

Charles-Hubert Gervais

Miserere (Psaume 50)

pour Petit chœur (SST(A)TBarB solistes)

Chœur (SST(A)TBarB)

2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Violons, 2 Altos

Basses (Basse de Viole,

Basses de Violon [Violoncelles]), Bassons

& Basse-continue

(Orgue, Théorbe, Basse de Viole)

Édité par

Jean-Paul C. Montagnier

Partition générale

Chefs-d'œuvre

de la musique baroque française

Meisterwerke des französischen Barock

French Baroque Masterpieces

Vorwort

Charles-Hubert Gervais wurde am 19. Februar 1671 im Palais-Royal, der Residenz der Herzöge von Orléans in Paris, geboren. Sein Vater war Kammerdiener bei Herzog Philippe I., dem einzigen Bruder von König Ludwig XIV. Über die musikalische Ausbildung von Charles-Hubert Gervais ist nichts bekannt, doch kann vermutet werden, dass er bei den zahlreichen italienisch beeinflussten Musikern (u. a. Marc-Antoine Charpentier) lernte, die seinen Arbeitgeber und steten Förderer Philippe II. umgaben. Dieser war zunächst Herzog von Chartres, wurde dann nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1701 Herzog von Orléans und 1715–1723 Regent von Frankreich als Vormund für König Ludwig XV. Gervais war 1697, als seine erste Tragédie en musique *Méduse* (komponiert nach einem Libretto von Claude Boyer) uraufgeführt wurde, Musiker in der Kapelle des Herzogs von Chartres. 1700 folgte er dem durch seine Mitwirkung bei der Gründung der Académie Royale de Musique bekannt gewordenen Jean Granouillet de Sablières in der Funktion als Konzertmeister nach; später wurde Gervais Aufseher (1701?), 1722 dann Oberaufseher der Hofmusik beim Herzog von Orléans. In dieser Stellung unterrichtete er den künftigen Regenten in Musik und half ihm bei der Komposition der beiden Opern *Penthée* (um 1703) und *Suite d'Armide ou Jérusalem délivrée* (um 1704).

Öffentliche Anerkennung brachten Gervais neben der Publikation eines Bandes mit italienisch beeinflussten Kantaten im Jahre 1712 Aufführungen seiner Oper *Hypermnestre* (1716), die sehr bald als eine der besten während der „Régence“ Philippes II. komponierten Opern geschätzt wurde, und schließlich sein Ballett *Les Amours de Protée* (1720). Im Januar 1723 musste Michel-Richard de Lalande auf Veranlassung des Regenten auf drei von vier seiner jährlichen Trimester in der Leitung der Musique de la Chapelle du Roi zugunsten von Nicolas Bernier, André Campra und Gervais verzichten. Dass diese Berufungen ohne vorherige Ausschreibung stattgefunden hatten, zeigt die hohe Wertschätzung, in der die Musiker bei Philippe II. d'Orléans standen. Mit dem Ruf auf die begehrte Stellung eines Sous-maître de la Musique de la Chapelle Royale im Januar 1723 gelangte Gervais an die Spitze des angesehensten Musikensembles im Königreich. Nach dem Tode von Lalande (1726) teilten sich die drei verbliebenen Sous-maîtres in die Leitung. Nach Berniers Tod im Jahre 1734 nahmen Campra und Gervais dann allein die Verantwortung für die Musique de la Chapelle Royale wahr, bis 1738 Henry Madin und Antoine Blanchard ihnen zur Seite traten. Dieses ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Gervais von 1723 bis zu seinem Tode am 15. Januar 1744 dazuhin noch die Funktion eines Kammerdieners am Palais-Royal, die er 1702 seinem Vater übernommen hatte, und seinen Dienst in der Kapelle Ludwigs XV. ausübte.¹

Die Umstände der Komposition und der Aufführung des *Miserere* sind nicht bekannt. In erster Linie diente das Werk der Ausgestaltung der Stillen Messen, denen Ludwig XV. in seiner Kapelle im Schloss Versailles beiwohnte; es

wurde eventuell auch im sonntäglichen Concert Spirituel am 7. und 28. April 1737 aufgeführt. Die Qualität dieses Werkes ebenso wie die der anderen 42 Grands Motets, die der Herausgeber ermitteln konnte, trugen dazu bei, dass die Erinnerung an den Komponisten in der Chapelle Royale bis zum Ende des Ancien Régime nicht verblasste. Ebenso wie seine anderen lateinischen Werke profitierte auch das *Miserere* vor allem von Gervais gründlicher Bühnenerfahrung, die er an der Académie Royale de Musique gewonnen hatte: so im Gespür für Bühnenaufbau (bspw. in der dem Dialog angenäherten Führung der Stimmen im umfangreichen Schlusschor wie von Hautes-contre und Tailles T. 85–90 sowie von Dessus 1/2 und Basses-tailles T. 92–97), in den instrumentalen Farben (bspw. im 6. Satz die Gegenüberstellung von Streichern und Oboen, wobei die Streicher das Eingeständnis der Sündhaftigkeit und die Oboen den Ausdruck der Hoffnung an Gott und der wiederkehrenden Freude begleiten), in der häufigen Verwendung von Wortausdeutungen (bspw. die wellenförmigen, Wasser symbolisierenden melodischen Bewegungen im „Asperges me Domine“ des 4. Satzes), die flehenden, deutlich italienisch beeinflussten Dissonanzen bei „Cor mundum“ im 6. Satz, der großartige Klagegestus des ersten Satzes, der durch den Schmerz ausdrückenden Topoi einer fallenden chromatischen Quarte verstärkt wird sowie in der fallenden Tonbewegung bei „Docebo iniquos vias tuas“ zu Beginn des 7. Satzes, mit dem harmonisch die Subdominante als tiefe und ehrerbietige Verneigung des Psalmisten vor seinem Gott erreicht wird. Alles dies verleiht dem Werk weltliche Züge, die eher an eine Aufführung im Konzertsaal als in einer Kirche denken lassen. Die Sorgfalt, mit der jedes musikalische und textliche Detail behandelt wird, lässt die Ansicht des ersten Biografen des Komponisten gerechtfertigt erscheinen, „Gervais habe hervorragend die Solopartien komponiert“.²

Es scheint jedoch, dass, wie Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion es ausdrückt, Gervais Musik „manchmal das Unglück habe, Missfallen zu erzielen“³, womit er sich vielleicht auf harte Dissonanzen bezogen haben könnte. So erweitert Gervais an fünf Stellen den vom Chor gesungenen Quartsextakkord der Tonika um die vom Orchester gespielte Quinte der Dominante, wobei er mit der Agglomeration 6/5/4 die doppelte Vorschlagsbildung der Dominante unterstreicht: in T. 94 des 1. Satzes, in T. 18 und 43 des 3. Satzes, in T. 59 des 5. Satzes und in T. 40 des letzten Satzes. Da diese besondere harmonische Farbe bei Gervais, Campra und Madin nicht selten anzutreffen ist, wurde sie in die vorliegende Erstausgabe übernommen. In gleicher Weise wurde im vorletzten Takt des Schlusschores die sehr schroffe Akkordverbindung, bei der der von Lalande, Campra und Madin gern verwendete Akkord 7/6/4

¹ Als vollständige Biografie sei auf das Buch des Hrsg., *Charles-Hubert Gervais (1671–1744). Un Musicien au service du Régent et de Louis XV*, Paris (CNRS Éditions) 2001, verwiesen.

² *État actuel de la Musique du Roi et des trois Spectacles de Paris*, Paris (Vente) 1773, S. 15.

³ Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion, *Le Siècle littéraire de Louis XV*, Amsterdam (Duschesne) 1753, Teil I, S. 95.

in den Akkord $\#6/\#5/\#3$ geführt wird, beibehalten. Diese ausgesprochen expressive Verknüpfung folgt aus der kontrapunktisch unabhängigen Führung der Vokalstimmen und stellt bei Gervais keinen Einzelfall dar. Das *gis* des vokalen Taille sollte, obwohl es zwei Quint- und zwei Septimparallelen zur Folge hat und auch noch zu einem Querstand führt, unbedingt wie notiert gesungen werden. Den Interpreten wird schnell bewusst werden, dass diese unerwarteten harmonischen Folgen in der Tradition der lothringischen Motetten eines Henry Desmarest vor allem dann effektiv sind, wenn sie in vollkommener Ausgewogenheit der Stimmen und unter Verwendung geeigneter Verzierungsvorgängen vorgetragen werden.⁴

Gervais hat nicht versucht, die auf Michel-Richard de Lalande zurückgehende Gliederung einer Grand Motet in selbstständige Einzelsätze, die ohne erkennbare Unterbrechung aneinanderreihen zu sind, abzuändern. An Vokalstimmen sieht der Komponist für das *Miserere* einen fünf- oder sechsstimmigen Grand Chœur vor: Dessus I und II (Sopran I/II; da es den Frauen damals nicht gestattet war, in der Kirche zu singen, waren diese Stimmen mit Knaben und auch einigen Kastraten besetzt), Haute-contre (hoher Tenor; bei einem Mangel an hohen Männerstimmen kann diese Stimme auch mit Altstimmen besetzt werden, Haute-taille (Tenor), Basse-taille (Bariton) und Basse (Bass). Gelegentlich wird in der Grand Motet, so im fünften Satz des vorliegenden *Miserere*, die Anzahl der Sänger auf wenige solistische Stimmen eines Petit Chœur reduziert; hier bleibt es den Interpreten überlassen, ob sie die Partien einfach oder doppelt besetzen. An anderen Stellen dialogisiert ein Solist (erkenntlich an der Angabe „Seul“) mit dem verbleibenden Chor (Sätze 1 und 3) oder wie in den „Récits“ mit einem kleinen Orchester. Das Orchester besteht aus fünf Stimmen, wobei die hohen und tiefen Instrumente dominieren: zwei Pulte mit Dessus de violon (zu denen an den mit „Tous“ markierten Stellen Traversflöten und Blockflöten oder Oboen hinzutreten können)⁵, je ein Pult mit Haute-contre de Violon und mit Taille de Violon (Violen verschiedener Größe, deren Stimmen nie von einem Blasinstrument verdoppelt werden) und ein Pult mit Bässen. Letztere bilden sowohl den Basse-continue („Basse du petit chœur“), der zur Begleitung der solistischen Vokalstimmen nur aus einer geringen Anzahl von Instrumenten besteht (siebensaitiger Basse de viole, Orgel, Theorbe, sogar ein Violoncello und ein Fagott) als auch den Basse générale („Basse du grand chœur“), der zur Unterstützung der Chöre und einiger Ritornelle alle tiefen Instrumente umfasst: die der Basse-continue in stärkerer Besetzung sowie die Basses de Violon (eine Art großes Violoncello, das mit $B^1-F-c-g$ einen Ganzton tiefer als die italienischen Instrumente gestimmt ist).⁶

Die genaue Anzahl der Ausführenden, über die Gervais in der Chapelle Royale verfügen konnte, lässt sich mit einiger Sicherheit aus den erhaltenen Stimmen seiner Grands Motets *Super flumina Babilonis*, *Beati omnes* und *Laudate pueri Dominum* ermitteln:

- Orchester: 4 erste Dessus de Violon, 4 zweite Dessus de Violon, 2 Hautes-contre de Violon, 2 Tailles de Violon, 1 erste Traversflöte, 1 erste Oboe (im Wechsel mit

- Blockflöte), 1 zweite Traversflöte, 1 zweite Oboe (im Wechsel mit Blockflöte)⁷, 1 Orgel, 1 Theorbe, 1 Basse de viole, 1 Violoncello, 2 Fagotte und 4 Basses de Violon.
- Chor und Solisten: 5–6 Premier dessus, 5–6 Deuxième dessus, 9–10 Hautes-contre, 6–10 Tailles, 8–10 Basses-tailles und 4–7 Basses.⁸

Hinzuzufügen bleibt, dass trotz der Mitwirkung italienischer Kastraten in den Sopranstimmen, das Lateinische wie das Französische ausgesprochen wurde. Diese Praxis hielt sich noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.⁹ Für weitere Hinweise zur Interpretation dieser Musik, auch zum Problem der „überpunkteten“ Notenwerte wie im Basso continuo der Takte 74 des Eingangschores, sei auf die zahlreichen Spezialveröffentlichungen sowie auf die Faksimileausgaben der alten Traktate verwiesen, die heute erhältlich sind.¹⁰

Herausgeber und Verlag danken den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France für ihre freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Ausgabe sowie für die Erteilung der Editions-genehmigung.

