

# Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

---

## Michel-Richard de Lalande Jubilate Deo s 9

Psaume 99

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

Première édition / First edition  
édité par / edited by  
Lionel Sawkins

Partition générale

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
Kritischer Bericht	16
Faksimile	17
Psalmtext	18
1. Jubilate Deo omnis terra (Soli STT, Coro)	19
Introite in conspectu ejus (Soli ST, Coro)	26
Jubilate Deo omnis terra (Soli SSAATTB, Coro)	29
2. Scitote quoniam Dominus (Solo T)	34
3. Populus ejus (Soli SST) Introite portas ejus in confessione (Soli SST) Atria ejus in hymnis (Soli SST)	36 37 40
4. Laudate nomen ejus (Solo T) Laudate nomen ejus (Soli SAT, Coro) Et usque in generationem (Soli SSA, Coro)	42 44 46

Zu Lalandes *Jubilate Deo* ist das folgende Aufführungsmaterial erschienen:  
Partitur, zugleich Stimme für die Tasteninstrumente (CV 21.011),  
Chorpartitur (CV 21.011/05),  
komplettes Orchestermaterial (CV 21.001/19).



*Mortels, C'est de ce beau Delire  
Que sont nos pâmy vous ees accords si touchants,  
A deux Divinitz LALANDE doit ses Chants.  
APOLLON le forma, C'est Louis qui l'inspire.*

**ŒUVRES**  
*DE MONSIEUR*  
**DE LALANDE.**

Michel-Richard de Lalande auf dem Titelblatt der *Motets de feu M. De La Lande*, Paris 1729.

## Vorwort

Michel-Richard de Lalande (1657–1726) übernahm 1683, im Alter von 25 Jahren, sein erstes Amt als einer der vier *sous-maîtres* in der Leitung der königlichen Kapelle in Versailles. Seine Ernennung durch Ludwig XIV. erfolgte wenige Monate nach dem plötzlichen Tod der Königin Marie-Thérèse. Folglich fiel sie zusammen mit einer Neuorientierung des Königs in Fragen der Kunst, die durch den Einfluß der frommen Madame de Maintenon ausgelöst worden war. Durch diesen Wechsel gewann die Musik in der Kirche wachsende Bedeutung gegenüber derjenigen zur Unterhaltung des Hofes. Dieser neue Schwerpunkt entsprach Lalandes Neigungen, da er trotz sehr beträchtlicher Leistungen in der weltlichen Musik seine besten Einfälle bei der Vertonung geistlicher Texte hatte, besonders der von Psalmen in der Form des *grand motet*. In den folgenden 43 Jahren schrieb er etwa 80 dieser mehrsätzigen Werke; im Laufe der Jahre revidierte er sie ständig, so daß von manchen Werken bis zu fünf verschiedene Fassungen erhalten sind. Viele andere existieren nur in einer oder in zwei Fassungen, aber es scheint sicher, daß die meisten seiner Kompositionen von diesem Revisionsprozeß berührt wurden, dem erst Ludwig XIV. Einhalt gebot, damit die „reine Schönheit“ in den frühen Werken des Komponisten erhalten bliebe und er mehr Zeit für neue Kompositionen fände.<sup>1</sup> Lalande fügte sich offensichtlich dem königlichen Gebot, bis Ludwig XIV. im Jahre 1715 starb. Als die Chapelle, in der Folge zusammen mit dem Hof nach Paris verlegt wurde, nahm er seine Tätigkeit mit Eifer wieder auf; möglicherweise war seine Arbeitsbelastung ohnehin geringer geworden (erst im Jahre 1722 kehrte der Hof wieder nach Versailles zurück). Der französische *grand motet* läßt sich mit der Kirchenkantate in Deutschland und dem englischen Verse-Anthem der gleichen Periode vergleichen (letzteres stand unter starkem Einfluß durch den französischen Stil, wie dies die Werke von Humfrey und Purcell zeigen). Der *grand motet* hatte sich seit dem Wirken Henri Dumonts in Paris gegen 1640 entwickelt und etablierte sich rasch, da Ludwig XIV. die messe basse solennelle gegenüber dem Hochamt bevorzugte. In der messe basse solennelle las der Priester die Messe mit leiser Stimme, während die Sänger und Instrumentalisten den *grand motet* aufführten; zusätzlich gab es bei der Elevation einen *petit motet* und zum Schluß ein *Domine salvum fac Regem*.<sup>2</sup> Daher schrieben die Hofkomponisten weniger Messen als ausgedehnte Psalmen und Cantica, wie auch kurze *élévations*; dieser königliche Brauch wurde bis zur Revolution in vielen anderen französischen Kirchen und Kathedralen nachgeahmt.

Ein *grand motet* beginnt gewöhnlich mit einer Orchestereinleitung von 20 – 40 Takten; ihr folgen alle Verse des Psalms oder Canticums in wechselnder Besetzung für einen oder mehrere Solisten, *petit chœur* genannt (ein zwei- bis fünfstimmiger Chorsatz, in dem jede Stimme mehrfach besetzt war), oder für *grand chœur* (vollbesetzter Chor). Manchmal wurden diese verschiedenen Stilmittel nebeneinander gestellt, um *concertino-ripieno*-Effekte zu erzielen, wie sie sich im ersten Satz des *Jubilate Deo* finden.

Während seiner langen Karriere als Komponist von 1680 bis in die 1720er Jahre suchte Lalande den Ausdrucksgehalt der von ihm komponierten Texte mit jenen Mitteln auszudeuten, die sowohl auf der Bühne als auch in der Kirchenmusik seiner Zeit gebräuchlich waren. Seine Kunstsicherheit wurde weder von seinen Zeitgenossen Charpentier, Campra und Desmarest noch von seinen Nachfolgern wie z.B. Blanchard und Mondonville übertroffen. So verkörpern Lalandes späte Werke die *apo-gée* des Stils, wenn auch seine frühen Motetten (wie *Jubilate Deo*), ebenfalls große Aufmerksamkeit und einen Platz im Repertoire der Epoche verdienten, da sie im Vergleich mit den Werken seiner Vorgänger Dumont, Robert und Lully einen beträchtlichen Fortschritt erkennen lassen. Lalande schreibt nicht nur mit größerer dramatischer Kraft, wie z.B. im 2. Satz des *Jubilate Deo* (*Scitote quoniam Dominus*), seine intensive instrumentale Schreibweise zeigt vielmehr eine wachsende Un-

abhängigkeit vom vokalen Satz. Den französischen Charakter der Musik erkennt man an den beherrschenden Tanzrhythmen, besonders in den schnelleren Sätzen, wie auch an den rhythmischen Feinheiten.

In den Werken und Überarbeitungen seiner mittleren und späteren Periode entwickelt sich Lalandes Stil weiter. Dies zeigt sich bei seinen Kompositionen für Solostimmen in längeren Sätzen, reicherer Ausstattung mit *obbligati* und in der Verwendung von Chromatik zur Steigerung des Ausdrucks, wodurch die vokale und instrumentale Kontrapunktik große Intensität erhält.

Lalandes herausragende Stellung als Komponist von *grands motets* für die königliche Kapelle zeigte sich 1725, also ein Jahr vor seinem Tod, bei der Einrichtung des *Concert spirituel*, als das Eröffnungskonzert fast ausschließlich aus Lalandes Kompositionen bestand, mit einer Ausnahme: Corellis „Weihnachtskonzert“. In den ersten 45 Jahren der *Concerts spirituels* kam es zu mindestens 590 Aufführungen von 41 verschiedenen *grands motets* von ihm (einschließlich *Jubilate Deo*), wodurch Lalande der am häufigsten aufgeführte Komponist dieser Konzertreihe wurde.<sup>3</sup> Nur die Symphonien von Joseph Haydn konnten in den 20 Jahren vor der Französischen Revolution einen ähnlichen Bekanntheitsgrad erlangen.<sup>4</sup> Sowohl in öffentlichen Konzerten als auch in der Hofkapelle wurden Lalandes *grands motets* auch weiterhin aufgeführt; die *Livres du Roy* belegen, daß noch 1792, in den letzten Tagen der Kapelle, nicht weniger als 14 dieser Werke zu deren Repertoire gehörten.<sup>5</sup>

## Der Chorsatz

Von seinen Vorgängern an der königlichen Kapelle, Dumont und Robert, übernahm Lalande den Gebrauch des *petit chœur*, eines Solistenensembles, das mit dem *grand chœur* kontrastierte. Die bevorzugten Solostimmen waren *dessus* (Sopran), *haute-contre* (hoher Tenor) und *basse-taille* (Bariton). Zu Lalandes Zeit waren die *dessus*-Soli oft mit Frauen besetzt, darunter auch Lalandes Frau und Töchter, oder mit italienischen Kastraten. Bisweilen könnten auch Chorknaben (6 oder 8 pages) die Solo- oder *petit chœur*-Abschnitte gesungen haben. Zwei-fellos haben aber manchmal Kastraten die *haute-contre*-Soli gesungen. Doch konnte der *petit chœur* auch eine oder mehrere der fünf charakteristischen Stimmen im *grand chœur* übernehmen – die anderen waren *taille* (Tenor) und *basse* (Baß) – wie dies im *Jubilate Deo* geschieht, in dem der Einleitungschor Duos für zwei *dessus* und zwei *tailles* enthält; der zweite Satz dagegen ist ein Solo *Récit de taille*.

