co.' The vocal line begins with a trill on the first note of the first measure. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with some trills in the right hand.

VARIANTE N° 3

Début du motet: In Convertendo (page 1)

**Gravement**

FLÛTES

VIOLONS

ALTOS

BASSE CONTINUE

*à demi jeu*

*à demi jeu*

VARIANTE N° 4

Fragment coupé dans le chœur final du motet: In Convertendo (page 83)

VIOLONS

ALTOS

SOPRANOS  
- os, por-tan - tes manipulos

HAUTES-CONTRE  
- os, por - tan - tes, por-tan - tes, por - tan - tes manipulos

TÉNORS  
- os, por - tan - tes, por-tan - tes manipulos

BASSES  
- os, por - tan - tes, por-tan - tes manipulos

BASSE CONTINUE

su - os, portan - tes, portantes manipulos su - os.

su - os, portan - tes, portantes manipulos su - os.

su - os, por - tan - tes, por - tan - tes, portantes manipulos su - os.

su - os, por - tan - tes, portantes manipulos su - os.

# QUAM DILECTA TABERNACULA

Motet à Grands Chœurs, Soli, Orgue et Orchestre

## Air

**Tendrement**

FLÛTES *p*

1<sup>rs</sup> VIOLONS *p*

2<sup>ds</sup> VIOLONS *p*

ALTOS *p*

SOPRANO-SOLO

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue *p*

PIANO *p*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, with the upper staff containing a melody and the lower staff providing harmonic support. The third staff is for a woodwind instrument, likely a flute, with a melodic line. The fourth staff is for a string instrument, possibly a violin or viola, with a melodic line. The fifth staff is for a piano accompaniment, with both treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and trills.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Flûtes Div. (Divided Flutes), with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The third staff is for 2ds Violons (Second Violins), with a melodic line. The fourth staff is for a string instrument, possibly a violin or viola, with a melodic line. The fifth staff is for a piano accompaniment, with both treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and trills.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is also a treble clef, providing a harmonic accompaniment. The third staff is a treble clef with a more active melodic line. The fourth staff is an alto clef, and the fifth staff is a bass clef. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef. The second staff is labeled "1<sup>st</sup> Violons" and is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is an alto clef. The fifth staff is a bass clef. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Unis

Sop. Solo

Quam di - lec - ta

Flûtes

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

This system contains the first two staves of the score. The top staff is for Flutes and the bottom staff is for Piano. The vocal line is written in the flute staff. The lyrics are: ta - ber - na - cu - la tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum!

Quam di - lec - ta ta - ber - na - cu - la tu - a,

This system contains the next two staves. The top staff is for Flutes and the bottom staff is for Piano. The vocal line continues in the flute staff. The lyrics are: Quam di - lec - ta ta - ber - na - cu - la tu - a,

Flûtes Div.

Violons

Do - mi - ne vir - tu - tum!

This system contains the final two staves of the score. The top staff is for Flutes Div. and the bottom staff is for Violons. The vocal line continues in the flute staff. The lyrics are: Do - mi - ne vir - tu - tum!

Con.cu - pis - cit et de - fi - cit a - ni - ma

me - a in a - tri - a Do - mi - ni. Con - cu - pis - cit et

de - fi - cit a - ni - ma me - a in a - tri - a Do - mi - ni.

Con - cu - pis - cit et de - fi - cit a - ni - ma me - a in

a - tri - a Do - mi - ni. Quam di - lec - ta,

10

Unis

Violons

Altos

Basse continue

quam di - lec - ta ta - ber - na - cu - la

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

First system of musical notation. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: *- lec - ta ta - ber - na - cu - la tu - a, Do - mi - ne vir - tu -*

Second system of musical notation. It includes parts for *Flûtes Div.* and a piano accompaniment. The lyrics *- tum.* are visible at the bottom of the system.