Nancy, Sommer 2003

Jean-Paul C. Montagnier

Übersetzung: Hans Ryschawy

⁴ Vgl. Conan Jennings Castle, *The Grands Motets of André Campra*, Ph.D. dissertation, University of Michigan 1962, Bd. 1, S. 145; Bernadette Lespinaud, „Henry Madin (1698–1748), sous-maître de la Chapelle Royale“, in: *Recherches sur la musique française classique 15* (1975), S. 116, und vom Hrsg., *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744), sous-maître de musique at the Chapelle Royale*, Ph.D. dissertation, Duke University 1994, S. 358–361. Siehe weiterhin vom Hrsg., „Heavenly Dissonances: the Cadential 6/4 Chord in French Grands Motets and Rameau's Theory of the Accord par supposition“, in: *The Journal of Music Theory* 47/2 (2004).

⁵ Lionel Sawkins weist darauf hin, dass in der Chapelle Royale im Gegensatz zur Opéra eigene Spieler für die Querflöten und die Oboen vorhanden waren: die Oboenspieler spielten zudem auch Blockflöten. Vgl. Lionel Sawkins, „Vorwort“ in: Michel-Richard de Lalande, *Jubilante Deo*, Stuttgart (Carus) 1985, S. 5: „Das Orchester der Chapelle royale“ (CV 21.011).

⁶ Zur der Zeit, als Gervais in der Chapelle Royale wirkte, wurden dort keine so tiefen Instrumente wie der Kontrabass verwendet, obwohl dieser in der Opéra seit Beginn des Jahrhunderts eingesetzt wurde. Die von Robert Clicquot und Julien Tribouat erbaute Orgel der Chapelle besaß mit dem auf dem Manual der Grand orgue zu spielenden Bourdon nur ein einziges 16'-Register, das somit auch nicht als Basse-continue-Register geeignet war. Außerdem war die Orgel im Chorton einen Ton tiefer als heute üblich gestimmt, damit zwang sie den anderen Instrumente ihre Stimmung auf. Vgl. dazu Norbert Dufourcq, „L'Orgue de la Chapelle de Versailles“, *La Revue musicale* XV/145 (April 1934), S. 287 (Nr. 1) und 288.

⁷ Womit der Plural „flustes“ in der Besetzungsangabe zu Beginn des 8. Satzes gerechtfertigt werden könnte.

⁸ Vgl. die Einführung des Hrsg.s in Charles-Hubert Gervais, *Super flumina Babilonis*, hrsg. v. Jean-Paul Montagnier, in: *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Bd. 84, Madison (A-R Editions, Inc) 1998, S. X, und derselbe, „The Problem of ‚Reduced Scores‘ and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748)“, in: *The Journal of Musicological Research* 18 (1998), S. 63–93. Die Solisten verstärkten den Chor.

⁹ Für entsprechende Fragen siehe Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc*, Arles (Actes Sud) 1991.

¹⁰ Beispielsweise Eugène Borrel, *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution* Paris (Félix Alcan) 1934; Reprint Plan de la Tour (Éditions d'Aujourd'hui) 1975 sowie Robert Donington, *Baroque Music, Style and Performance: A Handbook*, London (Faber), New York (Norton) 1982.

Avant-propos

Charles-Hubert Gervais vit le jour le 19 février 1671 au Palais-Royal, la résidence des ducs d'Orléans à Paris, où son père Hubert Gervais exerçait la charge de Garçon de la Chambre de Philippe I, frère unique de Louis XIV. Bien que son éducation musicale ne nous soit pas connue, il est fort probable que Charles-Hubert étudiait son art auprès des nombreux musiciens italianisants – dont Marc-Antoine Charpentier – gravitant autour de son employeur et protecteur de toujours, Philippe II duc de Chartres, puis d'Orléans à la mort de son père (1701) et futur Régent de France (1715–1723). En 1697, l'année de la création de *Méduse*, sa première tragédie en musique sur un livret de Claude Boyer, Gervais assumait les fonctions d'Ordinaire de la Musique du duc de Chartres, avant de succéder en 1700 à Jean Granouillet de Sablières (resté célèbre pour avoir participé à la fondation de l'Académie Royale de Musique) au poste de Maître de la Musique de la Chambre. Par la suite, Gervais fut nommé Intendant (en 1701 ?), puis Surintendant (en 1722) de la Musique du duc d'Orléans. À ce titre, Gervais fut à même d'enseigner la musique au futur Régent et de l'aider à composer deux opéras, *Penthée* (ca. 1703) et la *Suite d'Armide ou Jérusalem délivrée* (ca. 1704).

Gervais gagna les faveurs du public avec la publication d'un livre de cantates rédigées en un style ultramontain (1712), les représentations de son opéra *Hypermnestre* (1716) – opéra qui fut très tôt reconnu comme l'un des meilleurs composés sous la Régence – et de son ballet *Les Amours de Protée* (1720). En janvier 1723, à la requête du Régent, Michel-Richard de Lalande dut abandonner trois de ses quatre quartiers (trimestres de travail) à la direction de la Musique de la Chapelle du Roi au profit de Nicolas Bernier, André Campra et Gervais. Ces nouvelles nominations, sans concours, témoignent de la haute estime dans laquelle Philippe II d'Orléans tenait ces musiciens. En accédant à ce poste si convoité de sous-maître de la Musique de la Chapelle Royale, Gervais se trouva propulsé à la tête de la plus prestigieuse phalange musicale du royaume. À la mort de Lalande (1726), les trois sous-maîtres restant se partagèrent la tâche puis, au décès de Bernier (1734), Campra et Gervais assumèrent seuls les responsabilités. Ce n'est qu'en 1738 qu'Henry Madin et Antoine Blanchard vinrent leur prêter main forte. De fait, de 1723 à sa mort, survenue le 15 janvier 1744, Gervais partagea son temps entre le Palais-Royal, où la charge de Garçon de la Chambre qu'il avait hérité de son père en avril 1702 le retenait, et la Chapelle de Louis XV¹.

On ignore les circonstances de composition et la réception du *Miserere*. Conçu avant tout pour rehausser les messes basses auxquelles Louis XV assistait en sa Chapelle du château de Versailles, il fut peut-être encore chanté au Concert Spirituel les dimanches 7 et 28 avril 1737. La qualité de cette œuvre, ainsi que celle des quarante-deux autres grands motets recensés de Gervais, perpétua son nom à la Chapelle Royale jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Le *Miserere*, à l'instar de ses autres œuvres latines, bénéficia notamment de sa solide expérience de la scène de l'Acadé-

mie Royale de Musique : le sens du théâtre (cf. les dialogues rapprochés des pupitres dans le massif chœur conclusif, entre hautes-contre et tailles mes. 85–90, entre dessus 1/2 et basses-tailles mes. 92–97) et de la couleur instrumentale (cf. dans le sixième mouvement, l'opposition entre les cordes accompagnant la faute du pécheur et les hautbois venant souligner la confiance en Dieu et la joie retrouvée), l'usage fréquent de figuralismes (comme ces ondulations liquides de l'« Asperges me Domine », ces suppliantes dissonances très italiennes du « Cor mundum », cette magnifique plainte du premier mouvement soutenue par une dépressive quarte chromatique, ou ce motif descendant sur « Docebo iniquos vias tuas » orienté vers la tonalité de la sous-dominante pour rendre l'inclination profonde et déférente du psalmiste face à son Dieu) en font un motet mondain, plus propre au concert qu'au Saint-Lieu. Ce soin apporté à chaque détail musical et littéraire justifie pleinement l'opinion du premier biographe du compositeur : « Gervais composoit très-bien les Récits »².

Il semblerait toutefois que, d'après Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion, la musique de Gervais « avoit parfois le malheur de déplaire »³, peut-être en raison de dissonances âpres. Ainsi, par cinq fois, Gervais enrichit l'accord de quarte-et-sixte de tonique, chanté par le chœur, de la quinte de l'accord de dominante, à l'orchestre, dans les premier (mes. 94), troisième (mes. 18 et 43), cinquième (mes. 59) et dernier mouvements (mes. 40), d'où l'agrégation 6/5/4 soulignant la double appoggiature de l'accord de dominante. Nous avons retenu cette couleur harmonique particulière dans la présente édition car elle n'est pas rare chez Charles-Hubert Gervais, André Campra et Henry Madin. Pareillement, nous avons conservé l'enchaînement fort abrupt de l'avant-dernière mesure du chœur conclusif, dans lequel l'accord 7/6/4 – que l'on rencontre souvent sous la plume de Lalande, Campra et Madin – se résoud sur l'accord #6/#5/#3 : cet enchaînement très expressif, né de l'indépendance contrapuntique des parties vocales, n'est pas un cas isolé dans l'œuvre de Gervais, et le sol dièse de la taille vocale (provoquant deux quintes et deux septièmes parallèles curieuses ainsi qu'une fausse relation d'octave) doit impérativement être chanté comme tel. L'interprète prendra rapidement conscience que ces harmonies inattendues – dans la lignée de celles émaillant les motets lorrains d'un Henry Desmarest – sont d'un bel effet, surtout lorsque elles sont rendues par un exact équilibre entre les pupitres et par une ornementation appropriée⁴.

¹ Pour une biographie complète, nous renvoyons à notre livre *Charles-Hubert Gervais (1671–1744). Un musicien au service du Régent et de Louis XV* (Paris : CNRS Éditions, 2001).