Zu beachten ist, daß *counter-tenors* oder Altistinnen für die solistischen *haute-contre*-Partien nicht geeignet sind (sie liegen im allgemeinen zu tief); *haute-contre*-Soli waren eindeutig für hohe Tenore bestimmt, die bei späteren Komponisten ein so wichtiger Faktor für den Erfolg von Bühnenwerken wurden, wie etwa bei Rameau. Das *Gloria Patri* in Lalandes *Cantate Domino* galt als Probestück für diese Stimme und erschien häufig in den Programmen des *Concert spirituel*, wenn neue *haute-contres* zum ersten Mal auftraten.<sup>6</sup>

Der *grand chœur* war normalerweise mit fünf Stimmen besetzt, von denen die drei mittleren Tenore waren, die sich im Stimmumfang kaum unterschieden; im Idealfall sollte auch heute so besetzt werden. Wenn jedoch nicht genügend Tenore verfügbar sind, können die chorischen *haute-contre*-Partien mühelos von Altstimmen übernommen werden, weil sie einen geringeren Umfang haben als die oben erwähnten Soli. Die chorischen *basse-taille*-Partien sollten von hohen Baritonstimmen oder in gemischter Besetzung (Tenor + Bariton) gesungen werden.

## Instrumentierung und Stimmton

Der fünfstimmige Orchestersatz entspricht der vokalen Gliederung. Er besteht aus *dessus* (Violinen, Oboen, Flöten beider Art und gelegentlich Trompeten), *haute-contre de violon*, *taille de violon* und *quinte de violon* (Bratschen verschiedener Größe für drei verschiedene Stimmen) und *basse – viola da gamba* (7-saitige französische Baßgamben), Cembalo und Theorbe in den Solo- und *petit chœur*-Sätzen, gemeinsam mit *basses de violon* (4-saitige große Celli, die einen Ganzton tiefer gestimmt sind als das heutige Instrument), Fagotte und Orgel an *Tutti*-Stellen.<sup>7</sup>

Zu beachten ist, daß in der französischen Instrumentalmusik bis weit in das 18. Jahrhundert hinein die 16-Fuß-Lage nicht vorkam. Der kräftige Ton und der tiefe Klangbereich der *basses de violon* wie auch der *basse de viole* genügten für den Baß des Streichorchesters und wurde nicht zusätzlich oktaviert, so daß der Kontrabaß nicht erforderlich war.<sup>8</sup> In jener Zeit hatte auch die Orgel der Versailler Kapelle, ebenso wie andere französische Orgeln der gleichen Epoche keine 16'-Register im Pedal. Ihr einziges 16'-Register war ein *montre* (Prinzipal des Hauptwerkes).<sup>9</sup> Als die Disposition der Versailler Orgel erstmals im Jahre 1679 entworfen wurde, sah sie vier Register in Kammertonhöhe vor (einen Halbton höher als die übrigen Stimmen der Orgel), zweifellos für die Ausführung des *Basso continuo* bei Ensemblemusik bestimmt; es handelte sich um 8'- und 4'-Flötenregister, zwei für jedes der beiden Manuale. Als die Orgel schließlich im Jahre 1710 aufgestellt wurde, waren die Tonhöhen offensichtlich angeglichen, da diese Register weggelassen wurden. Der Stimmton lag bis zum Ende des 17. Jahrhunderts anscheinend mehr oder weniger einen ganzen Ton unter der heutigen Norm von  $a' = 440$ ; gegen 1710 wohl einen halben Ton höher, also annähernd  $a' = 414$ .<sup>10</sup> Im Idealfall müßten also Lalandes Motetten auf „Original“-Instrumenten mit tieferer Stimmung als heute üblich aufgeführt werden – frühe Werke wie z.B. *Jubilate Deo* wahrscheinlich sogar einen ganzen Ton tiefer, spätere nur einen halben Ton. Untersuchungen der Musik und Beobachtungen bei Aufführungen scheinen diese Hypothese zu bestätigen.

Trompeten wurden gewöhnlich mit Pauken begleitet, wofür Lalande in seinem *Te Deum* eine ausgeschriebene Stimme bereitstellte. Die Theorbe, die zu Lalandes Zeit in Frankreich Verwendung fand, war augenscheinlich eine Laute mit nur 2 oder 3 *Bourdon*-Saiten.

Der normale fünfstimmige Satz wurde gelegentlich zu einem dreistimmigen reduziert durch Teilung des *dessus* in zwei Stimmen, begleitet von der *basse continue*. Diese wurde an derartigen Triostellen häufig von einer oder mehreren Bratschen oder von der Baßgamben gespielt, was zu einem Satz führte, der in der modernen Fachsprache mit „SSA“ bezeichnet würde. Das zeigt sich im dritten Satz des *Jubilate Deo*, dem Trio *Populus ejus*. Diese Stelle ist darüberhinaus interessant wegen der hier notwendigen Verwendung von zwei alternierenden Instrumentengruppen, wie es das Ineinandergreifen in den Takten 13 und 24 (S. 36 und 37 der Partitur) zeigt: eine Gruppe spielt die *ritournelles*, während die andere die Sänger begleitet. Die Verwendung des Terminus *Symphonie* am Anfang deutet an, daß die *ritournelles* in großer instrumentaler Besetzung gespielt wurden (vgl. auch unten: „Holzbläser colla parte“). Die andere Gruppe könnte demnach aus einer der in dieser Zeit so beliebten Kombinationen bestehen, wie z.B. zwei Flöten und Baßgambe(n), zwei Violinen und Bratsche(n) oder zwei Oboen und Fagott. Beide Gruppen können sich im Schlußsatz vereinigen.

Von den späten 1690er Jahren an entwickelte und modifizierte Lalande seine Praxis der Instrumentation. Er bevorzugte zwei *dessus*-Stimmen (eine davon gewöhnlich unabhängig von den Vokalstimmen), 2 oder 3 Mittelstimmen (*parties*) und *basse*, wobei alle 5 oder 6 Stimmen an der kontrapunktischen Struktur mitwirkten.<sup>11</sup> Es fehlt jeder Hinweis, daß Lalande es anderen überließ, die Mittelstimmen zu schreiben, wie dies Lully

anscheinend manchmal tat. Dieser spätere Stil zeigt eine wachsende spezifische Verwendung der Holzbläser, besonders in den *obbligati* der Solo-récits.

*Basse continue* und *basse générale*. Wie man auf dem Faksimile (Seite 17) sehen kann, war es in französischen Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts bisweilen üblich, die Baßstimme – *basse continue* – auf ein besonderes System zu schreiben, getrennt von den anderen Instrumenten des Generalbaßes – *basse générale* –. Die *basse-continue*, von einer kleineren Gruppe von Instrumentalisten (*petit chœur*) gespielt, einschließlich jener, die den bezifferten Baß ausführten, stand gewöhnlich am Fuß der Partitur, während das System darüber den *basses de violon* und Fagotten des *grand chœur* (d.h. Ripieno) zugewiesen war. Wenn beide Stimmen identisch waren, genügte ein System. Wenn sie sich unterschieden, stand die reicher ausgearbeitete Stimme im *grand chœur*-Teil, während die *basse continue* oftmals einfacher gehalten ist (besonders in den *tutti*-Teilen, wo das verwendete Tasteninstrument vermutlich die Orgel war). Im ersten Satz des *Jubilate Deo* der vorliegenden Ausgabe sind die Stimmen des *grand chœur* im Orchester mit *Tous* (= tutti) bezeichnet, während *Bc* anzeigen, daß nur Instrumente der *basse continue* spielen sollten.

*Haute-contre de violon*. Obgleich diese Stimme in unserer Ausgabe aus dem Soprano- in den Violinschlüssel übertragen wurde und im *Jubilate Deo* auch dem Umfang der Violine entspricht, sollte beachtet werden, daß es eine der drei Streichermittelstimmen (Viola) ist, daher darf sie auf keinen Fall durch Holzbläser verdoppelt werden.

Holzbläser *colla parte*. Oboen (und / oder Flöten jeder Art) sollten die *dessus de violon*-Stimmen verdoppeln. Das heißt, daß dort, wo die *dessus unisono* spielen, die Holzbläser *colla parte* mitgehen und nur *divisi* spielen, wenn sich die *dessus* teilen. Die Verwendung des Terminus *Symphonie* unter den Noten der instrumentalen *dessus*-Stimme zu Beginn eines Satzes der französischen Barockmusik scheint ein Hinweis dafür zu sein, daß das ganze Orchester spielt; es handelt sich dabei um einen Besetzungshinweis und weniger um eine Bezeichnung für den instrumentalen Eröffnungssatz. Einige dieser *divisi*-Stellen können von Holzbläsern allein gespielt werden (vgl. Fußnote 4, S. 13; auch S. 22). Das Gewicht, das den Außenstimmen des Orchestersatzes *dessus* und *basse* verliehen wird, findet sich auch in der Barockmusik anderer Länder als Frankreich.

## Das Orchester der Chapelle royale.

Das Orchester der *Chapelle royale* zu Versailles scheint in den 43 Jahren von Lalandes Amtszeit in der Größe bemerkenswert konstant geblieben zu sein, obgleich seine Zusammensetzung sich veränderte. Als Lully mit dem Spiel der *vingt-quatre violons* unzufrieden die *Petits violons* aufstellte, nahm er die Spieler der *Chapelle*. Die 16 Streicher bildeten folgendes Ensemble:

6 <i>dessus de violon</i>	(Violinen)
2 <i>haute-contre de violon</i>	
2 <i>tailles de violon</i>	
2 <i>quintes de violon</i>	}(Bratschen)
4 <i>basses de violon</i>	(große Celli s.o.)