# Chœur

1<sup>rs</sup> VIOLONS

2<sup>ds</sup> VIOLONS

ALTOS

SOPRANOS

HAUTES-CONTRE

TÉNORS

BASSES

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

PIANO

me - - a ex - ul - ta - ve - - runt in

Ténors

Cor me - - um et

De - um vi - - - vum, e - xul - ta - ve - - - runt in  
Hautes-contre

ca - ro me - - a e - xul - ta - ve - - -  
Cor me - -

This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line for Hautes-contre and a piano accompaniment. The lyrics are: "De - um vi - - - vum, e - xul - ta - ve - - - runt in ca - ro me - - a e - xul - ta - ve - - - Cor me - -".

De - um, e - xul - ta - ve - - - runt, e - xul - ta -  
- um et ca - ro me - - a e - xul - ta - ve - - -  
- - runt in De - um vi - - - vum e - xul - ta - ve - - -  
1res Basses  
Cor

This system contains the next five measures. The lyrics continue: "De - um, e - xul - ta - ve - - - runt, e - xul - ta - - um et ca - ro me - - a e - xul - ta - ve - - - - - runt in De - um vi - - - vum e - xul - ta - ve - - -". The vocal part for 1res Basses and the Cor part are also indicated.

-ve - runt in De - um, e - xul - ta - ve -  
 - runt in De - um vi - vum,  
 - runt in De - um, De - um vi - vum,  
 - me - um et ca - ro - me - a e - xul - ta -

- runt in De - um vi -  
 e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum,  
 e - xul - ta - ve - runt in De - um, e - xul - ta - ve -  
 - runt in De - um vi -  
 Cor me - um et ca - ro me -

2 des Bases

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

a e - xul - ta - ve - runt in De - um  
De - um vi - vum, e - xul - ta - ve -  
De - um vi - vum, e - xul - ta - ve - runt in  
De - um vi - vum, e - xul - ta -  
De - um vi - vum, e - xul - ta - ve -

Div.

vi - vum, in De - um vi - vum, e - xul - ta -  
 - runt in De - um, in De - um vi - vum, e - xul - ta -  
 De - um, in De - um vi - vum, in De - um vi - vum,  
 ve - runt in De - um, in De - um vi - vum,  
 - runt in De - um vi - vum,

Unis.

Unis.

- ve - runt in De - um vi -  
 - ve - runt, e - xul - ta - ve -  
 e - xul - ta - ve -  
 e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum, in  
 e - xul - ta - ve -

-vum, in De - um vi - vum.  
- runt in De - um vi - vum, e - xul - ta - ve -  
- runt, e - xul - ta -  
De - um, in De - um vi - vum,  
- runt in De - um vi - vum,

Cor me - um et ca - ro me -  
- runt, e - xul - ta - ve - runt in De - um vi -  
- ve - runt, e - xul - ta - ve - runt in De - um vi -  
e - xul - ta - ve - runt, e - xul - ta - ve -  
e - xul - ta - ve - runt in De - um vi -

- a e - xul - ta - ve - runt  
 - vum. Cor me - um et  
 - vum,  
 - runt in De - um vi - vum. Cor  
 - vum, e - xul - ta - ve runt.

e - xul - ta - ve runt in  
 ca - ro me - a e - xul - ta - ve runt in  
 - me - um et ca - ro me - a E - xul - ta -  
 - me - um et ca - ro me - um et  
 Cor me - um et

De - um vi - vum, e - xul - ta - ve - runt in De - um  
De - um vi - vum,  
ve - runt,  
e - xul - ta ve - runt, e - xul - ta -  
ca - ro me - a e - xul - ta ve - runt,  
ca - ro me - a e - xul - ta ve - runt,

vi - vum, e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum,  
e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum.  
e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum.  
- ve - runt in De - um vi - vum.  
- runt, e - xul - ta - ve - runt.

1ers Vons Div.  
2ds Vons  
Sopr. Div.  
e - xul - ta - ve  
e - xul - ta - ve  
Cor me - um et ca - ro

e - xul - ta - ve - runt in De - um

musical notation for piano accompaniment

runt in De - um vi - vum.  
vi - vum, e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum.  
me Ténors a e - xul - ta - ve - runt in  
2des Basses Cor me - um et  
Cor

musical notation for piano accompaniment

1ers Vons Unis.