² *État actuel de la Musique du Roi et des trois Spectacles de Paris* (Paris : Vente, 1773), p. 15.

³ Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion, *Le Siècle littéraire de Louis XV* (Amsterdam : Duschesne, 1753), partie I, p. 95.

⁴ Cf. Conan Jennings Castle, *The Grands Motets of André Campra* (Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1962), vol. 1, p. 145 ; Bernadette Lespinard, « Henry Madin (1698-1748), sous-maître de la Chapelle Royale », *Recherches sur la musique française classique* 15 (1975), p. 116, et notre thèse, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744)*, sous-maître de musique at the Chapelle

Gervais n'a pas cherché à modifier l'organisation interne du grand motet à numéros (mouvements) autonomes – que l'on doit enchaîner sans interruption marquée – telle que l'avait fixée Michel-Richard de Lalande. Le *Miserere* est écrit pour un grand chœur à cinq ou six parties : dessus 1 et 2 (sopranos 1 et 2 ; les voix féminines n'étant pas autorisées dans les églises, ce pupitre de dessus était confié aux enfants de chœur ainsi qu'à quelques castrats), haute-contre (ténor aigu, que l'on peut éventuellement rendre par des altos féminins si les hautes-contre font défauts), haute-taille (ténor), basse-taille (baryton) et basse. Parfois, comme dans le cinquième mouvement, la masse vocale est réduite à une poignée de solistes – avec un ou plusieurs chanteur(s) par partie, au choix de l'interprète – pour former un « petit chœur ». En d'autres occasions, un soliste (matérialisé par l'indication « Seul ») dialogue avec le restant du chœur (mouvements 1 et 3), ou bien encore avec un petit orchestre dans les « Récits ». Quant à l'orchestre, il compte cinq parties dans lesquelles les instruments aigus et graves prédominent : deux pupitres de dessus de violon (que l'on peut doubler sur les flûtes traversières, ou à bec, et les hautbois dans les endroits marqués « Tous »)⁵, un pupitre de haute-contre de violon et de taille de violon (altos de dimensions différentes, dont les parties ne sont jamais doublées par les instruments à vent) et un pupitre de basses. Ce dernier est partagé entre la basse-continue ou « basse du petit chœur » regroupant un petit nombre d'instruments – basse de viole à sept cordes, orgue, théorbe, voire un violoncelle et un basson – pour accompagner les chanteurs solistes, et la basse générale ou « basse du grand chœur » – réunissant tous les instruments graves, c'est-à-dire ceux du continuo (en effectif plus fourni) et les basses de violon (sorte de grands violoncelles accordés un ton en dessous des instruments italiens : *si^{b1}-fa¹-do²-sol²*)⁶ – pour soutenir les chœurs et certaines ritournelles.

L'effectif vocal et instrumental dont disposait Gervais à la Chapelle Royale peut être déduit avec quelque assurance des matériels conservés de ses *Super flumina Babilonis*, *Beati omnes* et *Laudate pueri Dominum* :

- *Orchestre* : 4 premiers dessus violons, 4 seconds dessus de violon, 2 hautes-contre de violon, 2 tailles de violon, 1 première flûte allemande (traversière) et 1 premier hautbois pouvant aussi jouer de la flûte à bec, 1 deuxième flûte allemande et 1 deuxième hautbois pouvant aussi jouer de la flûte à bec⁷, 1 orgue, 1 théorbe, 1 basse de viole, 1 violoncelle, 2 bassons et 4 basses de violon.
- *Chœur et solistes* : 5 à 6 premiers dessus, 5 à 6 deuxièmes dessus, 9 à 10 hautes-contre, 6 à 10 tailles, 8 à 10 basses-tailles et 4 à 7 basses⁸.

Signalons enfin que, malgré la présence de castrats italiens parmi les sopranos du chœur de la Chapelle Royale, le latin était prononcé « à la française » (cette habitude perdurera jusqu'au début du XX^e siècle)⁹. Pour d'autres conseils sur l'interprétation de cette musique – et notamment sur le problème des valeurs de note « surpointées » (comme à la basse des mes. 74 et 80 du chœur initial) –, nous renvoyons aux nombreux ouvrages et fac-similés de traités anciens disponibles à l'heure actuelle¹⁰.

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

Nancy, septembre 2003

Jean-Paul C. Montagnier

Royale (Ph.D. dissertation, Duke University, 1994), pp. 358–361. Cf. encore notre article à paraître, « Heavenly Dissonances: the Cadential 6/4 Chord in French Grands Motets and Rameau's Theory of the Accord par supposition », *The Journal of Music Theory* 47/2 (2004).

⁵ Les hautboïstes doublaient les flûtes traversières sur des flûtes à bec. Cf. Lionel Sawkins, « Preface », in Michel-Richard de Lalande : *Jubilate Deo* (Stuttgart : Carus Verlag, 1985), p. 9.

⁶ Du temps où Gervais était actif à la Chapelle Royale, il n'y avait pas d'instruments graves comme la contrebasse, bien que cette dernière ait été en usage à l'Opéra depuis le début du siècle. L'orgue de la Chapelle, construit par Robert Clicquot et Julien Tribuot, ne possédait qu'un seul jeu de seize pieds : un bourdon au manuel du grand orgue, inadapté au jeu de la basse-continue. Par ailleurs, l'orgue était accordé un ton en dessous du diapason moderne, imposant ainsi l'accord aux autres. Cf. Norbert Dufourcq, « L'Orgue de la Chapelle de Versailles », *La Revue musicale* xv/145 (avril 1934), p. 287 (n.1) et p. 288.

⁷ Ceci peut justifier l'indication « flustes » au pluriel au début du huitième mouvement.

⁸ Cf. notre introduction à Charles-Hubert Gervais, *Super flumina Babilonis*, Edited by Jean-Paul Montagnier, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. 84 (Madison : A-R Editions, Inc, 1998), p. x et notre article « The Problem of "Reduced Scores" and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748) », *The Journal of Musicological Research* 18 (1998), pp. 63–93. Les solistes mêlaient aussi leur voix à celles du chœur.

⁹ Pour tous ces problèmes, cf. Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc* (Arles : Actes Sud, 1991).

¹⁰ Voir par exemple Eugène Borrel, *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution* (Paris : Félix Alcan, 1934 ; reprint Plan de la Tour : Éditions d'Aujourd'hui, 1975) et Robert Donington, *Baroque Music, Style and Performance : A Handbook* (Londres : Faber, New York : Norton, 1982).

Foreword

Charles-Hubert Gervais was born on 19 February 1671 at the Palais-Royal, the Parisian residence of the dukes of Orleans, where his father Hubert Gervais occupied the post of *Garçon de la Chambre* to Philippe I, the only brother of Louis XIV. Although the details of his musical training are unknown, it is very likely that Charles-Hubert studied the art with the many musicians composing in the Italian style – among them Marc-Antoine Charpentier – in the circle surrounding his lifelong employer and protector, Philippe II, Duke of Chartres, then of Orleans on his father's death (1701), and later to become Regent of France (1715–1723). In 1697, the year of the premiere of *Méduse*, his first *tragédie en musique* (to a libretto by Claude Boyer), Gervais was appointed *Ordinaire de la Musique* to the Duke of Chartres, before succeeding Jean Granouillet de Sablières (whose fame now rests on his role as one of the founders of the Académie Royale de Musique) as *Maître de la Musique de la Chambre* in 1700. Gervais was subsequently appointed *Intendant* (in 1701?), then (in 1722) *Surintendant de la Musique* to the Duke of Orleans. In this capacity he was able to instruct the future regent in music and help him compose two operas, *Penthée* (c.1703) and *Suite d'Armide ou Jérusalem délivrée* (c.1704).

Gervais gained the favours of the public with the issue of a book of cantatas in an Italianate style (1712), and the performances of his opera *Hypermnestre* (1716) – a work speedily recognised as one of the finest of its genre composed in the Regency period – and his ballet *Les Amours de Protée* (1720). In January 1723, at the Regent's request, Michel-Richard de Lalande was obliged to give up three of his four *quartiers* (three-monthly periods of work) as director of music at the Chapel Royal; these were redistributed to Nicolas Bernier, André Campra and Gervais respectively. These new appointments, made without competitive examination for the posts, show the high esteem Philippe II d'Orléans had for these musicians. Gervais's accession to the coveted charge of *sous-maître de la Musique de la Chapelle Royale* propelled him to the direction of the most prestigious ensemble of musicians in the kingdom. On the death of Lalande (1726), the three remaining *sous-maîtres* divided the duties among themselves; when Bernier died in his turn (1734), Campra and Gervais assumed these responsibilities alone. It was only in 1738 that Henry Madin and Antoine Blanchard were appointed to assist them. In practice, from 1723 until his death on 15 January 1744, Gervais divided his time between the Palais-Royal, where he was still bound by the charge of *Garçon de la Chambre* that he had inherited from his father in April 1702, and the Chapelle Royale of Louis XV¹.

The circumstances of composition and reception of the *Miserere* are not known. Intended above all to accompany the Low Mass Louis XV attended in his chapel at Versailles, it may also have been sung at the Concert Spirituel on Sundays 7 and 28 April 1737. The high quality of this work, and of the forty-two other recorded *grands*

motets of Gervais, kept his name alive at the Chapelle Royale until the end of the Ancien Régime. The *Miserere*, like his other Latin works, benefits considerably from his solid experience of the stage at the Académie Royale de Musique: its feeling for dramatic effect (see for example the tightly woven dialogues between voices in the massive final chorus, between *hautes-contre* and *tailles* at bars 85–90, between *dessus* and *basses-tailles* at bars 92–97) and instrumental colour (see, in the sixth movement, the contrast between the strings accompanying the sinner's transgression and the oboes emphasising trust in God and joy regained), the frequent use of figuralisms (such as the liquid undulations of the "Asperges me Domine", the highly Italianate imploring dissonances of the "Cor mundum", the magnificent plaint of the first movement underpinned by a depressive chromatic fourth, or the descending motif on "Docebo iniquos vias tuas", orientated towards the subdominant key so as to represent the deeply deferential bow of the psalmist before his God) make the motet a worldly one, more appropriate for use in concert than in a sanctuary. The care lavished on every musical and textual detail amply justifies the opinion of the composer's first biographer: "Gervais was an excellent composer of *récits*."²

It would appear, however, according to Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion, that Gervais's music "unfortunately was not always found pleasing"³, perhaps because of its pungent dissonances. Thus on five separate occasions Gervais enriches the tonic six-four chord, sung by the chorus, with the fifth of the dominant chord in the orchestra, in the first (bar 94), third (bars 18 and 43), fifth (bar 59) and final movements (bar 40), which results in the compound chord 6/5/4 underlining the double appoggiatura of the dominant chord. We have retained this special harmonic colouring in the present edition since it is by no means rare in the works of Charles-Hubert Gervais, André Campra and Henry Madin. Similarly, we have conserved the exceptionally abrupt chord progression of the penultimate bar in the concluding chorus, in which the 7/6/4 chord – which is often encountered in the music of Lalande, Campra and Madin – resolves to the ♯6/♯5/♯3 chord: this highly expressive progression, deriving from the contrapuntal independence of the vocal lines, is not an isolated case in Gervais, and the G sharp in the *taille* voice (provoking two curious parallel fifths and sevenths, as well as an octave false relation) must imperatively be sung as written. The performer will rapidly realise that these unexpected harmonies – in the tradition of those that grace the *motets lorrains* of Henry Desmarest – produce a fine

¹ For a complete biography see Jean-Paul C. Montagnier, *Charles-Hubert Gervais (1671–1744). Un musicien au service du Régent et de Louis XV* (Paris: CNRS Éditions, 2001).