In der *Chapelle* traten zu diesen 16 Streichern eine Baßgamben und vier *dessus*-Holzbläser, zwei oder mehr Fagotte, Cembalo, Theorbe und Orgel. Bei den Holzbläser-*dessus* scheint die Praxis in der *Chapelle* von derjenigen in der Oper verschiedenen gewesen zu sein, weil man nämlich eigene Spieler für Querflöten und Oboen besaß, unter denen die Oboisten auch Blockflöte spielten.<sup>12</sup> Diese Praxis könnte Lalandes Wunsch entstammen, manchmal beide Arten von Flöten im gleichen Satz zu verwenden (wie in *Exaltabo te, Domine*).

Ein interessantes Zeugnis über die Größe der *Chapelle* zu einer späteren Zeit – etwa zwischen 1715 und 1726 – findet sich auf der letzten Seite der autographen Partitur von Lalandes *Te Deum*,<sup>13</sup> wo er die Zahl der zu kopierenden Stimmen mit „7 dessus, 7 basses, 2 parties“ angibt. Da dieses Werk Trompeten (und Pauken) verwendet, bedeutet dies, daß sich das Orchester wie folgt zusammensetzte:

Streicher	Andere Instrumente	Zahl der kopierten Stimmen
8 Violinen I,II	2 Trompeten I,II 4 Flöten/Oboen I,II	4 1 } 2 } 7
4 Bratschen I,II: 2 <i>haute-contres</i> <i>de violon</i> 2 <i>tailles de violon</i> (1 <i>quinte de violon</i> , falls erforderlich)		1 } 1 } 2
1 Baßgambe 4 <i>basses de violon</i>	2–4 Fagotte Cembalo Orgel (Pauken)	1 2 } 1 } 6–7 (1)

#### Zur Edition

In der vorliegenden Ausgabe werden alle der Quelle entnommenen Angaben zur Instrumentation geradestehend, Ergänzungen des Herausgebers hingegen in Kursivschrift wiedergegeben. Eine Ausnahme bilden die Instrumentationsangaben in den *incipits* wie *dessus* etc., die aus Manuskripten anderer Motetten Lalandes übernommen sind: Autographen oder Abschriften Philidors und weiterer Mitglieder aus seinem *atelier*.<sup>14</sup> Die alten Schlüsse wurden weitgehend modernisiert (siehe *incipits*) konsequente Änderungen bei den Akzidentien wurden stillschweigend vorgenommen, wie jene, die auf moderne Vereinbarungen über Akzidentien zurückgehen. Alle anderen Varianten sind im kritischen Bericht aufgeführt.

Die originalen Taktzeichen wurden beibehalten. Aus zeitgenössischen französischen Abhandlungen wissen wir, daß Taktzeichen Bedeutung für das Tempo und gleichermaßen auch für das Metrum hatten. Dazu ein Beispiel: wollte man  $\frac{4}{4}$  und 2 als 2/2 modernisieren, so würde dadurch ein wichtiger Unterschied verdunkelt, weil 2 normalerweise ein schnelleres Tempo anzeigen als  $\frac{4}{4}$ . In gleicher Weise bedeutet wohl die Wiederholung der vorhandenen Taktzeichen nach einem Doppelstrich einen Tempowechsel; auch solche Wiederholungen wurden beibehalten (siehe S. 17, Takt 84–85 und S. 20, Takt 144–145).

Metronom-Angaben und Hinweise über Tempobeziehungen sind Herausgeberzutat, basieren jedoch auf einem Studium jener Manuskripte von Lalandes Motetten aus gleicher Zeit (einschließlich eines Autographs), die detaillierte Zeitangaben (*minutage*) enthalten.<sup>15</sup>

Wo in der Quelle  $\flat$  als Auflösungszeichen für  $\sharp$  steht, wird es mit  $\natural$  wiedergegeben; dagegen ist im bezifferten Baß die originale Notation beibehalten. Ungenau plazierte Ziffern wurden stillschweigend zurechtgerückt, die wenigen vom Herausgeber ergänzten stehen in eckigen Klammern.

Hinweise auf Hemiolen (—) sind vom Herausgeber. Durch gezogene Bögen und Ligaturen sind original während punktierte ergänzt sind.

In Schreibweise und Silbentrennung folgt unsere Ausgabe der *Editio Vaticana* des *Missale Romanum*.

Die Satzgliederung des *Jubilate Deo* ist in den Quellen durch

Doppelstriche deutlich angezeigt; diese bedeuten jedoch keine langen Pausen.

Bei einer Wiedergabe dieser opernhaften Werke im Gottesdienst sollte man wohl die Sätze rasch aufeinander folgen lassen.

#### Weitere Überlegungen zur Aufführungspraxis

Veränderung des Rhythmus: *Notes inégales*. In Frankreich (und anderswo) war es vom 16. bis zum späten 18. Jahrhundert üblich, den Rhythmus gleichwertiger, stufenweise fortschreitender Notenpaare dadurch zu beleben, daß man ihr Zeitdauerverhältnis veränderte. Man veränderte die notierten Notenwerte vom kaum Bemerkbaren bis zum Wert eines Doppelpunktes. Dies geschah in Abhängigkeit vom angegebenen Tempo, dem Charakter der Musik und den Vorstellungen des Interpreten. In der Ensemblemusik, mit einer großen Anzahl Ausführender, dürfte jedoch der Grad solcher Veränderungen enger gewesen sein als in der Kammermusik. Die zeitgenössische Praxis ist in einer großen Zahl von Abhandlungen dokumentiert (z.B. Loulié, Montéclair, Couperin, Bonin, Walther). Ausgenommen davon sind sehr schnelle und sehr langsame Musik. Sonst aber kann man annehmen, daß gleichwertige, stufenweise sich bewegende Notenpaare in der französischen Musik, obwohl gleichwertig notiert, ungleich gespielt wurden. Dazu folgende Übersicht:

##### Taktangaben

Notenwerte, verändert

3/2



2,  $\frac{4}{4}$  (2-Schlag-Takt), 3, 6/4, 9/4, 12/4



C,  $\frac{4}{4}$  (4-Schlag-Takt), 2/4, 4/8, 6/8, 9/8, 12/8



Die übliche Methode war die, die erste Note zu verlängern und die zweite entsprechend zu kürzen (*lourer*). Bei gleichen Notenwerten wurde entweder im Verhältnis 2 : 1 geteilt, was einen Trioleneffekt hervorrief, oder im Verhältnis 3 : 1, wodurch die gleichwertige erste Note punktiert wurde. Beispiele für dieses Verfahren im *Jubilate Deo* sind: Nr. 1: S. 17, Takt 85 und 90 (*basse-continue*), S. 18, Takt 103–104 (*dessus*), Takt 107–110 (*dessus* und *haute-contre*), etc. und in Nr. 3 (S. 27–32); ein weiteres Beispiel für Stellen, an denen gleichwertige Noten ungleich zu spielen sind und bis zur Doppelpunktierung (*pique*) verlängert werden: Nr. 2 *Scitote quoniam Dominus* S. 25–26).

Man muß beachten, daß die Komponisten manchmal Ungleichheit andeuten, wenn sie die ersten Takte eines Satzes im punktierten Rhythmus schreiben und es dem Musikverständ der Ausführenden überlassen, diesen Rhythmus bis zum nächsten Taktwechsel beizubehalten (womit sie sich die Mühe ersparen, ihn durchgehend auszuschreiben). Das war besonders dann der Fall, wenn (obwohl selten) „kurz – lang“ – Ungleichheit erforderlich war; nur François Couperin scheint eine spezielle Notation verwendet zu haben, um anzudeuten, daß dieser Rhythmus bei gleichwertigen Noten anzuwenden ist (—).

Verzierungen. Die einzigen Verzierungszeichen in der Quelle zu *Jubilate Deo* sind folgende:



(Cadence oder Tremblement)



(Cadence appuyée)

## Nachwort

Die Vorbereitung dieser Ausgabe wurde sehr erleichtert durch die Mitarbeit der Angehörigen der Städtischen Bibliothek Versailles, anfangs besonders durch M. Pierre Breillat und M. Jean-Michel Nectoux, in jüngster Zeit durch die derzeitige Hauptkonservatorin, Mlle Alice Garrigoux und ihre Mitarbeiter. Der Herausgeber dankt auch Professor Denis Arnold, CBE, Heather Professor of Music an der Universität Oxford, der ihn als erster ermutigte, Lalandes Motetten herauszugeben, Professor Stanlay Boorman, der viel konstruktiven Rat erteilte und den Mitgliedern der *Musiciens du Roi* und des *Beckenham Chorale*, die als erste diese Werke in eindrucksvollen Aufführungen auf dem englischen Bach Festival und anderswo wiedergaben. For-

schungen in vielen Bibliotheken in Europa und den USA wurden erleichtert durch die große Hilfe vom Centre National de la Recherche Scientifique, dem Maison des Sciences de l'Homme, von der British Academy, dem Winston Churchill Memorial Trust, dem Central Research Fund der Universität London und dem Auftraggeber des Herausgebers, dem Roehampton Institute, London. Weitere wertvolle Hilfe leisteten Mr. Philippe Oboussier, Dr. Howard Ferguson und Professor James R. Anthony.