De - um, in De - um vi - vum, e - xul - ta -  
 ca - ro me - - a, et ca - ro me - - a, et  
 1res Basses  
 Cor me - - um et ca - ro me - - a, et  
 me - - um et ca - ro me - - a

me - a e - xul - ta - ve - runt in De - um  
 - ve - runt in De - um  
 ca - ro me - a e - xul - ta - ve - runt in De - um  
 ca - ro me - a e - xul - ta - ve - runt in De - um  
 e - xul - ta - ve - runt in De - um

vi - vum. Cor me - -  
 vi - vum, e - xul - ta - ve - - - runt in  
 vi - vum, e - xul - ta - ve - -  
 vi - vum, e - xul - ta - ve - - - - - runt in De - - -  
 vi - vum. Cor me - - -

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

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

Cor me - - um et ca - ro me - -  
me - a e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - -  
De - um vi - - vum, e - xul - ta - ve - -  
me - a, et ca - ro, ca - ro me - -  
- ve - - runt in De - um vi - -

1ers vous Div.

2ds vous

Div.

- a e - xul - ta - ve - runt,

-vum, e - xul - ta - ve - runt,

- runt, e - xul - ta - ve - runt in De - um,

- a e - xul - ta - ve - runt,

-vum,

The musical score is arranged in 12 staves. The top four staves represent the vocal parts: Soprano (1st staff), Alto (2nd staff), Tenor (3rd staff), and Bass (4th staff). The bottom four staves represent the piano accompaniment: Right Hand (5th and 6th staves) and Left Hand (7th and 8th staves). The lyrics are distributed across the vocal staves as follows:

- Soprano: e - xul - ta - ve - runt, e - xul - ta - ve - runt, e - xul - ta -
- Alto: e - xul - ta - ve - - - - -
- Tenor: e - xul - ta - ve - - - - -
- Bass: e - xul - ta - ve - runt, e - xul - ta - ve - runt, e - xul - ta -

The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and a more active melody in the right hand, often using chords and arpeggiated figures.

The image shows a musical score for a hymn, page 135. It features a piano accompaniment and four vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are arranged in four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The lyrics are: "ve - runt in De - um, in De - um vi - - vum." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

# Air

Gracieusement

FLÛTES

1ers VIOLONS

2ds VIOLONS

ALTOS

HAUTE-CONTRE SOLO

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

PIANO

This system of the musical score includes six staves. The top five staves are for woodwinds and strings: Flutes, First Violins, Second Violins, Alto, and Bassoon/Solo Alto. The bottom staff is for the Piano. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is 'Gracieusement'. The piano part features a delicate accompaniment with arpeggiated chords and flowing lines.

This system continues the instrumental parts from the first system. It includes staves for Flutes, Violins, Alto, Bassoon, and Piano. The piano part continues with its characteristic accompaniment, featuring grace notes and slurs. The woodwind and string parts provide harmonic support and melodic lines.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing a harmonic accompaniment. The bottom three staves are for the piano, with the right hand playing chords and the left hand providing a bass line. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. There are several measures of music, with some notes marked with a fermata.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts. The bottom three staves are for the piano. The lyrics are written in Latin: "Et e-nim pas-ser in - ve - nit si-bi do-mum,". The lyrics are placed below the vocal line. The music continues with similar notation to the first system, including a fermata over a note in the vocal line.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts. The bottom three staves are for the piano. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The system concludes with a final cadence in the piano part.

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

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "et tur - turnidum si - bi u - bi po - nat pul - los su - os, et tur - turnidum". The second and third staves are for the piano accompaniment, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

si - bi u - bi po - nat pullos su - os, u - bi po -

The second system of the musical score continues the composition. It features a vocal line on the top staff and piano accompaniment on the bottom two staves. The lyrics for the vocal line are "si - bi u - bi po - nat pullos su - os, u - bi po -". The piano accompaniment continues with similar musical notation as the first system, including notes, rests, and ornaments.