² *État actuel de la Musique du Roi et des trois Spectacles de Paris* (Paris: Vente, 1773), p. 15.

³ Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulion, *Le Siècle littéraire de Louis XV* (Amsterdam: Duschesne, 1753), part I, p. 95.

effect, especially when they are rendered with a precisely calculated balance between the parts, and the appropriate ornamentation⁴.

Gervais did not attempt to modify the internal organisation of the *grand motet* as a succession of autonomous numbers – which should lead into one another without any marked interruption – as it had been fixed by Michel-Richard de Lalande. The *Miserere* is written for *grand chœur* (large chorus) in five or six parts: *dessus* 1 and 2 (sopranos 1 and 2; since female voices were not permitted in church, this *dessus* line was taken by choirboys and a few castratos), *haute-contre* (high tenor, which may be replaced in modern performance by female altos if no *hautes-contre* are available), *haute-taille* (tenor), *basse-taille* (baritone) and bass. Sometimes, as in the fifth movement, the vocal forces are reduced to a handful of soloists – using one or more singers per part, as the conductor decides – to form a *petit chœur*. At other points a single soloist (indicated by the marking *Seul*) engages in dialogue with the rest of the chorus (movements 1 and 3), or else with a small orchestra in the *récits*. The orchestra consists of five parts, dominated by high- and low-pitched instruments: two violin parts (*dessus de violon*), which may be doubled by flutes (or recorders) and oboes in the sections marked *Tous*⁵; a part each for *haute-contre de violon* and for *taille de violon* (these two instruments are violas of differing size; their parts are never doubled by woodwind); and a bass section. The latter is divided between the *basse-continue* or *basse du petit chœur* consisting of a small group of instruments – seven-stringed bass viol, organ, theorbo, perhaps even a cello and a bassoon – which accompanies the solo singers – and the *basse générale* or *basse du grand chœur*, consisting of all the low-pitched instruments, that is those used in the continuo (in larger numbers) with the addition of the *basses de violon* (a kind of large cello, tuned a tone lower than the Italian instrument: *B⁰¹-F-c-g*) to support the choruses and certain *ritournelles*⁶.

The vocal and instrumental forces that Gervais had at his disposal at the Chapelle Royale can be deduced with a fair degree of certainty from the performing materials that have been conserved for his *Super flumina Babilonis*, *Beati omnes* and *Laudate pueri Dominum*:

- Orchestra: 4 *premiers dessus de violon*, 4 *seconds dessus de violon*, 2 *hautes-contre de violon*, 2 *tailles de violon*, 1 *première flûte allemande* (transverse flute) and 1 first oboe doubling recorder, 1 *deuxième flûte allemande* and 1 second oboe doubling recorder⁷, 1 organ, 1 theorbo, 1 bass viol, 1 cello, 2 bassoons and 4 *basses de violon*.
- Chorus and soloists: 5 or 6 *premiers dessus*, 5 or 6 *deuxièmes dessus*, 9 to 10 *hautes-contre*, 6 to 10 *tailles*, 8 to 10 *basses-tailles* and 4 to 7 *basses*⁸.

Finally, it should be pointed out that, despite the presence of a few Italian castratos in the ranks of the sopranos of the Chapelle Royale choir, Latin was pronounced like French (a habit that was to persist right up to the early twentieth century)⁹. For further guidance on performing this music –

notably on the problem of “overdotted” note values (as in the bass of bars 74 and 80 of the opening chorus) – we refer the reader to the many secondary works and facsimiles of period treatises that are now available¹⁰.

We should like to take this opportunity to thank the staff of the Music Department of the Bibliothèque nationale de France for their kind assistance in the preparation of this volume.

Nancy, September 2003

Jean-Paul C. Montagnier

Translation: Charles Johnston

⁴ See Conan Jennings Castle, *The Grands Motets of André Campra* (Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1962), vol. 1, p. 145; Bernadette Lespinard, “Henry Madin (1698–1748), sous-maître de la Chapelle Royale”, *Recherches sur la musique française classique*, 15 (1975), p. 116, and Jean-Paul C. Montagnier, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744), sous-maître de musique at the Chapelle Royale* (Ph.D. dissertation, Duke University, 1994), pp. 358–361. See further our article, “Heavenly Dissonances: the Cadential 6/4 Chord in French *Grands Motets* and Rameau’s Theory of the *Accord par supposition*”, *The Journal of Music Theory* 47/2 (2004).

⁵ The oboists doubled the flutes on recorder. Cf. Lionel Sawkins, Preface to Michel-Richard de Lalande, *Jubilate Deo* (Stuttgart: Carus-Verlag, 1985), p. 9.

⁶ At the period when Gervais was active in the Chapelle Royale, there were no low-pitched instruments such as the double bass, even though the latter had been used at the *Opéra* since the beginning of the century. The chapel’s organ, built by Robert Clicquot and Julien Tribuot, possessed only a single sixteen-foot stop: a Bourdon on the manual of the *grand orgue*, unsuitable for continuo playing. The organ was tuned a tone below modern pitch, thus imposing this tuning on the other instruments. Cf. Norbert Dufourcq, “L’Orgue de la Chapelle de Versailles”, *La Revue musicale*, xv/145 (April 1934), pp. 287 (n. 1), 288.

⁷ This justifies the marking “flustes” in the plural at the beginning of the eighth movement.

⁸ See the introduction to Charles-Hubert Gervais, *Super flumina Babilonis*, ed. Jean-Paul Montagnier (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 84; Madison: A-R Editions, Inc, 1998), p. x, and our article “The Problem of ‘Reduced Scores’ and Performing Forces at the Chapelle Royale of Versailles during the Tenure of Henry Madin (1738–1748)”, *The Journal of Musicological Research*, 18 (1998), pp. 63–93. The soloists also sang with the choir.

⁹ On this question, cf. Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l’usage des chanteurs et des récitants d’après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc* (Arles: Actes Sud, 1991).

¹⁰ See for example Eugène Borrel, *L’Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution* (Paris: Félix Alcan, 1934; reprint Plan de la Tour: Éditions d’Aujourd’hui, 1975) and Robert Donington, *Baroque Music, Style and Performance: A Handbook* (London: Faber, New York: Norton, 1982).

Text/texte

1. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit.
Wasche mich wohl von meiner Missetat und reinige mich von meiner Sünde.
Denn ich erkenne meine Missetat und meine Sünde ist immer vor mir.
2. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.

An dir allein habe ich gesündigt und übel vor dir getan, auf dass du recht behaltest in deinen Worten und rein bleibest, wenn du gerichtet wirst.
3. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Siehe, ich bin in sündlichem Wesen geboren, und meine Mutter hat mich in Sünden empfangen.
Siehe, du hast Lust zur Wahrheit, die im Verborgenen liegt; du lässest mich wissen die heimliche Weisheit.
4. Asperges me (Domine) hyssopo, et mundabor: lavabis me (Domine), et super nivem dealbabor.

Entsünde mich mit Isop, dass ich rein werde; wasche mich, dass ich schneeweiß werde.
5. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.

Laß mich hören Freude und Wonne, dass die Gebeine fröhlich werden, die du zerschlagen hast.
6. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum auferas a me.
Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.

Verbirg dein Antlitz von meinen Sünden und tilge alle meine Missetaten.
Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz und gib mir einen neuen, gewissen Geist.
Verwirf mich nicht von deinem Angesicht und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir.
Tröste mich wieder mit deiner Hilfe, und mit einem freudigen Geist rüste mich aus.
7. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.

Ich will die Übertreter deine Wege lehren, dass sich die Sünder zu dir bekehren.
8. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Errette mich von den Blutschulden, Gott, der du mein Gott und Heiland bist, dass meine Zunge deine Gerechtigkeit rühme.
9. Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.

Herr, tue meine Lippen auf, dass mein Mund deinen Ruhm verkündige.
10. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.

Denn du hast nicht Lust zum Opfer, ich wollte dir's sonst wohl geben, und Brandopfer gefallen dir nicht.
11. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum Deus non despicies.
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.

Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängsteter Geist; ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du, Gott, nicht verachten.
Tue wohl an Zion nach deiner Gnade; baue die Mauern zu Jerusalem.
12. (Ut aedificentur muri Jerusalem). Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

Dann werden dir gefallen die Opfer der Gerechtigkeit, die Brandopfer und ganzen Opfer; dann wird man Farren auf deinem Altar opfern.

Antiphonale Monasticum, Tournai 1934 / La Froidfontaine 1995
Die Gliederung folgt Gervais' Komposition.

Les versets sont regroupés en fonction des différents mouvements du motet de Gervais.

The text is organized according to the disposition of the movements in Gervais's composition.

Übersetzung: Martin Luther

1. Ayez pitié de moi, mon Dieu, selon votre grande miséricorde ;
Et effacez mon iniquité selon la multitude de vos bontés.

Lavez-moi de plus en plus de mon iniquité, et purifiez-moi de
mon péché.

Parce que je connais mon iniquité, et que j'ai toujours mon péché
devant les yeux.

2. J'ai péché devant vous seul, et j'ai fait le mal en votre présence
; de sorte que vous serez reconnu juste et véritable dans vos
paroles, et que vous demeurerez victorieux lorsqu'on jugera
votre conduite.

3. Car vous savez que j'ai été formé dans l'iniquité, et que ma
mère m'a conçu dans le péché.
Car vous avez aimé la vérité, et vous m'avez révélé les secrets et
les mystères de votre sagesse.

4. Vous m'arrosez avec l'hysope, et je serai purifié ; vous me
laverez, et je deviendrai plus blanc que la neige.

5. Vous ferez entendre à mon cœur ce qui le consolera et qui le
remplira de joie ; et mes os qui sont brisés et humiliés de douleur
tressailliront d'allégresse.

6. Détournez votre face de dessus mes péchés, et effacez toutes
mes iniquités.
Créez en moi ô mon Dieu, un cœur pur, et rétablissez de nouveau
un esprit droit dans le fond de mes entrailles.
Ne me rejetez pas de devant votre face, et ne retirez pas de moi
votre Saint-Esprit.
Rendez-moi la joie qui naît de la grâce de votre salut, et
affermissiez-moi en me donnant un esprit de force.

7. J'enseignerai vos voies aux méchants, et les impies se
convertiront vers vous.

8. Délivrez-moi, mon Dieu, vous qui êtes le Dieu et l'auteur de
mon salut, et tout le sang que j'ai répandu ; et ma langue relèvera
votre justice par des cantiques de joie.