Beckenham/Kent, im Februar 1985      Lionel Sawkins  
Übersetzung: Willi Schulze

## Kritischer Bericht

### Quellen

- VPh *Motets de M. De Lalande... Recueillis par Philidor l'ainé en 1689* Versailles, Bibliothèque municipale, Ms mus. 15, in Folio, 432x280 mm, Band 8, S. 27–57.
- L1 *Motets et élévarions pour la Chapelle du Roy...* (Paris, 1703) („Livre du Roi“) (nur Text)
- L2 *Motets et élévarions pour la Chapelle du Roy...* (Paris, 1714) („Livre du Roi“) (nur Text)

VPh. Die früheste Quelle von Lalandes Motetten ist eine Sammlung, von André-Danican Philidor *l'ainé*, dem ersten Hofkopisten und zwei seiner Assistenten in den Jahren 1689–1690 geschrieben. Sie befindet sich heute in der Städtischen Bibliothek zu Versailles (*Manuscrits musicaux* 8-17). Diese Sammlung enthält die einzige bekannte Quelle für die Musik des *Jubilate Deo*, eine der Motetten, die Philidor selbst kopiert hat. Obgleich diese das Datum 1689 trägt, lässt eine Prüfung des Manuskripts erkennen, daß es wahrscheinlich zu ei-

nem früheren Zeitpunkt geschrieben wurde, da es (und einige andere Motetten in Philidors Handschrift) neu paginiert und geschnitten wurde, als die Sammlungen 1690 gebunden wurden. (Siehe das Faksimile auf S.17, wo die ältere Seitenzählung noch teilweise sichtbar ist).

L1, L2. Der lateinische Text von Lalandes *Jubilate Deo* steht im ersten Teil zweier noch existierender Bücher, die in der Versailler Kapelle im Gebrauch waren. (*Motets et élévarions pour la Chapelle du Roy...* 1703 [1714]). Der Ort, an dem sich der Text in diesen Büchern findet, deutet darauf hin, daß das Werk zu den ersten gehörte, die nach Lalandes Ernennung im Jahre 1683 in der *Chapelle* einstudiert wurden. Aus den noch erhaltenen Programmen des *Concert spirituel* geht hervor, daß *Jubilate Deo* noch 1752 zum Repertoire gehörte, als es am Weihnachtsfest dargeboten wurde.

Bibliographische Angaben und Einzelanmerkungen finden sich im englischen Text (S. 11 und 16), die Fußnoten im französischen (S. 15).

## Preface

Michel - Richard de Lalande (1657 - 1726) took up his first post as one of the four *sous-maitres* in charge of music in the royal chapel at Versailles at the age of 25, in 1683. His appointment commenced a few months after the sudden death of the Queen, Marie-Thérèse. Thus, it coincided with the change in the tastes of the king, Louis XIV, brought about by the influence of the pious Madame de Maintenon, a change whereby the music of the chapel increasingly assumed more importance than that for the court entertainments. This different emphasis matched Lalande's natural inclinations, since, despite his very considerable output of secular music, he found his greatest inspiration in the setting of sacred texts, particularly the psalms, in the form of the *grand motet*. Over the ensuing 43 years, he wrote some 80 of these large-scale works, at the same time continually revising them as he went, so that as many as five different versions of some works survive. Many others are extant in only one or two versions, but there is evidence that most were subjected to this revision process, which Louis XIV called on the composer to stop in order that the "innocent beauty" of his early works might be preserved, and that he might have more time for new compositions.<sup>1</sup> Lalande apparently complied with the royal dictum until the King died in 1715. When the chapel moved to Paris under the Regency, he resumed the task in earnest, possibly because demands on his time were less anyway (the court did not return to Versailles until 1722).

The French *grand motet* must be considered alongside the church cantata composed in Germany, and the English verse-anthem of the period (the latter much influenced by the French style, as can be seen in the works of Humfrey and Purcell). The *grand motet* had been evolving since the arrival of Henri Dumont in Paris towards 1640, and was developed with the vigorous encouragement of Louis XIV by his attendance at the *messe basse solennelle*, in preference to High Mass. At the former, the priest said mass in a low voice while the singers and players performed the *grand motet*; in addition, at the Elevation, there was a *petit motet*, and at the end a *Domine salvum fac Regem*.<sup>2</sup> Thus the court composers wrote large-scale settings of the psalms and canticles together with short *élévations*, rather than mass settings, and this royal custom was imitated in many other French chapels and cathedrals up to the Revolution.

A *grand motet* characteristically opens with an orchestral introduction of 20 - 40 bars, which is followed by each verse of the psalm or canticle set alternately for one or more soloists, *petit choeur* (a small chorus in 2 - 5 parts with several singers to each part), or for *grand choeur* (the full chorus). Sometimes these varied resources may be juxtaposed within the same movement to produce *concertino : ripieno* effects, such as those heard in the first movement of *Jubilate Deo*.

Throughout his long composing career from 1680 to the 1720's, Lalande sought to exploit the expressive potential of the texts he set, using the means common to both stage and church music of his time, with a skill that was unsurpassed either by his contemporaries Charpentier, Campra, and Desmarest, or by his successors such as Blanchard and Mondonville. Thus his late works represent the *apogée* of the style, while early motets such as *Jubilate Deo* also merit careful attention and a place in the repertory of the period, as they show a considerable advance on those of his predecessors Dumont, Robert and Lully. Not only does Lalande write with more dramatic power, such as in the second movement of *Jubilate Deo* (*Scitote quoniam Dominus*), but his vigorous instrumental writing exhibits an increasing independence from the vocal parts. The French character of the music can be discerned in its pervasive dance rhythms, particularly of the faster movements, as well as in its rhythmic subtleties.

In the works and revisions of his middle and late periods, Lalande's style is notable for the development of his writing for solo voices with movements both longer and with more elaborate *obbligati*, increasing use of chromatic harmony as an expressive device, and choral and orchestral counterpoint of great intensity.

Lalande's pre-eminent position as a composer of *grands motets* for the royal chapel was endorsed at the establishment of the *Concert spirituel* in 1725 - the year before his death - when the initial concert consisted almost entirely of his compositions, the only other work being Corelli's "Christmas" Concerto. In the first 45 years of the concerts, more than 590 performances of some 41 different *grands motets* by Lalande, (including *Jubilate Deo*) were given, making him by far the most frequently performed composer in the history of the series.<sup>3</sup> Only the symphonies of Josef Haydn were to achieve a similar degree of popularity, during the 20 years before the Revolution.<sup>4</sup> As well as being heard by the public in concerts, Lalande's *grands motets* continued to be sung in the royal chapel; the *Livres du Roy* show that no less than 14 of these works remained in the repertory in the last days of the chapel in 1792.<sup>5</sup>

### Vocal Scoring

From Dumont and Robert, his predecessors at the royal chapel, Lalande inherited the use of the *petit choeur* (a group of soloists) contrasting with the *grand choeur*. The most favoured solo voices were *dessus* (soprano), *haute-contre* (high tenor) and *basse-taille* (baritone); in Lalande's day the *dessus* solos were often sung by women, including his wife and daughters, and at other times by Italian *castrati*; the boy choristers (*pages*) of whom there were 6 to 8 may sometimes have contributed solo or *petit choeur* sections. It is clear that *castrati* also sometimes sang *haute-contre* solos. But the *petit choeur* could include one or more of all the five characteristic voices of the *grand choeur* - the others were *taille* (tenor) and *basse* (bass) - as in *Jubilate Deo* where the opening chorus includes duo passages for two *dessus*, and two *tailles*; the second movement is a solo *récit* for *taille*.

It must be noted that counter-tenors or female contraltos are not suited to the solo *haute-contre* parts (which generally go too low); these solos were clearly designed for the high tenors that became so much an essential ingredient in the success of the stage works of later composers such as Rameau. The *Gloria Patri* of Lalande's *Cantate Domino* was regarded as a test piece for the voice,<sup>6</sup> and frequently appeared in programmes of the *Concert spirituel* when new *haute-contres* were making their debuts.

The *grand choeur* was normally in five parts, of which the three middle parts were for tenors of slightly different ranges, and ideally should be sung thus. However, if sufficient tenors are not available, the choral *haute-contre* parts, not being of so wide a range as the solo parts discussed above, may easily be sung by women altos. The choral *basse-taille* parts may be sung by high baritones or a mixture of tenors and baritones.

### Voice Ranges of Lalande's motets in the Philidor MSS *Dessus Haute-Contre Taille Basse-Taille Basse*



## Instrumental Scoring and Pitch

The five-part orchestral texture corresponded to the vocal disposition, consisting of *dessus* (violins, oboes, flutes of either kind, and occasionally trumpets), *haute-contre de violon*, *taille de violon* and *quinte de violon* (violas of different sizes playing three separate parts) and *basse - bass viol* [viola da gamba], harpsichord and theorbo in the solo and *petit choeur* movements, together with *basses de violon* (large cellos tuned a tone lower than the modern instrument), bassoons and organ in *tutti* passages.<sup>7</sup>

It should be noted that 16' pitch was not used in the bass of French instrumental music until well into the 18th century. The powerful tone and low range of the *basses de violon* and the 7 - string French bass viol were sufficient for the bass line of the string orchestra without the use of the double bass.<sup>8</sup>; at the same time, the Versailles chapel organ, in common with other French organs of the period, had no 16' stops on the pedals. Indeed, its only 16' stop was a loud manual stop of the *montre* kind.<sup>9</sup> When the specification of the Versailles organ was first drawn up in 1679, it provided for four stops at chamber pitch (a semitone higher than the rest of the organ), undoubtedly for use in the *basse continue* of concerted music; these were flute-type stops of 8' and 4' pitch, two on each of two manuals. By the time the organ was eventually installed in 1710, the pitches had apparently been rationalised, as these stops were omitted. The pitch used in concerted music in the chapel until the end of the 17th century was apparently more or less a whole tone below the modern standard of a' = 440; by 1710, it seems to have risen a semitone to approximately a' = 414.<sup>10</sup> Ideally then, performances of Lalande's motets should be on "original" instruments at pitches lower than to-day's standard; early works such as *Jubilate Deo* probably a whole tone lower, and later ones a semitone lower. Examination of the music, and performances of it, tend to bear out this hypothesis.