Violons

Altos

nat pullos su os.

This system contains the first six staves of the musical score. The top staff is the vocal line, followed by staves for Violons and Altos. The fifth staff is the vocal line with the lyrics "nat pullos su os." The bottom two staves are the piano accompaniment.

Et e-nim pas-ser in-ve-nit si-bi do-mum, et tur-tur nidum

This system contains the next six staves of the musical score. The fifth staff is the vocal line with the lyrics "Et e-nim pas-ser in-ve-nit si-bi do-mum, et tur-tur nidum". The bottom two staves are the piano accompaniment.

si - bi u - bi po - nat pul - los su - os, et tur - turidum si - bi u - bi po - nat pullos

*doux*

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'si - bi u - bi po - nat pul - los su - os, et tur - turidum si - bi u - bi po - nat pullos'. The word 'doux' is written above the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with some trills.

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

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'su - os, u - bi po - nat pul - los su - os, u - bi po - nat -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes trills in both the treble and bass clefs.

pullos su - os. Et e-nim

This system contains the first two systems of musical notation. The top system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal lines feature various melodic phrases, some with slurs and ornaments. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics 'pullos su - os.' and 'Et e-nim' are positioned below the vocal staves.

pas-ser in - ve - nit si-bi do-mum, et tur - turnidum si - bi u - bi

This system contains the next two systems of musical notation. It follows the same five-staff structure as the first system. The vocal lines continue with the lyrics 'pas-ser in - ve - nit si-bi do-mum, et tur - turnidum si - bi u - bi'. The piano accompaniment continues with its harmonic accompaniment. The notation includes various rhythmic values and melodic contours.

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

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns. The lyrics are printed below the vocal staves.

Lent  
- - - nat pullos su - os, u - bi po - nat pullos su - os.

Lent  
The second system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking "Lent" is placed above the first staff. The vocal line continues with a melodic phrase starting on a G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns. The lyrics are printed below the vocal staves.

# Trio

**Gravement**

1<sup>er</sup> SOPRANO SOLO  
2<sup>d</sup> SOPRANO SOLO  
BASSE SOLO  
BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

*p*

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

**PIANO**

**Gravement**

*p*

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

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

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

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

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

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

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

# Récitatif et Chœur

**Légerement et marqué**

1<sup>ers</sup> VIOLONS

2<sup>ds</sup> VIOLONS

ALTOS

TÉNOR  
Solo

BASSE CONTINUE  
Basses de Violle et Orgue

PIANO

Musical score for the first system. It features a vocal line for Tenor (Ténor) and piano accompaniment. The Tenor part begins with a rest and then enters with the lyrics "Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Tenor part is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "légèrement".

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The Tenor part has the lyrics "- tant in do - mo tu - a, Do - - mi - ne! Be - a - ti, be - a - ti qui". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Musical score for the third system. It features vocal parts for Violons (Violins) and Altos, and piano accompaniment. The Altos part has the lyrics "ha - - bi - tant in do - mo tu - - a, Do - - mi - ne!". The Violons part has a trill (*tr*) over the final note. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature and time signature remain the same as in the previous systems.

*tr*  
*doux*  
*doux*  
*doux*  
In sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum lau -

- da - bunt te, lau - da - bunt te, lau - da - - - - -  
*p*

1ers Violons

- bunt, lau - da - bunt te. In

*doux*

*fort*

2<sup>ds</sup> Violons

Altos

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum lau - da - bunt te, lau - da - - - -

*fort*

*doux*

*f*

*p*

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features five staves: two for strings (2<sup>ds</sup> Violons and Altos), a vocal line with lyrics, and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum lau - da - bunt te, lau - da -'. The piano accompaniment includes dynamic markings *f* and *p*. The strings and vocal parts have dynamic markings *fort* and *doux*.