9. Vous ouvrirez les lèvres, Seigneur, et ma bouche publiera vos
louanges.

10. Parce que si vous aviez souhaité un sacrifice, je n'aurais pas
manqué à vous en offrir ; mais vous n'auriez pas les holocaustes
pour agréables.

11. Un esprit brisé de douleur est un sacrifice digne de Dieu ; vous
ne mépriserez pas, ô mon Dieu, un cœur contrit et humilié.
Seigneur, traitez favorablement Sion, et faites-lui sentir les effets
de votre bonté, afin que les murs de Jérusalem soient bâtis.

12. C'est alors que vous agréerez un sacrifice de justice, les
oblations et les holocaustes ; c'est alors qu'on mettra des veaux
sur votre autel pour vous les offrir.

Have mercy upon me, O God, according to thy lovingkindness:
according unto the multitude of thy tender mercies blot out my
transgressions.

Wash me thoroughly from mine iniquity, and cleanse me from my
sin.

For I acknowledge my transgressions: and my sin is ever before
me.

Against thee, thee only, have I sinned, and done this evil in thy
sight: that thou mightest be justified when thou speakest, and be
clear when thou judgest.

Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my mother
conceive me.

Behold, thou desirest truth in the inward parts: and in the hidden
part thou shalt make me to know wisdom.

Purge me with hyssop, and I shall be clean: wash me, and I shall
be whiter than snow.

Make me to hear joy and gladness; that the bones which thou
hast broken may rejoice.

Hide thy face from my sins, and blot out all mine iniquities.

Create in me a clean heart, O God; and renew a right spirit within
me.

Cast me not away from thy presence; and take not thy holy spirit
from me.

Restore unto me the joy of thy salvation; and uphold me with thy
free spirit.

Then will I teach transgressors thy ways; and sinners shall be
converted unto thee.

Deliver me from bloodguiltiness, O God, thou God of my
salvation: and my tongue shall sing aloud of thy righteousness.

O Lord, open thou my lips; and my mouth shall shew forth thy
praise.

For thou desirest not sacrifice; else would I give it: thou delightest
not in burnt offering.

The sacrifices of God are a broken spirit: a broken and a contrite
heart, O God, thou wilt not despise.

Do good in thy good pleasure unto Zion: build thou the walls of
Jerusalem.

Then shalt thou be pleased with the sacrifices of righteousness,
with burnt offering and whole burnt offering: then shall they
offer bullocks upon thine altar.

I

Miserere mei Deus secundum

magnam misericordiam tuam.

Psalme 50.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The following five staves are for instruments, each with its own clef and key signature. The notation is sparse, with many rests, indicating a slow and solemn tempo.

Sol

The second system of the handwritten musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The following five staves are for instruments, each with its own clef and key signature. The notation is more active than the first system, with many notes and rests, indicating a more complex and rhythmic passage.

Abb.: Charles-Hubert Gervais, *Miserere*. Erste Seite der autographen Partiturreinschrift mit den Takten 1–8.
Quelle: Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. Vm¹ 158

Miserere

Psaume 50

Charles-Hubert Gervais
1671–1744

1. Chœur dialogué

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

- Dessus de Violon 1**
Flûtes et Hautbois 1
- Dessus de Violon 2**
Flûtes et Hautbois 2
- Hautes-contre de Violon*
- Tailles de Violon*
- Basse-taille*
- Dessus 1*
- Dessus 2*
- Hautes-contre +*
- Tailles*
- Basses-tail*
- Basses*
- B.c*
*Basses et Basse-continue**

The score is in the key of D major (one sharp) and common time. The vocal parts (Hautes-contre, Tailles, Basses) and the B.c. part are marked with the word "Tous". A large, stylized watermark "Carus" is overlaid diagonally across the score.

* Siehe Vorwort / voir l'avant-propos / see Foreword

+ Gemäß dem aktuellen musikwissenschaftlichen Erkenntnisstand müsste der vokale Haute-Contre im Tenorschlüssel wiedergegeben werden. Aus praktischen Gesichtspunkten hat der Verlag jedoch den Violinschlüssel bevorzugt.

+ L' état actuel de la recherche musicologique aurait voulu que la partie vocale de haute-contre fût imprimée en clé de sol octaviante, mais l' éditeur Carus-Verlag a préféré conserver la clé de sol ordinaire pour des raisons pratiques.

+ The present state of the musicological research would have required the vocal haute-contre part be indicated in tenor clef, but the publisher Carus-Verlag has preferred to employ the usual treble clef for practical reasons.

8

Violons seuls

Violons seuls

Seul

Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i,

Bc seule

14

us, n - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se -

re - re, mi - se - re - re me - i, De - - us. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di -

nem mi - sera - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem

Tous

me

se - re - re me - i, De - - us, mi - se - re - re me - i,

Mi - se - re - re me - i, De - - us, mi - se - re - re me - i,

Mi - se - re - re me - i, De - - us, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i,

Mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re

Mi - se - re - re, mi - se - re - re

Mi - se - re - re

Tous

Seul

De - - - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - - us.
 De - - - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - - us.
 De - - - us, mi - - se - re - re me - i, De - - - us.
 me - i, De - us, mi - - se - re - re me - i, De - - - us.
 me - i, De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - - us.
 me - i, De - us, mi - se - re re me - i, De - - - us.

la - va me, la - - va me ab in - i - qui - ta - te

me - - - a: et a pec - ca - to me - o mun - da me,

Tous

et a pec - ca - to me - o mun - da me.

Tous

Mi - se - re - re me - i,

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,

Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,

De - us, mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i,

re - re me - i, mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i,

re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,

Mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,

69

Violons seuls

Violons seuls

Seul

Quo-ni-am in-i - qui - ta - tem me-am e - go co - gno - sco: et pec - ca - tum

De - us.

De - us.

De - us.

De - us.

De - us.

De

Bc seule

*

me-um con - tra me, con - tra me est sem - per, et pec - ca - tum

* Ausführungsvorschlag / Peut être rendu ainsi / Performance option:

82

Tous

me - um con - tra me, con - tra me est sem - per.

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - - us, mi - se -

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - - us, se -

Tous

Mi - se - re - re me - i,

89

re - re mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, De - - us.

re - re me - i, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, De - - us.

De - - us, mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, De - - us.

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - - us, mi - se - re - re me - i, De - - us.

Tous

Mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - - us.

Tous

Mi - se - re - re me - i, De - - us.

2. Duo de Taille et Basse-taille

Taille

Basse-taille

B.c.
Basse-continue

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci:

Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co - ram te fe - ci: ut ju -

7

ut ju - sti - fi - ce - ris in ser -

sti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is, et vin - cas, et vin - cas

13

mo - ni - bus tu - is, ju - sti - fi - ce - ris in mo - ni - bus tu - is, et

ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris, ut ju -

- cas vin - cas cum ju - di - ca - ris, ut ju - sti - fi - ce - ris in ser -

sti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is, et vin - cas, et vin - cas cum

25

mo - ni - bus tu - is, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

ju - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

3. Chœur dialogué

Viollons Flûte Flûte seule

Dessus de Violon Flûte 1

Flûte 2

Hautes-contre de Violon

Dessus

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

B.c Bc seule

Basses et Basse-continue

Flûte

Seul

Ec-ce e - nim in in - i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus s et in pec-

Violons seuls

Tous

Ec - ce e - nim in in -

Tous

Ec - ce e - nim in in -

Tous

ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a. Ec - ce e - nim in in -

Tous

Ec - ce e - nim in in -

Tous

Ec - ce e - nim in in -

Tous

13

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

18

seule

ma - ter me - a.

ma - ter me - a.

ma - ter me - a.

ma - ter me - a.

ma - ter me - a.

ma - ter me - a.

Seul

Ec - ce e - nim ve - ri -

Bc seule

24

ta - tem di - le - xi - sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae

29

Tous
Ec - ce e - nim in in -
Tous
Ec - ce e - nim in in -
Tous
ma - ni - fe - sta - sti mi - hi. Ec - ce e - nim in in -
Tous
Ec - ce e - nim in in -
Tous
Ec - ce e - nim in in -
Tous

34

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec - ca - tis con - ce - pit me

39

ma - ter me - a, et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a.

ma - ter me - a, et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a.

ma - ter me - a, et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a.

ma - ter me - a, et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a.

ma - ter me - a, et in pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a.

4. Récit de Dessus

Flûtes Flutes

Dessus de Violon Violons

Dessus

B.c. Basse-continue

A - sper - ges

me — Do — mi — ne hys — po et — mun — da — bor, a — sper — ges —

me — Do — mi — ne hys — so — po et mun — da — bor,

16

a - sper - ges me, a - sper - ges me hys - so - po et mun -

21

da - bor: la - va bis me Do mi - ne,

26

su - p ni - vem de - al - ba - bor. A - sper - ges

31

me, a - sper - ges me Do - mi - ne hys - so - po et mun -

36

da - bor: la - va - bis me, la - va - bis me,

41

et su - per ni - vem de - al - ba - bor, la - va - bis

46

Do - mi la - va - bis me Do - mi

51

ne, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

5. Petit chœur

Violons Violons

Dessus de Violon 1

Dessus de Violon 2

Dessus 1

Dessus 2

Haute-contre

B.c

Basse-continue

Au - di - tu - i

me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti - ti - am:

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae -

Au - di - tu - i me - o, au -

et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li -

ti - ti - am, et lae - ti - ti - am: os -

di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae - ti -

20

a - ta, et ex - sul - ta - - - - bunt,
 - sa hu - mi - - li - a - ta, et ex - sul - ta - - - -
 ti - am: et ex - sul - ta - - - - bunt os - sa hu -

26

et ex - sul - ta - - - - unt. Au - di tu - i me - o da - bis gau - di - um et lae -
 - bunt. Au - di - - - - o da - bis gau - di - - - - et ex - sul -
 mi ta, - - - - - bunt os - sa hu - mi - li -

33

ti - - - - ti - am: et ex - sul - ta - - - - bunt, et ex - sul -
 ta - - - - bunt. Au - di - tu - i me - o da -
 a - - - ta. Au - di - tu - i me - o, au - di - tu - i me - o da -

40

ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta, et ex - sul - ta -
 bis gau - di - um et lae - ti - ti - am:
 bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul -

47

bunt, et - ta - bunt, et ex - sul - ta -
 ex - ta - bunt, et ex - sul - ta -
 et ex - sul - ta - bunt,

55

bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta.
 bunt, et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta.
 et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta.