Trumpets were usually accompanied by timpani, for which Lalande provides a written-out part in his *Te Deum*. The theorbo used in France in Lalande's day was apparently a lute with only 2 or 3 *bourdon* courses.

The normal five-part scoring was occasionally varied with a three-voice texture made up by dividing the *dessus* into two parts, accompanied by *Basse continue*. The latter was frequently played in these trio passages by one or more of the viola parts, or the bass viol, giving a scoring which in modern terms would be designated 'SSA'. This is evident in the third movement of *Jubilate Deo*, the trio, *Populus ejus*, which is also interesting because of the implied need for two alternating groups of instruments, as shown by the overlaps in bars 13 and 24 (pages 36, 37 of the score), with one group playing the *ritournelles* while the other accompanies the singers. The use of the term *Symphonie* at the beginning suggests the *ritournelles* were played by a large group of instruments. (See also: "Woodwind *colla parte*" below.) The other group might appropriately consist of one or other of the favourite combinations of the period, such as two flutes and bass viol, two violins and viola(s), or two oboes and bassoon(s). Both groups might join together in the final phrase.

From the late 1690's, Lalande gradually developed and modified his orchestral practice, preferring two *dessus* lines (one usually quite independent of the voices), 2 or 3 *parties* and *basse*, with all 5 or 6 parts contributing to the contrapuntal structures.<sup>11</sup> There is no hint that Lalande left others to write the inner parts, as Lully apparently sometimes did. This later style shows an increasingly specific use of woodwind, especially in *obbligati* for the solo *récits*.

*Basse-continue* and *basse-générale*. As can be seen from the facsimile reproduced on page 17, it was sometimes the custom in French 17th- and 18th - century scores to write the *basse-*

*continue* on a stave separate from that of the other instruments of the *basse-générale*. The former, played by a smaller group of instruments (the *petit choeur*), including those that realised the figured bass, was usually written at the foot of the score, the stave above being assigned to the *grand choeur* (i.e. ripieno) *basses de violon* and bassoons. Sometimes, when these two parts were identical, a single stave was used. When they differed, the more elaborate writing was to be found in the *grand choeur* part, while the *basse-continue* (especially in the *tutti* movements where the organ was the likely keyboard instrument) was often simpler. In the first movement of *Jubilate Deo* in the present edition, the entries of the *grand choeur* of the orchestra are marked *Tous* (=*tutti*), while *Bc* indicates that only the instruments of the *basse-continue* should play.

*Haute-contre de violon*. Although this part has been transcribed in this edition in g2 clef, and, in the case of *Jubilate Deo* falls within the range of the violin, it should be noted that it is one of the three intended for violas, and should on no account be doubled by woodwind.

*Woodwind colla parte*. Oboes (and/or flutes of either kind) should double the *dessus de violon* parts in the *tutti* passages. This means that where the *dessus* are in unison, the woodwind will be likewise, only playing *divisi* when the *dessus* divide. The use of the word *Symphonie* under the notes of the instrumental *dessus* at the beginning of a movement in French baroque music, seems to be an indication that the whole orchestra is playing, rather than an appellation for the opening instrumental passage. Some of these *divisi* passages may be played by woodwind alone (see footnote 4, page 22; also page 31). The resultant emphasis given to the *dessus* and *basse* of the orchestral texture is also to be found in much baroque music of countries other than France.

## The Chapel orchestra

The orchestra of the *Chapelle royale* at Versailles seems to have remained remarkably constant in size through the 43 years of Lalande's tenure of office, though, as already noted, its composition changed. When Lully formed the *Petits violons* because of his dissatisfaction with the playing of the *Vingt-quatre violons*, he used the personnel of the chapel orchestra. The 16 string players were apparently made up as follows:

6	<i>dessus de violon</i>	(violins)
2	<i>haute-contres de violon</i>	
2	<i>tailles de violon</i>	
2	<i>quintes de violon</i>	}

4 *basses de violon* (large cellos - see above)

In the *Chapelle*, these 16 strings were supplemented by a bass viol, and four *dessus* woodwind players, two or more bassoons, harpsichord, theorbo and organ, as already noted. Among the woodwind *dessus*, it seems that the practice in the Chapel differed from that of the Opera, insofar as there were separate players for transverse flutes and oboes, the latter doubling on recorders.<sup>12</sup> This practice may have originated from Lalande's desire to sometimes use both kinds of flute in the same movement (as in *Exaltabo te, Domine*).

Interesting evidence for the size of the chapel orchestra at a later date - sometime between 1715 and 1726 - may be found on the last page of the composer's autograph score of his *Te Deum*,<sup>13</sup> where he lists the numbers of parts to be copied as "7 dessus, 7 basses, 2 parties". As this work includes trumpets (and timpani), this would suggest that the orchestra consisted of:

<i>Strings</i>	<i>Other</i>	<i>Number of copies</i>
8 violins I, II	2 trumpets I, II 4 flutes/oboes	4 } 1 } 7 I, II 2 }
4 violas I, II: <i>2 haute-contre</i> <i>de violon</i>		1 }
<i>2 tailles de violon</i> (1 playing <i>quinte de</i> <i>violon</i> when needed)		1 }
1 bass viol		1
4 basses de violon		2
	2 - 4 bassoons harpsichord organ (timpani)	1 - 2 } 6 - 7 (1)

## **Editorial procedure**

In the present edition, all indications of instrumentation from the source are shown in roman type, while editorial additions are in *italics*, with the qualified exception that instrumentation shown in the *incipits*, such as *dessus*, etc., is derived from manuscripts of other motets by Lalande, either autograph or in the hand of Philidor or members of his *atelier*.<sup>14</sup> Key signatures have been modernised, as may be seen from the *incipits*, and consequent changes of accidentals have been made without comment, as have those resulting from the use of the modern convention relating to accidentals. All other variants are listed in the critical report.

The original time-signatures have been retained, in view of the repeated assertion in French treatises of the period that time-signatures had significance for tempo as well as for metre. For example, to modernise both  $\emptyset$  and 2 as 2/2 would obscure an important distinction, as 2 normally indicated a faster tempo than  $\emptyset$ . Similarly, the repetition of the existing time-signature after a double barline apparently implied a tempo change, and such repetitions have been retained. (See: page 26, bars 84-5 and page 29, bars 144-5.)

Metronome markings and tempo relationships indicated are editorial, but based upon a study of those manuscripts of Lalande's motets (including an autograph) that contain detailed timings (*minutage*) apparently contemporary with the manuscripts.<sup>15</sup>

Where  $\flat$  is used to cancel  $\sharp$  in the source, it is represented by  $\flat$  in the edition, except in the figuring of the bass, where the original notation has been retained. Misplaced figuring has been adjusted without comment; a few additional figures have been added by the editor, indicated in square brackets.

Indications of hemiolas ( $\overline{\text{---}}$ ) are editorial. Slurs and liaisons are original, except where represented by dotted lines.

The syllabification of the text follows the rules of the *Editio Vaticana* of the *Missale Romanum*.

The division of *Jubilate Deo* into movements is clearly given by double bar-lines in the source, but this does not indicate long pauses between them; given the circumstances of performance during the mass, it seems that in these operatic-style works, one should move on as soon as possible from one movement to the next.

### Some further performance considerations

Rhythmic alteration: *Notes inégales*. The convention of enlivening the rhythm of pairs of conjunct notes by changing

the ratio of their lengths existed in France (and often elsewhere) from the 16th to the late 18th centuries.<sup>16</sup> According to the tempo and the character of the music, and the decisions of the interpreter, the degree of inequality varied from the barely perceptible to the equivalent of double-dotting. However, in concerted music involving large numbers of performers, the extent to which ratios varied may have been less than in chamber music. The manner of applying inequality was explained in a large number of treatises (such as those by Loulié, Montéclair, Couperin, Borin, Walther). It was not applied in very rapid and very slow music, but otherwise it may be assumed that the rhythms of conjunct pairs of notes in French music notated equally were played unequally according to the following table:

### *Time signature*

*Note values unequal*



2,  $\frac{4}{4}$  (2 beats/bar), 3, 6/4, 9/4, 12/4



C,  $\frac{4}{4}$  (4 beats/bar),  $\frac{2}{4}, \frac{4}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$



The usual method of applying inequality was to lengthen the first note and correspondingly shorten the second (*lourer*), and the most common ratios between the notes of a pair were apparently either 2 : 1, producing a "triplet" effect, or 3 : 1, the equivalent of dotting the first note. Passages where such inequality may be applied in *Jubilate Deo* are: No. 1 : page 26, bars 85, 90 (*basse continue*), page 27, bars 103 - 4 (*dessus*), bars 107 - 110 (*dessus and haute-contre*), etc., and in No. 3 (pages 36 - 41). In a context where notes written equal are being played unequal, those already dotted may be lengthened further to the extent of being double-dotted (*piquer*), for example, No. 2, *Scitote quoniam Dominus* (pages 34 - 35).