*fort*

*fort*

*fort*

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

*f*

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It features five staves: two for strings (2<sup>ds</sup> Violons and Altos), a vocal line with lyrics, and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics '- - - - - bunt, lau - da - bunt te.'. The piano accompaniment includes a dynamic marking *f*. The strings and vocal parts have dynamic markings *fort*.

1<sup>ers</sup> Sopranos  
Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

2<sup>ds</sup> Sopranos  
Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

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

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

1<sup>res</sup> Basses  
Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

2<sup>des</sup> Basses  
Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

The piano accompaniment at the bottom features a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line.

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

Do - - mi - nel Be - a - ti, be - a - ti qui ha - - bi - tant in do - mo tu - a,

Div. Unis

Do - - mi - nel In sae - cu - la sae - cu - lo - rum lau - da - bunt te, lau - da - bunt

Do - - mi - nel In sae - cu - la sae - cu - lo - rum lau - da - bunt te, lau - da - bunt

Do - - mi - nel In sae - cu - la sae - cu - lo - rum lau - da - bunt te, lau - da - bunt

Do - - mi - nel lau - da - bunt

Do - - mi - nel lau - da - bunt

Do - - mi - nel lau - da - bunt

Do - - mi - nel lau - da - bunt

te,  
te,  
te,  
Solo  
te, lau da - - - - - bunt, lau da bunt  
te,  
te,

lau da - bunt te. In sæ - cu - la sæ - cu -

lau da - bunt te. In sæ - cu - la sæ - cu -

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

TOUS

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

lau da - bunt te. In sæ - cu - la sæ - cu -

lau da - bunt te. In sæ - cu - la sæ - cu - lo - - rum lau -

Div.

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

Unis

... bunt, lau - da - bunt te, lau - da - bunt te.  
... bunt, lau - da - bunt te, lau - da - bunt te.  
... rum lau - da - bunt, lau - da - bunt te, lau - da - bunt te.  
... lau - da - bunt te.  
... lau - da - bunt te.  
... lau - da - bunt te.

Air

1<sup>res</sup> Flûtes et Violons  
Gravement

1<sup>ers</sup> VIOLONS  
divisés  
et  
FLÛTES

2<sup>es</sup> Flûtes et Violons

2<sup>ds</sup> VIOLONS

ALTOS

BASSE  
Solo

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

PIANO

Gravement

Do - mi - ne, De - us vir -

*doux*

*doux*

*doux*

*doux*

*doux*

tu - tum, ex - au - di, exau - di o - ra - ti - o - nem me - am; au - ribus per - ci - pe,

*p*

Detailed description: This system contains the first five staves of music. The top two staves are for the vocal line, with the word 'doux' written below the first staff. The next two staves are for the piano accompaniment, with 'doux' written below the second staff. The fifth staff is the vocal line with lyrics: 'tu - tum, ex - au - di, exau - di o - ra - ti - o - nem me - am; au - ribus per - ci - pe,'. The sixth staff is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic marking.

*fort*

*fort*

*fort*

*fort*

De - us Ja - cob!

*f*

Detailed description: This system contains the next five staves of music. The top two staves are for the vocal line, with the word 'fort' written below the first staff. The next two staves are for the piano accompaniment, with 'fort' written below the second staff. The fifth staff is the vocal line with lyrics: 'De - us Ja - cob!'. The sixth staff is the piano accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic marking.

Pro - tec - tor

*mf*

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the piano part.

*doux*

*doux*

*doux*

*doux*

*doux*

*p*

nos - ter, as - pi - ce, De - us, et res - pi - ce in fa - ci - em Christi tu - i! Pro - tec - tor nos - ter, as - pi - ce, De - us,

This system contains the next four measures, including the vocal entry with lyrics. The vocal line is marked *doux* (softly) in all staves. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are: "nos - ter, as - pi - ce, De - us, et res - pi - ce in fa - ci - em Christi tu - i! Pro - tec - tor nos - ter, as - pi - ce, De - us,". The system concludes with a piano accompaniment ending.

et res - pi - ce in fa - ci - em Chris - ti tu - il

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest in the first measure, followed by the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

This block shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves (treble and bass clef). It features a variety of chords and melodic fragments that accompany the vocal line.