6. Récit de Haute-contre

Dessus de Violon 1
Hautbois 1

Dessus de Violon 2
Hautbois 2

Haute-contre

B.c

Basse-continue

Viollons Hautbois

Viollons Hautbois

A-ver-te fa-ci-em tu - am a pec-ca-tis me - is, a -

6

ver - te fa - ci-em tu - am a pec - ca - t me - is: et o - mnes in -

11

i s de - le, et o - mnes in - i - qui - ta - tes me - as de -

17

Violons

Violons

le. Cor mun - dum

23

cre - - - a in me, De - - - us, cor mun-dum cre - a in me, De -

29

us:

35

et spi - ri-tum re - - - ctum in - no - va in vi -

41

sce - ri-bus me - - - is. Ne pro - i - ci-as me a fa - ci - e tu -

47

a: et spi - ri-tum san - ctum tu - um ne au - fe-ras a

53

me, et spi - ri-tum san-ctum tu - um ne au fe-ras a me. Cor

58

m m cre - - a in me, De - - us, cor mun-dum cre - a

64

Majeur

Hautbois

Hautbois

in me, De - us. Red - de mi - hi lae - ti - - ti-am

70

sa - lu - ta - ris tu - i, red - de

77

mi - hi lae - ti - - - ti - am sa - lu - ris tu - i: et

83

- ri - tu - ci - pa - li con - fir - ma me.

90

Red - de mi - hi lae - ti - - - ti - am sa - lu - ta -

96

ris tu - - i: et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma

102

me, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li fir ma me

109

con - fir - ma me, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con -

116

fir - ma me, con - fir - ma me.

7. Chœur

Tous

Dessus de Violon 1
Flûtes et Hautbois 1

Dessus de Violon 2
Flûtes et Hautbois 2

Hautes-contre de Violon

Tailles de Violon

Dessus 1

Dessus 2

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

Tous

Basse-continue

Do - ce - bo in - i-quos vi - as tu - as: et im - pi-i ad

Do - ce - bo in - i-quos vi - as tu - as: et im - pi-i ad

Do - ce - bo in -

6

Do - ce - bo in - i-quos vi - as tu - as: et

Do - ce - bo in - i-quos vi - as tu - as: et

Do - ce - bo in - i-quos vi - as tu - as: et im - pi-i ad

as: et im - pi-i ad te, ad te, ad te con-ver - ten - - tur. Do -

te con-ver - ten - - tur. Do - ce - bo in - i-quos vi - as

i - quos vi - as tu - as: et im - pi-i ad te con-ver - ten - - tur, et

tur. Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - - as: et
 tur. Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - - as: et
 te con-ver - ten - tur. Do - ce - bo in - i - vi - as
 i - quos vi - as tu - - as: et im - pi - i ad te con-ver - ten - tur,
 - - - tur, et im - pi - i ad te con - ven - ten - tur,
 Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - - as, do -

in - te con-ver - ten - - tur. Do - ce - bo in - i - quos vi - as
 im - pi - i ad te con-ver - ten - - tur. Do - ce - bo in - i - quos vi - as
 tu - - as: et im - pi - i ad te, ad te
 im - pi - i ad te con-ver - ten - - tur, et im - pi - i ad te, ad te
 Do - ce - bo in - i - quos vi - as tu - - as: et
 ce - bo in - i - quos vi - as tu - - as: et im - pi - i ad te con-ver -

39

tu - as: et im - pi - i ad te con-ver - ten - tur, et im - pi - i ad te con-ver -
 tu - as: et im - pi - i ad te con-ver - ten - tur, et im - pi - i ad te con-ver -
 con-ver - ten - tur, ad te, ad te con-ver - ten - tur, et
 con-ver - ten - tur, ad te con-ver - ten - tur. Do - ce - bo in - i - os vi - as
 im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur, et im - pi - i ad te con-ver -
 ten - tur, ad te con-ver - ten - tur, con-ver - ten - tur

45

ten - et im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur.
 ten - tur, et im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur.
 im - pi - i ad te con-ver - ten - tur, ad te, ad te con-ver - ten - tur.
 tu - as: et im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur.
 ten - tur, et im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur.
 - tur, et im - pi - i ad te, ad te con-ver - ten - tur.

8. Récit de Haute-contre

Viollons ou Flustes Violons ou Flûtes

Dessus de Violon ou Flûtes 1

Dessus de Violon ou Flûtes 2

Haute-contre

B.c

Basse-continue

Li - be - ra

6

me, li - be - ra me de san - gui - ni bu De - us,

11

lu - tis me - - - ae.

16

Li - be - ra me, li - be - ra me de san - gui - ni -

22

bus, De - us, De - us sa - lu - tis me - - - ae:

28 *Violons 1 et 2 seuls*

et ex - sul - ta - - -

34

bit lin - gua me - a ju - sti - ti - am tu - -

40

am, et ex - sul - ta - - -

46

bit lin - gua me - a ju - sti - ti-am tu -

Detailed description: This system contains measures 46 through 51. It features three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line includes two measures with a '+' sign above the staff. The lyrics are: "bit lin - gua me - a ju - sti - ti-am tu -".

52

am,

Detailed description: This system contains measures 52 through 56. It features three staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: "am,". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

57

et ex - sul - bit lin - gua me - a ju -

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. It features three staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: "et ex - sul - bit lin - gua me - a ju -". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

sti - ti-am tu - - - am, et ex - sul - ta - -

Detailed description: This system contains measures 62 through 68. It features three staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: "sti - ti-am tu - - - am, et ex - sul - ta - -". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the left side of the page.

69

- bit lin - gua - me - a ju - sti - ti-am tu - - - am.

Detailed description: This system contains measures 69 through 74. It features three staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: "- bit lin - gua - me - a ju - sti - ti-am tu - - - am.".

9. Quatuor

Viollons Violons
Dessus de Violon
Dessus
Haute-contre
Taille
Basse
B.c
Basse-continue

Doux

Do - mi - ne la - bi - a

Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri -

Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es,

Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri -

5

me - a a - pe - ri - es, Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a

es, Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri -

mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es,

Do - mi - ne, Do - mi -

9

me - a a - pe - ri - es, Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a

es, Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri -

Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es,

ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es, Do - mi -

13

me - a a - pe - ri - es, Do - mi - ne, Do - mi - ne:
 es, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri -
 Do - mi - ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es, la - bi - a me - a a - pe - ri -
 ne la - bi - a me - a a - pe - ri - es, la - bi - a me - a a - pe - ri -

18 *Plus léger*

et os me - um an - nun - ti - a - bit lau -
 es: et os me - um an - nun - ti -
 es: et os me - um an - nun - ti -
 et os me - um an - nun - ti - a - bit lau -
 dem tu - am, et os me - um an - nun - ti -
 a - bit lau - dem tu - am,
 et os me - um an - nun - ti - a - bit lau -
 dem tu - am, et os me - um an -

* $\frac{2}{4}$ verlangt ein rascheres Tempo als $\frac{2}{2}$ indique un tempo plus rapide que $\frac{2}{2}$ denotes a faster tempo than $\frac{2}{2}$

26

a - bit lau - dem tu - - - am, et os me - um an - nun - ti -
 et os me - um an - nun - ti - a - bit lau -
 - - - dem tu - am,
 nun - ti - a - bit lau - dem tu - am, et os me - um an -

30

a - bit lau - dem tu - - - et os
 - - - m tu - am, et me - um an - nun - ti -
 et os me - um an - nun - ti - a - bit lau -
 nun - ti - a - bit lau - dem tu - am, et os me - um an -

34

me - um an - nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am,
 a - bit lau - dem tu - am, et os me - um an - nun - ti -
 - - - dem tu - am, et os
 nun - ti - a - bit lau - - - dem tu - am,

38

et os me - um an-nun - ti - a - bit lau - dem tu - am, et os
 a - bit, et os me - um an-nun - ti - a - bit lau -
 me - um an-nun - ti - a - bit, et os
 et os me - um an-nun - ti - a - bit, et os me - um an -

42

me-um an-nun - ti - a - bit lau - dem - am, et os me-um an-nun - ti -
 dem tu - am,
 me-um an - bit lau - dem lau-dem tu-am, et os me-um an-nun - ti -
 bit - dem tu - am, et os me-um an-nun - ti -
 a - bit, et os me - um an-nun - ti - a - bit lau - dem tu - - - am.
 et os me - um an-nun - ti - a - bit lau - - dem tu + am.
 a - bit lau - - dem tu - am.
 a - bit lau - - dem tu - am.

10. Chœur

Dessus de Violon 1
Flûtes et Hautbois 1

Dessus de Violon 2
Flûtes et Hautbois 2

Hautes-contre de Violon

Tailles de Violon

Dessus 1

Dessus 2

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

B.c *Tous*
Basse-continue

7

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -

13

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -
 fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que, quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que,
 dis - sem u - ti - que, quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -
 Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de -

19

e - dis - sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris,
 fi - ci - um, de - dis - sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris,
 dis - sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris,
 que: ho - lo - cau - stis non, non, ho - lo -
 dis - sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis, ho - lo -
 dis - sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis, ho - lo -
 Bc seule
 Tous

non, non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis non, non, ho - lo -
 non, non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis non, non, ho - lo -
 non, ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis non, non, ho - lo -
 cau - stis, ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis, ho - lo -
 cau - stis non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis, ho - lo -
 cau - stis non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis, ho - lo -

Bc seule
 Tous

cau - stis non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -
 cau - stis non, non, non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -
 cau - stis non, non, non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -
 cau - stis non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -
 cau - stis non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -
 cau - stis non de - le - cta - be - ris. Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri -

Bc seule
 Tous

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non, non, non

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non, non, non

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: ho - lo - cau - stis non, non, non

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: non, non, non, non, non

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: non, non, non, non

fi - ci-um, de - dis-sem u - ti - que: non, non

bc seule *To*

de - lec-ta - be - ris, non, non de - le - cta - be - ris, non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris, non, non de - le - cta - be - ris, ho - lo - lec-ta - be - ris, ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris

11. Récit de Basse-taille

Violons

Dessus de Violon 1

Dessus de Violon 2

Basse-taille

B.c

Basse-continue

6

Sa - cri - fi - ci - um De - spi - tu - a - tri - bu - la - - -

11

- tus, con - tri - bu - la - tus: cor con - tri - tum

16

et hu - mi - li - a - tum De - us, De - us non de - spi - ci - es,

22

cor con-tri-tum et hu-mi - li - a - tum De - us, De - us non, non de-spi - ci -

28

es, cor con-tri-tum

33

et mi - li - a De - us, De - us non de-spi - ci - es, non,

39

non des - pi - ci - es. Be - ni - gne fac Do - mi - ne in bo - na vo - lun -

45

ta - te tu - a Si - - on, in bo - na vo - lun - ta - te

52

tu - a Si - - on, be - ni - gne fac mi - ne in bo - na vo - lun -

59

ta - te - a Si - - on: ut æ - di - fi - cen - tur mu - ri

66

Je - ru - sa - lem, ut æ - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem,

enchaîner

12. Chœur

Dessus de Violon 1
Flûtes et Hautbois 1

Dessus de Violon 2
Flûtes et Hautbois 2

Hautes-contre de Violon

Tailles de Violon

Dessus 1

Dessus 2

Hautes-contre

Tailles

Basses-tailles

Basses

Basses et Basse-continue

Tous

Tous

Tous

Tous

Ut ae-di - fi-cen-tur mu - ri Je - ru - sa - lem, ut ae-di - fi-cen-tur

Ut ae-di - fi-cen-tur mu - ri Je - ru - sa - lem, ut ae-di - fi-cen-tur



8

[+]