It must be observed that composers sometimes indicated inequality by writing the first few bars of a movement in dotted rhythm, leaving it to the good sense of performers to apply this rhythm up to the next change of metre (and saving themselves the bother of writing it in throughout). This was especially the case when, rather more unusually, "short-long" inequality was called for; only François Couperin seems to have used a special notation for indicating this rhythm to be applied to equally written notes (  ).

Ornamentation. The only ornament signs used in the source of *Jubilate Deo* are as follows:



*(Cadence or Tremblement)*



*(Cadence appuyée)*

## Acknowledgements

The preparation of this edition has been greatly facilitated by the co-operation of the staff of the Bibliothèque municipale, Versailles, particularly, in former years, M. Pierre Breillat and M. Jean-Michel Nectoux, and more recently, of the present Conservateur-en-chef, Mlle Alice Garrigoux, and her staff. The editor also wishes to thank Professor Denis Arnold, CBE, Heather Professor of Music in the University of Oxford, who first encouraged him to edit Lalande's motets, Professor Stanley Boorman, who gave much constructive advice, and members of *Les Musiciens du Roi* and *Beckenham Chorale* who first revived these works in devoted performances in the English Bach Festival and elsewhere. Research in many libraries in Europe and the USA has been aided by generous assistance from the Centre National de la Recherche Scientifique, the Maison des Sciences de l'Homme, the British Academy, the Winston Churchill Memorial Trust, the Central Research Fund of the University of London, and the editor's employer, the Roehampton Institute, London. Others who have given invaluable help include Mr. Philippe Oboussier, Dr. Howard Ferguson, and Professor James R. Anthony. The patience and careful attention to detail of Carus-Verlag have been essential to the production of this edition. This volume is dedicated to the memory of the editor's brother, Hugh, who would have so much enjoyed listening to this delightful music.

Beckenham / Kent, February 1985

Lionel Sawkins

## Select Bibliography

1. Anthony, James R.: *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, London, 1974, rev. New York, 1978.
2. Anthony, James R.: "Lalande, Michel-Richard de", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.
3. Anthony, James R.: "Motet III,4", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.
4. Anthony, James R.: *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, 1981.
5. Baker, J. Anne: *The Church Music of André Campra*, diss., University of Toronto, 1978.
6. Dufourcq, Norbert: *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, Paris, 1957.
7. Mongrédiens, Jean (ed.): *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, München 1984.
8. Oboussier, Philippe: "Lalande's Grands Motets", *The Musical Times*, cxvii, (June, 1976), 483-6.
9. Sawkins, Lionel: "An Encore to the Lexicographer's Dilemma, or de Lalande et du Bon Sens", *Fontes Artis Musicae*, 28/4 (1981), 319-323.
10. Sawkins, Lionel: "The Sacred Music of Michel-Richard de Lalande (1657 - 1726)", diss., University of London, 1985.

<sup>1</sup> See: Alexandre Tannevot, "Préface ou Discours sur la vie et les ouvrages de M. De La Lande" in *Motets de feu Mr. De La Lande* (Tome I), Paris, 1729–33, p. 5 (Reprinted in the author's *Poésies diverses*, Paris, 1766, p. 578 *et seq.*) (See footnote 1 of the French text for the original citation).

<sup>2</sup> See: Pierre Perrin, *Cantica pro Capella Regis*, Paris, 1665, *Avant-propos*, p.xiv. (See footnote 2 of the French text for the original citation).

<sup>3</sup> For further information, see: L. Sawkins, "Lalande and the *Concert spirituel*", *The Musical Times*, cxvi (April, 1975), 333–5.

<sup>4</sup> See: C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790*, Paris, 1975.

<sup>5</sup> See: L. Sawkins, "Lully, Perrin and the *sous-maîtres*—a fresh look at the evolution of the *grand motet*", Annual meeting of the American Musicological Society, Boston, 1981.

<sup>6</sup> See: F.H.J. Castil-Blaze, *Chapelle Musique des Rois de France*, Paris, 1832, p.140. (See footnote 6 of the French text for the original citation).

<sup>7</sup> For a study of Lully's practice, see: J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961.

<sup>8</sup> See: "Violone", in S. Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703/R1964.

<sup>9</sup> For the full specification of this organ, see: Paris, Archives Nationales, Maison du Roi, 0/1 1784 (quoted by N. Dufourcq, "L'Orgue de la Chapelle de Versailles", *Revue musicale*, avril 1934, pp. 283 - 297.)

<sup>10</sup> See: A. Mendel, "Pitch in Western Music since 1500 - A Re-examination", *Acta Musicologica*, L (1978), fasc. I/II, pp. 58, 76.

<sup>11</sup> For example, see P. Oboussier's edition of Lalande's motet, *Confitebor tibi* (Psalm 110), London 1982.

<sup>12</sup> For more information on the personnel of the chapel, see: M. Benoit, *Versailles et les Musiciens du Roi*, Paris 1971.

<sup>13</sup> Paris, Bibl. Nat., H 400 D.

<sup>14</sup> e.g., Paris, Bibl. Nat., H 400 D, *Dominus regnavit* and *Te Deum*, and Versailles, Bibl. mun., Ms mus. 25, *Venite exultemus*.

<sup>15</sup> See: L. Sawkins, "L'interprétation des Grands Motets de Michel-Richard de Lalande d'après le minutage de l'époque", *Actes du Colloque International du CNRS sur le Grand Motet français*, Paris 1984.

<sup>16</sup> See: D. Fuller, "Notes inégales", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.

## Avant-propos

Michel-Richard de Lalande (1657–1726) débute comme l'un des quatre *sous-maîtres* responsables de la musique à la Chambre royale de Versailles en 1683. Il avait 25 ans. Sa nomination précéda de quelques mois la mort soudaine de la Reine, Marie-Thérèse. Elle coïncida donc avec un changement des goûts du Roi, Louis XIV, influencés par la pieuse Madame de Maintenon. Dorénavant, l'accent fut davantage mis sur la musique de la chapelle que celle des divertissements de la cour. Ce changement allait de pair avec les intérêts de Lalande, puisque, en dépit de ses nombreuses compositions de musique profane, il trouva sa plus grande inspiration dans l'écriture de textes sacrés, particulièrement les psaumes, sous la forme du *grand motet*. Au cours des 43 années suivantes, il écrivit quelques 80 grandes œuvres et continua de les réviser au fil des ans. C'est ainsi qu'on peut trouver jusqu'à cinq versions de ces œuvres. Beaucoup d'autres n'existent qu'en une ou deux versions, mais on sait que la plupart ont été révisées. Louis XIV demanda au compositeur d'arrêter ces révisions afin que soit préservé la «beauté naïve» de ses premières œuvres et qu'il puisse avoir plus de temps pour de nouvelles compositions.<sup>1</sup> Il semble que Lalande respecta la volonté du Roi jusqu'à la mort de ce dernier en 1715. Quand la Chapelle fut déplacée à Paris sous la Régence, il reprit la tâche sérieusement, peut-être parce qu'il était moins chargé de travail (la cour ne retourna à Versailles qu'en 1722).

Le *grand motet* français doit être étudié avec la cantate d'église composée en Allemagne ainsi que le *verse-anthem* anglais de l'époque (ce dernier a beaucoup subi l'influence française comme on peut le voir dans les compositions de Humfrey et Purcell). Le *grand motet* avait évolué depuis l'arrivée de Henri Dumont à Paris vers 1640 et se développa avec les vifs encouragements de Louis XIV qui préférait la messe basse solennelle à la Grand'Messe. Au cours de celle-là, le prêtre disait la messe à voix basse tandis que les chanteurs et les musiciens exécutaient le grand motet; de plus à l'Elévation il y avait un petit motet et à la fin un *Domine salvum fac Regem*.<sup>2</sup> Ainsi les compositeurs de la cour écrivirent des compositions grandioses des psaumes et cantiques ainsi que des petites *élévations*, plutôt que des versions ordinaires de la messe. Cette coutume royale fut imitée par de nombreuses autres chapelles et cathédrales jusqu'à la Révolution.

Un *grand motet* commence traditionnellement avec une ouverture orchestrale de 20-40 mesures, suivie de chaque verset du psaume ou cantique disposé alternativement pour un ou plusieurs solistes, le *petit chœur* (un petit chœur de 2-5 parties avec plusieurs chanteurs dans chaque partie) ou le *grand chœur* (le chœur complet). Parfois ces différents éléments peuvent être juxtaposés dans le même mouvement pour produire des effets *concertino: ripieno*, tels que ceux qu'on peut entendre dans le premier mouvement du *Jubilate Deo*.