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

This system contains the next four measures. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with harmonic support. The key signature remains one sharp (F#).

This block shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clef). It continues the harmonic and melodic support for the vocal line.

-ra - ti - o - nem me - am;      au - ri - bus per - ci - pe,      De - us Ja -

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), the next two are vocal parts (Tenor and Bass), and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "-ra - ti - o - nem me - am; au - ri - bus per - ci - pe, De - us Ja -".

-cob, au - ri - bus per - ci - pe,      De - us Ja -      cob!

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of six staves. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "-cob, au - ri - bus per - ci - pe, De - us Ja - cob!".

(Enchaînez)

## Chœur final

(Modéré)

1<sup>res</sup> Flûtes et Violons

1<sup>ers</sup> VIOLONS  
Divisés  
et  
FLÛTES

2<sup>es</sup> Flûtes et Violons

2<sup>ds</sup> VIOLONS

ALTOS

1<sup>ers</sup> SOPRANOS  
Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo qui spe - rat in te, be - a - tus

2<sup>ds</sup> SOPRANOS  
Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo qui spe - rat in te, be - a - tus

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

TÉNORS  
Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo,

1<sup>res</sup> BASSES  
Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo,

2<sup>ds</sup> BASSES  
Do - mi - ne vir - tu - tum, be - a - tus ho - mo,

BASSE CONTINUE  
Basses de Viole et Orgue

(Modéré)

PIANO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ho - mo qui spe - rat, qui spe - rat in te, ——— qui spe - rat in tel

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

D. & F. 5368

Gai

The first system of the 'Gai' section consists of four staves of piano accompaniment. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'tr' (trills).

Gai

The second system of the 'Gai' section consists of two staves of piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music continues with a similar rhythmic pattern to the first system, including trills and dynamic markings.

The vocal section of the score includes lyrics for four parts: 1<sup>ers</sup> Sopranos, 2<sup>ds</sup> Sopranos, Hautes-contre, and a lower vocal part. The lyrics are: "Be - a - tus ho - mo qui spe - rat in te, qui spe - rat, qui spe - rat, qui spe - rat in". The piano accompaniment for this section is shown in the top two staves of the system, with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a steady eighth-note accompaniment.

...rat in tel Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat, qui  
te, qui spe-rat in tel Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat, qui  
...rat in tel Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat in  
Ténors  
Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat in  
1<sup>res</sup> Basses  
Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat in  
2<sup>des</sup> Basses  
Do-mi-ne vir-tu-tum, be-a-tus ho-mo qui spe-rat in tel

The musical score is arranged in two systems. The first system contains 12 staves: five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and seven piano accompaniment staves. The second system contains 4 staves: two vocal staves (Soprano, Alto) and two piano accompaniment staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal staves. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

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

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

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

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

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

spe - rat in tel Be - a - tus

- rat in tel Be - a - tus



spe - rat in tel Be - a - tus ho - mo qui  
spe - rat in tel Be - a - tus ho - mo qui  
qui spe - rat in tel Be - a - tus ho - mo qui  
spe rat in tel  
spe - rat in tel  
spe - rat in tel

The musical score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are in Latin and are repeated across several staves. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is characterized by long, sustained notes and a melodic contour that rises and then falls.

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

spe - rat in te, qui spe - - - rat in te!  
 spe - rat in te, qui spe - rat, qui spe - rat, qui spe - rat in te, qui spe - rat in te!  
 - - rat, qui spe - - - rat in tel

1<sup>res</sup> Flûtes et Violons

2<sup>es</sup> Flûtes et Violons

2<sup>ds</sup> Violons

Altos

Sopranos

Hauts-contre

Ténors

Basses

Basse continue

(Modéré)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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