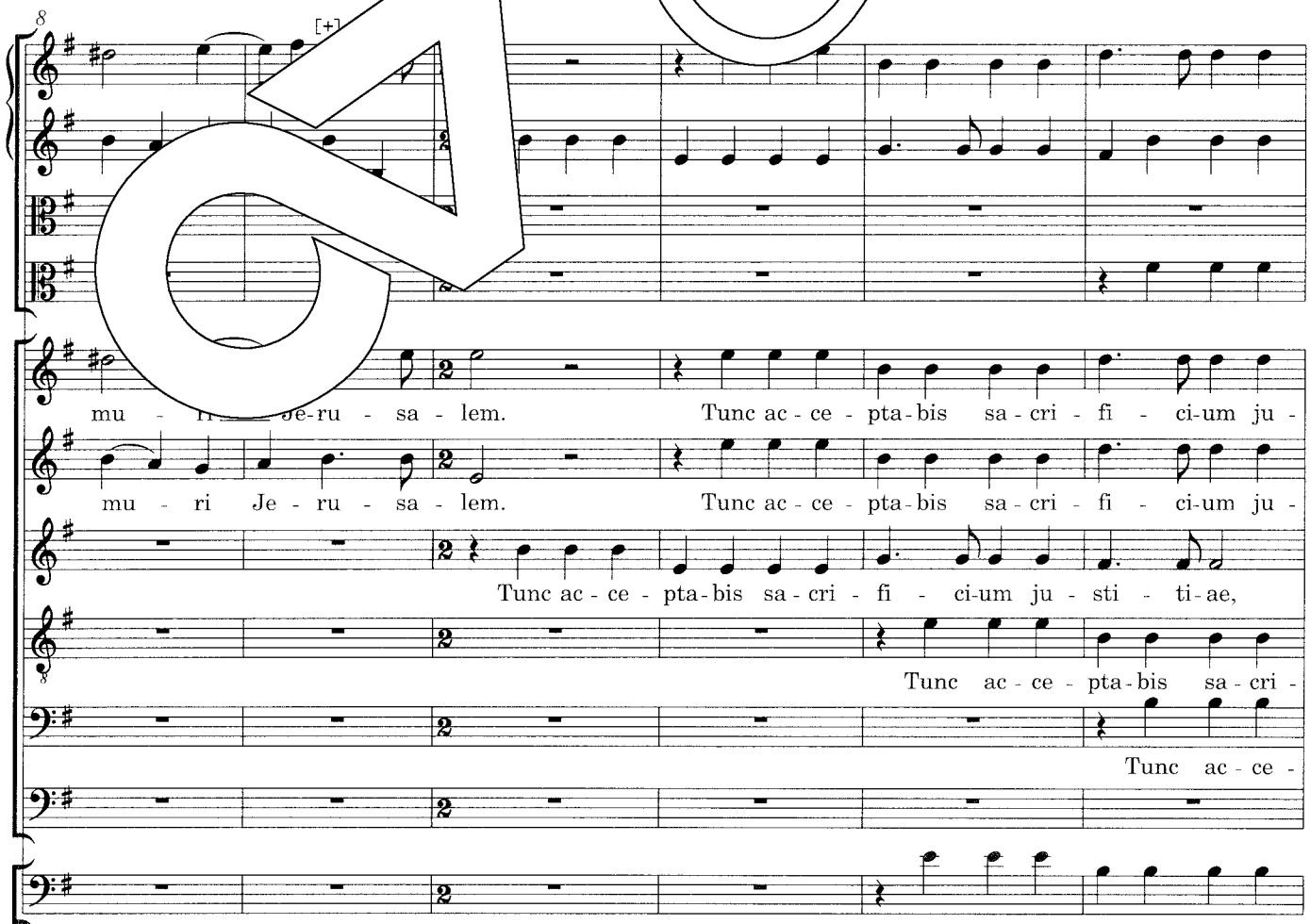
mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci-um ju -

mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci-um ju -

Tunc ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci-um ju - sti - ti-ae,

Tunc ac - ce - pta-bis sa - cri -

Tunc ac - ce -



sti - ti - ae: tunc im - po -

sti - ti - ae: tunc im - po -

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: tunc im -

fi - ci - um ju - sti - ti - ae, ju - sti - ti - ae, ob - la -

pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - ae, ob - la - ti - nes

su - per al - ta - re tu - um

nent su - per al - ta - re tu - um

po - nent su - per al - ta - re tu - um

o - nes et ho - lo - cau - sta. Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju -

et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes, ob - la - ti - o - nes et ho - lo -

Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, ob - la - ti - o - nes et ho - lo -

26

[+]

[+]

vi - tu - los. Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - ae, ju - sti - ti - ae,
 vi - tu - los. Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - ae, ju - sti - ti - ae,
 vi - tu - los,
 sti - ti - ae. Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - ae;
 cau - sta:
 cau - sta: tunc

32

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes, ob - la - ti -
 ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes, ob - la - ti -
 ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes, ob - la - ti -
 tunc im - po - nent su - per al - ta - re
 im - po - nent su - per al - ta - re
 im - po - nent su - per al - ta - re

Piano accompaniment for measures 39-45, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major and 4/4 time. It includes various rhythmic patterns and dynamics, with some notes marked with a '+' sign.

o - nes et ho - lo - cau - sta:

o - nes et ho - lo - cau - sta:

o - nes et ho - lo - cau - sta,

tu - um vi - tu - los,

tu - um vi - tu - los,

tu - um vi - tu - los,

Vocal staves for measures 39-45, including soprano, alto, and tenor parts. The lyrics are: "o - nes et ho - lo - cau - sta: o - nes et ho - lo - cau - sta: o - nes et ho - lo - cau - sta, tu - um vi - tu - los, tu - um vi - tu - los, tu - um vi - tu - los,". The music is in G major and 4/4 time.

Carus

Piano accompaniment for measures 46-52, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major and 4/4 time. It includes various rhythmic patterns and dynamics, with some notes marked with a '+' sign.

tunc im - - po - - nent su - - per al -

tunc im - - po - - nent su -

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti -

Vocal staves for measures 46-52, including soprano, alto, and tenor parts. The lyrics are: "tunc im - - po - - nent su - - per al - tunc im - - po - - nent su - ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti -". The music is in G major and 4/4 time.

Bc seule

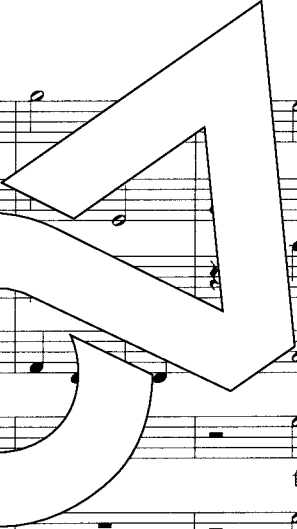
Basso continuo line for measures 46-52, featuring a single bass clef staff. The music is in G major and 4/4 time.

Musical score for measures 53-59. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features various rhythmic patterns and melodic lines.

ta - - re tu - um vi - tu-los,
 - per al - ta - re tu - um vi - tu-los,
 o - nes, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta:

Piano accompaniment for measures 53-59, showing the bass line and chordal accompaniment.

Musical score for measures 60-65. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features various rhythmic patterns and melodic lines.



tunc im - - po - - nent su -
 tunc im - - po - - nent su -
 tunc im - - po - - nent su - - per al -
 ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta.

Piano accompaniment for measures 60-65, showing the bass line and chordal accompaniment.

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti -
 Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um ju -

Musical score for measures 79-84. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "su - - per al - ta - re tu - um vi - tu -".

Musical score for measures 85-90. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "su - - per al - ta - re tu - um vi - tu - o - nes. Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - cium ju - sti - ti - ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: ob - la - ti -".

Musical score for measures 91-96. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "los, tunc im - po - nent su - - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um vi - tu - sta, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, et ho - lo - cau - sta: los, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: ae, ob - la - ti -".

Bc seule

Tous

[+]

[+]

[+]

fi - ci - um ju - sti - ti - ae, et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes,

fi - ci - um ju - sti - ti - ae, et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes,

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes,

tunc im - po - nent su - per al -

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, ob - la - ti - o - nes

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - cium ju -

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - cium ju -

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, tunc ac - ce - pta - bis sa - cri -

re - tu - um vi - tu - los,

et ho - lo - cau - sta:

et ho - lo - cau - sta:

Bc seule

sti - ti-ae, ju - sti - ti-ae: tunc im - po - nent su -
 sti - ti-ae, ju - sti - ti-ae: tunc im - po - nent su -
 fi - ci-um ju - ti - ti-ae, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, et ho - lo -
 ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta, et ho - lo -
 tunc im - po - nent su - al -
 tunc im - po - su - per al -
 Tous

ta - re tu - um vi - tu - los.
 per al - ta - re tu - um vi - tu - los.
 cau - sta, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta:
 cau - sta, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta:
 ta - re tu - um vi - tu - los,
 ta - re tu - um vi - tu - los.

132

Tunc ac-ce-pta-bis sa-cri-fi-ci-um ob-la-ti-o-nes

Tunc ac-ce-pta-bis sa-cri-fi-ci-um ob-la-ti-o-nes

tunc im-po-nent

tunc im-po-

ob-la-ti-nes ob-lo-

Tunc ac-ce-

139

et sta, tunc ac-ce-pta-bis sa-cri-fi-ci-um ju-sti-ti-

et ho-lo-cau-sta, tunc ac-ce-pta-bis sa-cri-fi-ci-um ju-sti-ti-

su-per al-ta-re tu-um vi-tu-

nent su-per al-ta-re tu-um vi-tu-

cau-sta, et ho-lo-cau-sta, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-

pta-bis sa-cri-fi-ci-um ju-sti-ti-æ, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-

ae, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta: tunc im -
 ae, ob-la-ti-o-nes: tunc im - - po - -
 los, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta, ob-la-ti
 los, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta, ob-la - o
 sta,
 sta, *Bc seule*

po - - nent su - per al - ta - re tu - um vi - tu -
 nent su - - per al - ta - - re tu - um vi - tu -
 et ho-lo-cau-sta, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta, et ho-lo-cau -
 et ho-lo-cau-sta, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta, et ho-lo-cau -

Musical score for measures 159-165. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "los, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta: tunc im-po-".

Musical score for measures 166-172. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "sta, ob-la-ti-o-nes et ho-lo-cau-sta: tunc im-po-".

Musical score for measures 173-179. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "nent - per al-ta-re tu-um vi-tu-los.".