Au cours de sa longue carrière de compositeur de 1680 jusque dans les années 1720, Lalande chercha à exploiter le potentiel expressif des textes qu'il écrivait, utilisant les artifices communs à la fois à la musique de théâtre et d'église de l'époque, avec une compétence surpassant ses contemporains Charpentier, Campra et Desmarest et inégalée par ses successeurs tels Blanchard et Mondonville. Ainsi ses dernières œuvres représentent l'*apogée* du style. Il reste cependant que ses premiers motets tels *Jubilate Deo* méritent une attention particulière ainsi qu'une place dans le répertoire de l'époque, puisqu'ils montrent un progrès considérable sur ceux de ses prédécesseurs Dumont, Robert et Lully. Lalande écrit non seulement avec une force plus dramatique, comme dans le second mouvement du *Jubilate Deo* (*Scitote quoniam Dominus*), mais sa vive écriture instrumentale dénote une indépendance croissante par rapport aux parties vocales. On peut discerner le caractère français de cette musique dans les rythmes des airs de danse qu'on retrouve partout, notamment dans les mouvements plus rapides, ainsi que dans les subtilités rythmiques.

Dans les œuvres et révisions effectuées au milieu et à la fin de sa vie de compositeur, on note un développement du style de Lalande dans son écriture pour voix solistes avec des mouvements à la fois plus longs et avec des *obbligati* plus élaborés. On note également l'utilisation croissante de l'harmonie chromatique comme mode expressif ainsi que le contrepoint vocal et instrumental d'une extrême intensité dramatique.

La position prééminente de Lalande comme compositeur de *grands motets* pour la Chapelle royale fut reconnue lors de la création du *Concert Spirituel* en 1725 – l'année avant sa mort. En effet ce premier concert fut presque entièrement composé de ses œuvres à l'exception du Concerto «Noël» de Corelli. Au cours des 45 premières années des concerts, plus de 590 représentations de quelques 41 *grands motets* différents de Lalande (y compris le *Jubilate Deo*) furent données, faisant de Lalande le compositeur le plus joué dans l'histoire du *Concert*.<sup>3</sup> Seules les symphonies de Josef Haydn ont égalé un tel succès de popularité, au cours des 20 années avant la Révolution.<sup>4</sup> Les *grands motets* de Lalande continuèrent d'être chantés à la chapelle royale et pouvaient aussi être entendus au cours de concerts; les *Livres du Roy* montrent que pas moins de 14 de ces œuvres restèrent dans le répertoire jusqu'aux derniers jours de la chapelle en 1792.<sup>5</sup>

### Ecriture Vocale

Lalande hérita, de Dumont et Robert, ses prédécesseurs à la chapelle royale, l'utilisation du *petit chœur* (un groupe de solistes) contrastant avec le *grand chœur*. Les voix solistes les plus appréciées étaient *dessus* (soprano), *haute-contre* (haut ténor) et *basse-taille* (baryton); à l'époque de Lalande, les *dessus* solos étaient souvent chantés par des femmes, y compris sa femme et ses filles, et à d'autres époques par des castrats italiens; les choristes garçons (*pages*) au nombre de 6 ou 8 ont peut-être contribué aux sections solistes ou *petit chœur*. Parfois les castrats chantaient aussi les solos *haute-contre*. Mais le *petit chœur* pouvait comprendre une ou plusieurs des 5 voix caractéristiques du *grand chœur* – les autres étaient *taille* (ténor) et *basse* – comme dans le *Jubilate Deo* où le chœur d'ouverture comprend deux passages en duo pour deux *dessus* et deux *tailles*; le second mouvement est un *récit solo* pour *taille*.

Il faut noter que les contre-ténors ou contraltos femmes ne conviennent pas aux parties *haute-contre solo* (qui généralement descendent trop bas); ces solos furent écrits pour les hauts ténors qui devinrent un élément tout à fait essentiel du succès des œuvres de scène des futurs compositeurs comme Rameau. Le *Gloria Patri* du *Cantate Domino* de Lalande fut considéré comme un morceau obligatoire pour cette voix<sup>6</sup> et apparut fréquemment dans les programmes du *Concert spirituel* quand de nouvelles *haute-contres* débutaient.

Le *grand chœur* était normalement composé de cinq parties, parmi lesquelles les trois parties moyennes étaient réservées aux ténors de catégories légèrement différentes. Et c'est ainsi qu'elles devraient être chantées. Cependant, en l'absence de ténors suffisants, les parties vocales *haute-contre*, comme elles n'offrent pas la même variété que les parties solos traitées plus avant, peuvent facilement être chantées par les contraltos. Les parties *basse-taille* peuvent être chantées par des hauts barytons ou à la fois par des ténors et des barytons.

L'ambitus de chaque voix (Philidor MSS)  
*Dessus Haute-Contre Taille Basse-Taille Basse*



## L'Orchestration et les Tons de l'époque

La texture orchestrale en cinq parties correspondait à la disposition vocale et consistait de *dessus* (violons, hautbois, flûtes à bec et/ou traversières et parfois trompettes), *haute-contre de violon*, *taille de violon* et *quinte de violon* (altos de tailles variées pour les trois différentes parties) et basse de viole (*viola da gamba*), clavecin et théorbe dans les mouvements de solo et *petit chœur avec basses de violon* (grands violoncelles accordés un ton plus bas que l'instrument moderne), bassons et orgue dans les passages *tutti*.<sup>7</sup>

Il faut noter que ce n'est que vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on a utilisé le registre de 16 pieds dans la basse de musique instrumentale française. Le ton puissant et le bas registre des *basses de violon* et la basse de viole française à 7 cordes suffisaient pour la partie basse de l'orchestre à cordes sans l'utilisation de la contrebasse;<sup>8</sup> de plus, l'orgue de la chapelle de Versailles, comme les autres orgues français de l'époque, n'avait aucun jeu de 16 pieds au pédalier. En effet, le seul jeu de 16 pieds était un jeu au clavier, qui était bruyant, du type *montre*.<sup>9</sup> Quand on dessina le plan de l'orgue de Versailles en 1679, 4 jeux au ton de la chambre avaient été prévus (un demi-ton plus haut que le reste de l'orgue) pour être utilisés sans aucun doute dans la *basse continue* de musique concertante; il s'agissait de jeux de 8 et 4 pieds de genre flûte, à raison de deux sur chacun des deux claviers. Quand l'orgue fut finalement installé en 1710, les diapasons avaient, semble-t-il, été rationalisés, car ces jeux avaient été omis. Il semblerait que le diapason utilisé dans la musique concertante à la chapelle jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ait été plus ou moins un ton en-dessous de la norme moderne:  $a' = 440$ ; en 1710, il semblait avoir augmenté d'un demi-ton pour atteindre  $a' = 414$ .<sup>10</sup> Les motets de Lalande devraient donc être exécutés avec des instruments anciens à des diapasons plus bas que la norme d'aujourd'hui; on devrait jouer les premières œuvres telles *Jubilate Deo* probablement un ton entier plus bas. L'examen de la musique et de son exécution tendent à soutenir cette hypothèse.

Les trompettes étaient également accompagnées par des timbales, pour lesquelles Lalande a écrit une partie dans son *Te Deum*. Le théorbe utilisé en France à l'époque de Lalande était, semble-t-il, un luth avec seulement 2 ou 3 «chœurs» de bourdons.

On changeait parfois l'écriture normale en 5 parties par une trame à trois voix réalisée en divisant le *dessus* en deux parties, accompagné par la *Basse continue*. Cette dernière était fréquemment jouée dans ces passages de trio par une ou plusieurs des parties altos, ou la basse viole, ce qui donnait une écriture qu'on désignerait aujourd'hui par les lettres «SSA». Ceci est mis en évidence dans le troisième mouvement du *Jubilate Deo*, le trio, *Populus ejus*, qui est également intéressant du fait de la nécessité implicite d'avoir deux groupes d'instruments jouant tour à tour comme l'indiquent les chevauchements aux mesures 13 et 24 (pages 36, 37 de la partition). Un groupe exécute les *ritournelles* tandis que l'autre accompagne les chanteurs. L'utilisation du terme *Symphonie* au début suggère que les *ritournelles* étaient exécutées par un groupe instrumental plus important (voir aussi: «instruments à vent *colla parte*» ci-dessous). L'autre groupe peut comprendre l'une ou l'autre des combinaisons préférées de l'époque telles que deux flûtes et basse de viole, deux violons et alto(s), ou deux hautbois et basson(s). Les deux groupes peuvent jouer ensemble la phrase finale.

A partir de la fin des années 1690, Lalande développa et modifia petit à petit sa pratique orchestrale, optant pour deux parties de *dessus* (l'une d'habitude tout à fait indépendante des voix), 2 ou 3 parties de *remplissage*, et basse, avec toutes les 5 ou 6 parties contribuant aux structures contrapunktiques.<sup>11</sup> Rien ne suggère que Lalande a laissé aux autres la composition des parties intérieures, comme Lully l'aurait fait parfois, semble-t-il. Ce style montre une utilisation spécifique des instruments à vent de plus en plus importante, spécialement dans les *obbligati* pour les *récits solos*.

*Basse-continue et basse-générale*. Comme on peut le voir à partir du facsimilé de la page 17, il était parfois coutume dans les partitions des XVII et XVIII siècles d'écrire la *basse-continue* sur une portée séparée de celle des autres instruments de la *basse-générale*. La *basse-continue*, jouée par un groupe d'instruments moins nombreux (le *petit chœur*) y compris ceux qui réalisaient la basse chiffrée, se trouvait d'habitude au bas de la partition. La portée au-dessus était réservée au *grand chœur* (c'est à dire ripieno), *basses de violon* et bassons. Parfois, quand les deux parties étaient identiques, une seule portée était utilisée. Si elles étaient différentes, on trouvait l'écriture la plus élaborée dans la partie *grand chœur*, tandis que la *basse-continue* (spécialement dans les passages *tutti* où l'orgue était l'instrument à clavier en général) était beaucoup plus simple. Dans le premier mouvement du *Jubilate Deo* dans le présent ouvrage, les entrées du *grand chœur* de l'orchestre sont marquées *Tous (= tutti)* tandis que *Bc* indique que seuls les instruments de la *basse-continue* devraient jouer.