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Einzig Quelle des *Miserere* von Charles-Hubert Gervais ist eine autographe, undatierte Partiturnachricht, die aus zwei Teilen besteht¹:

1. Sätze 1–7: Titel am Kopf der ersten Notenseite „Miserere mei Deus seum dum [sic] / magnam misericordiam tuam. / Pseaume 50.“ Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Rés. Vm¹ 158. Hochformat 185 x 245 mm, 16 Liniensysteme pro Seite, 38 Seiten.

2. Sätze 8–12: Titel am Kopf der ersten Notenseite „Suite du miserere“. Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Rés. Vm¹ 190. Hochformat 185 x 245 mm, 16 Liniensysteme pro Seite, 45 Seiten.

Die originale Schlüsselung und ggf. originale Stimmenbezeichnungen sind in den jeweiligen Partiturvorsätzen angegeben. Für den originalen Partituraufbau vgl. die Hinweise in Teil II „Zur Edition“.

Jeder der beiden Teilbände enthält ein eigenes, nachträglich hinzugefügtes Titelblatt. Auf dieses wurden zwei dekorative Motive in Vignettenform aufgeklebt, die aus gedruckten Titelblättern von aus der königlichen Bibliothek ausgemusterten Büchern ausgeschnitten worden waren. Zwischen beiden Vignetten wurde dc ebenfalls aus einem Buch ausgeschnitten – der Beginn des 50. Psalms geklebt: „PSEAUME L. / Misérere mei Deus : * secúndum magnam misericórdiam tuam.“ Die Quelle ist ausgesprochen gut lesbar und gehört zu einer Gruppe von 45 Bänden mit Autographen. Die Qualität der Handschrift zeigt die Sorgfalt, mit der Gervais die Musik abschrieb².

II. Zur Edition

Die vorliegende Erstausgabe folgt genau der Quelle. Die originalen Schlüssel sowie die zeitüblichen Stimmenbezeichnungen sind im Vorsatz angegeben. Da die Stimmen in der Quelle unbezeichnet sind, wurde auf Bezeichnungen zurückgegriffen, wie sie in überlieferten Quellen der Zeit anzutreffen sind. Vom Herausgeber ergänzte Bezeichnungen wie „Seul“, „Tous“ etc. oder in der Quelle fehlender gesungener Text wurden durch kursive Type gekennzeichnet; fehlende Akzidentien sowie solche, die nach alter Notationspraxis nicht notwendig waren, heute aber gesetzt werden müssen, erscheinen in kleinerer Type. Diente ein b-Akzident in der Quelle lediglich zur Auflösung eines vorangegangenen Kreuzakzidenten, wird dieses ohne Nachweis als Auflösungszeichen wiedergegeben. Aufgrund von eindeutigen Parallelstellen hat der Herausgeber in einigen Fällen Ornamente (in eckigen Klammern) und (punktierte) Bögen ergänzt; weitere Ergänzungen bleiben dem Dafürhalten der Interpreten vorbehalten. Die originalen Schreibweisen „flustes“, „haubois“ und „viollons“ wurden modernisiert sowie ggf. der Plural „violons“, mit dem unspezifisch alle Streichinstrumente bezeichnet werden, als „Dessus de Violon“ präzisiert. Bei Augmentationen von Notenwerten, die sich über einen Taktstrich erstrecken,

wird in der Regel der Augmentationspunkt nach dem Taktstrich gesetzt; diese Schreibweise wird ohne Einzelnachweis durch die heute übliche Überbindung ersetzt.

Der Partituraufbau des 18. Jahrhunderts unterschied zwischen den Chorsätzen, wo die Singstimmen über den Instrumentalstimmen notiert sind, und den Solosätzen mit der Notation der Solostimme zwischen den obligaten instrumentalen Begleitstimmen und der Continuostimme. Diese typisch französische Notationsweise, die in den Tuttisätzen die Instrumente und Singstimmen optisch voneinander trennt und in den solistischen Sätzen die Stimmen vereint, wurde gemäß der heutigen Praxis der Wiedergabe generalbassbegleiteter Musik vereinheitlicht.

Der gesungene Text wurde in der Schreibweise, Interpunktion und Silbentrennung soweit als möglich der heute liturgisch üblichen Fassung (vgl. *Antiphonale monasticum* 1934, *Graduale Triplex*, Paris-Tournai 1979) angeglichen. Änderungen der Schreibweise werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: B = Basse vocale (vokaler Bass), Bc = Basse-continue, Bt = Basse-taille (Bariton), D I/II = Premier/second Dessus (Sopran I/II), DVIn I/(II) = Premier/second Dessus de Violon, Hc = Haute-contre vocale (hoher Tenor), HcVIn = Haute-contre de Violon (Viola I), T = Taille (Tenor), TVIn = Taille de Violon (Viola II). Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Instrument, Zeichen im Takt (Noten und Pausen), Lesart der Quelle.

1. Chœur dialogué

5	TVIn 1	e'
47	DVIn II 1	Auflösungszeichen im vorhergehenden Kustos (Seitenwechsel) durch b-Akzidenten angegeben zusätzlich Halbe Note c' (als Akkord geschrieben)
52	Bt 1	d'
57	DVIn II 1	d'

2. Duo de Taille et Basse-taille

6	T, Bt	Textschreibweise: „fecit“
---	-------	---------------------------

4. Récit de Dessus

7, 12 etc.		Textschreibweise: „hysopo“
8	D 2–5	rhythm. Folge irrtümlich (?) Sechzehntel-punkt. Achtel-Sechzehntel-punkt. Achtel

5. Petit chœur

15 etc.		Textschreibweise: „exultavit“
45	Bc 1	bereits in Quelle von a nach h korrigiert

6. Récit de Haute-contre

1–16	Hc, Bc	alle es trotz entsprechender Generalvorzeichnung mit Warn-b-Akzidenten
36	Bc 1	mit Warn-b-Akzidenten

¹ Die Quellen der Grands Motets von Gervais wurden in der Dissertation des Hrgs., *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671–1744)*, sous-maître de musique at the *Chapelle Royale*, Ph.D. dissertation, Duke University 1994, S. 106–122, sowie in ders., *Charles-Hubert Gervais (1671–1744). Un musicien au service du Régent et de Louis XV*, Paris (CNRS Éditions) 2001, S. 279–283, beschrieben.

² Einem handschriftlichen Vermerk am Ende des *Catalogue des livres de musique de feu Monsieur Seguin, Président en la Chambre des Comptes* [o.O.u.J.], Bibliothèque nationale de France, département des imprimés, Δ 3604, zufolge scheint es, dass Gervais im Rahmen seiner Tätigkeiten am Palais-Royal auch als Kopist gewirkt hat.

39–40	Hc	Korrekturen durch Auskratzen; Gervais hatte sich bei der Abschrift um einen Takt verschrieben
41–43	Bc	s. Anmerkung T. 39–40
59	Hc 1	mit Warn-b-Akzidens
66		Schreibweise der Beischrift: „Majeure“
81	Bc 3	c

7. Chœur

7	TVIn 4	bereits in Quelle von <i>d'</i> nach <i>h</i> korrigiert; der wg. Seitenwechsel am Taktende folgende Kustos gibt <i>e'</i> als 1. Note von T. 8 an
15	Hc 1	bereits in Quelle von <i>c'</i> nach <i>es'</i> korrigiert
24	TVIn 2	bereits in Quelle von <i>d'</i> nach <i>h</i> korrigiert
36	TVIn 1	ein ursprüngl. irrtümlich notierte Halbe Note <i>a</i> ist noch erkennbar
51	HcVIn 1	ursprgl. <i>g'</i> vorgesehen


8. Récit de Haute-contre

32	etc.	Textschreibweise: „exultavit“
----	------	-------------------------------

9. Quatuor

18		Schreibweise der Beischrift: „plus lenger“
18–51		Textschreibweise: „anumtiabit“
35	B, Bc 2	Kreuz als Warnakzidens
44	T 1	Bogen nach Seitenwechsel irrtüml. von vorhergehender Note; dort aber nicht angesetzt

10. Chœur

14	Bt	 u - ti -
22	HcVIn 1	lt. Kustos nach dem Taktende von T. 21 (Seitenwechsel) hätte der Ton <i>g'</i> sein müssen
42	TVIn 2–4	schlecht identifizierbare Korrekturen


43	HcVIn 2–3	Korrektur
----	-----------	-----------



11. Récit de Basse-taille

6	DVIn II 2	<i>e'</i> oder <i>fis'</i> ?
---	-----------	------------------------------

12. Chœur

41	DVIn I 1	urspr. <i>g'</i> , nicht gestrichen; <i>e'</i> darunter notiert
59	Bc 1	punktierte Halbe
71	D II 1	<i>e'</i>
89	D I 4	<i>a'</i>
99	DVIn 1	<i>g'</i>
107	Bt 1–2	schlecht lesbar: <i>fis-e</i> ?
124/125	Hc	Text: „oblationes“
127	Hc 3	Überlagerung <i>d'</i> / <i>e'</i> nach Korrektur
141	HcVIn, TVIn 1	

		vom Hrsg. analog nach T. 23 korrigiert
145	Bt 1	<i>a</i>
161	TVIn 2	Kreuz als Warnakzidens
163	Hc 1	durch Korrektur Ganze Noten <i>g'</i> und <i>h'</i> nebeneinander
169	HcVIn 2	<i>h</i>

Inhalt

Vorwort / Avant-Propos / Foreword	2
Text / Texte	8
Faksimile	10
1. Chœur dialogué Miserere mei Deus (Solo Bar, Grand chœur SST(A)TBarB)	11
2. Duo de Taille et Basse-taille Tibi soli peccavi (Soli TBar)	18
3. Chœur dialogué Ecce enim in iniquitatibus (Solo T, Grand Chœur ST(A)TBarB)	19
4. Récit de Dessus Asperges me Domine hyssopo (Solo S)	23
5. Petit chœur Auditui meo (Petit chœur (Soli) SST(A))	26
6. Récit de Haute-contre Averte faciem tuam (Solo T(A))	29
7. Chœur Docebo iniquos vias tuas (Grand chœur SST(A)TBarB)	34
8. Récit de Haute-contre Libera me de sanguinibus (Solo T(A))	38
9. Quatuor Domine, labia mea aperies (Quatuor ST(A)TB)	42
10. Chœur Quoniam si voluisses sacrificium (Grand Chœur SST(A)TBarB)	45
11. Récit de Basse-taille Sacrificium Deo spiritus contribulatus (Solo Bar)	50
12. Chœur Ut aedificentur muri Jerusalem (Grand Chœur SST(A)TBarB)	53
Kritischer Bericht	66

Zum vorliegenden Werk ist das folgende Auführungsmaterial erhältlich:
Partitur (CV 21.010), Chorpartitur (CV 21.010/05), Dessus de Violon 1 / Flûte et Hautbois 1 (CV 21.010/11), Dessus de Violon 2 / Flûte et Hautbois 2 (CV 21.010/12), Haute-contre de Violon (CV 21.010/13), Taille de Violon (CV 21.010/14), Basse et Basse-continue (CV 21.010/15), Orgue (CV 21.010/49).