*Haute-contre de violon*. Bien que cette partie ait été transcrise dans cet ouvrage en Clef Sol 2, et, dans le cas présent (*Jubilate Deo*), se situe dans l'ambitus du violon, il faut noter que c'est l'une des trois parties destinées aux altos, et ne devrait en aucun cas être doublée par des instruments à vent.

*Instruments à vent (colla parte)*. Les Hautbois (et/ou les flûtes à bec et/ou traversières) devraient doubler les parties *dessus de violon* dans les passages *tutti*. Ceci signifie que, quand les *dessus* sont à l'unisson, les instruments à vent font la même chose et jouent seulement *divisi* quand les parties *dessus* sont divisées. L'utilisation du mot *Symphonie* sous les notes du *dessus* instrumental au début d'un mouvement dans la musique baroque française semble plutôt indiquer que l'orchestre tout entier joue, qu'être une appellation pour le mouvement d'ouverture instrumental. Certains de ces passages *divisi* peuvent être exécutés par les instruments à vent seulement (voir note 4 en bas de la page 22; voir également page 31). Cet accent mis sur les *dessus* et *basse* de la texture orchestrale se trouve aussi fréquemment dans la musique baroque de pays autres que la France.

### L'orchestre de chapelle

L'orchestre de la *Chapelle royale* de Versailles semble être resté remarquablement constant du point de vue numérique au cours des 43 années de Lalande comme *Sous-maître*, même si, comme on l'a déjà noté, sa composition a changé. Quand Lully forma les *Petits violons* parce qu'il n'était pas satisfait des *Vingt-quatre violons*, il utilisa le personnel de l'orchestre de la chapelle. Les 16 instruments à cordes étaient, semble-t-il, comme suit:

6	<i>dessus de violon</i>	(violons)
2	<i>haute-contres de violon</i>	
2	<i>tailles de violon</i>	
2	<i>quintes de violon</i>	
4	<i>basses de violon</i>	(grands violoncelles - voir ci-dessus)

Dans la chapelle, ces 16 instruments à cordes étaient accompagnés d'une basse de viole, et de 4 instruments à vent *dessus*, 2 bassons ou plus, clavecin, théorbe et orgue, comme on l'a déjà noté. Parmi les instruments à vent *dessus*, il semble que la pratique dans la Chapelle différait de celle de l'Opéra. En effet, il y avait des musiciens différents pour les flûtes traversières et les hautbois, ces derniers doublant les flûtes à bec.<sup>12</sup> Cette pratique est peut-être née du désir de Lalande de parfois utiliser les deux types de flûte dans le même mouvement (comme dans *Exaltabo te, Domine*).

On peut trouver des renseignements intéressants sur la taille de l'orchestre de la chapelle à une date plus tardive – entre 1715 et 1726 – sur la dernière page de la partition autographe

## Quelques notes supplémentaires sur l'exécution

de son *Te Deum*<sup>13</sup>, où il énumère les nombres des parties qui doivent être copiées comme «7 dessus, 7 basses, 2 parties». Comme cette œuvre comprend trompettes (et timbales), ceci suggère que l'orchestre était composé de :

Cordes	Autres	Nombre de copies
8 violons I, II	2 trompettes I, II 4 flûtes/hautbois I, II	4 } 7
4 altos I, II: 2 haute-contres de violon 2 tailles de violon (l'une jouant la quinte de violon si nécessaire)		1 } 2
1 basse de viole		1
4 basses de violon	2-4 bassons clavecin orgue (timbales)	2 } 6-7

### Méthodes de transcription

Dans le présent ouvrage, toutes les indications d'instrumentation tirées de l'original sont en caractères romains, tandis que nos notes supplémentaires sont en italiques. L'exception à cette règle est que l'instrumentation qu'on trouve dans les *incipits* tels que *dessus* etc..., vient de manuscrits d'autres motets de Lalande, soit autographes, soit copiés par Philidor ou des membres de son atelier.<sup>14</sup> Les armatures ont été modernisées, comme on peut le voir dans les *incipits*, et les changements d'altérations accidentelles — qui en résultent — ont été effectués sans aucun commentaire, tout comme ceux effectués selon les conventions modernes concernant les altérations accidentelles. Tous les autres amendements sont énumérés dans le rapport critique.

La notation originale des signes de mesure a été conservée du fait que les traités français de l'époque affirment que ceux-ci avaient une signification autant pour le tempo que pour la mesure. Par exemple, moderniser à la fois  $\frac{4}{4}$  et 2 en 2/2 cache-rait une importante distinction puisque 2 indiquait normalement un temps plus rapide que  $\frac{4}{4}$ . De la même façon, la répétition du signe de mesure après une double barre impliquait, semble-t-il, un changement de tempo, et de telles répétitions ont été conservées (voir page 26, mesures 84-5 et page 29, mesures 144-5).

Nous avons nous-mêmes ajouté les indications métronomiques ainsi que les correspondances de tempo. Elles sont fondées sur une étude des manuscrits des motets de Lalande (y compris une partition autographe) qui contiennent un minutage détaillé qui semblerait être de la même époque.<sup>15</sup>

Quand  $\flat$  est utilisé pour annuler  $\sharp$  dans le manuscrit original, il est représenté par  $\natural$  dans le présent ouvrage, sauf dans le chiffrage de la basse, où la notation originale a été conservée. Si le chiffrage était mal placé, sa position a été amendée sans aucun commentaire; nous avons ajouté quelques chiffres supplémentaires et les avons placés entre crochets.

Nous avons nous-mêmes annoté les hémioles (—). Les liaisons sont originales, sauf celles représentées par des lignes pointillées.

La syllabification du texte suit les règles de l'*Editio Vaticana du Missale Romanum*.

La division du *Jubilate Deo* en mouvements est clairement marquée par des doubles barres dans l'original, mais sans indiquer de longs intervalles entre les mouvements; étant donné le contexte de cette exécution durant la messe, il semble que dans ces œuvres de style opéra, on devrait passer rapidement d'un mouvement à l'autre.

Changement de rythme: *Notes inégales*. La convention qui consiste à modifier le rapport de la longueur des notes pour animer le rythme des paires de notes conjointes, a été utilisée en France (et dans d'autres pays bien souvent) du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>16</sup> Selon le tempo et le type de musique, ainsi que les décisions de l'interprète, le degré d'inégalité variait: soit c'était à peine perceptible, soit on avait un rythme «pointé-double». Cependant, dans la musique concertante avec un très grand nombre de musiciens, il se peut que ce changement de proportions ait été moins important que dans la musique de chambre. De nombreux traités (comme ceux de Loulié, Montéclair, Couperin, Borin, Walther) ont expliqué la façon de procéder. Ceci ne s'appliquait pas aux musiques très rapides ou très lentes. Mis à part cela, on peut supposer que les rythmes de paires de notes conjointes dans la musique française notées égales étaient jouées inégales selon la table suivante:

<i>Signes de mesure</i>	<i>Valeurs de notes inégales</i>
-------------------------	----------------------------------

3/2

2,  $\frac{4}{4}$  (2 temps/mesure), 3, 6/4, 9/4, 12/4



C,  $\frac{4}{4}$  (4 temps/mesure), 2/4, 4/8, 6/8, 9/8, 12/8



La méthode habituelle consistait à allonger la première note et à raccourcir la seconde (*lourer*), et le rapport le plus commun entre les notes d'une paire était, semble-t-il, soit 2:1, produisant un effet «triolet», soit 3:1, ce qui équivalait à piquer la première note. Les passages où un tel procédé est utilisé dans le *Jubilate Deo* sont: No.1: page 26, mesures 85-90 (*basse continue*), page 27, mesures 103-4 (*dessus*), mesures 107-110 (*dessus et haute-contre*) etc. et No: 3 (pages 36-41). Quand les notes égales sont jouées inégales, celles qui sont déjà piquées peuvent être allongées encore plus pour devenir des doubles-points comme par exemple No. 2, *Scitote quoniam Dominus* (pages 34-35).

Il faut noter que les compositeurs indiquaient parfois l'inégalité en écrivant les premières mesures d'un mouvement en rythme piqué, laissant au bon sens commun des musiciens de continuer ce rythme jusqu'au prochain changement de mesure (ils s'épargnaient ainsi un travail inutile). Ceci était particulièrement le cas où, assez rarement, une inégalité «courte-longue» était nécessaire; seul François Couperin semble avoir utilisé une notation spéciale pour indiquer que ce rythme doit être appliqué aux notes égales (—).

Ornementation. Les seuls signes d'ornement utilisés dans l'original du *Jubilate Deo* sont comme suit:



(Cadence ou tremblement)



(Cadence appuyée)

## Remerciements

La préparation de cet ouvrage a été facilitée par la coopération du personnel de la Bibliothèque municipale de Versailles. Nous sommes particulièrement reconnaissants à M. Pierre Breillat et M. Jean-Michel Nectoux ainsi qu'à l'actuel Conservateur-en-chef, Melle Alice Garrigoux, et son personnel. Nous voudrions également remercier le Professeur Denis Arnold, CBE, Heather Professor of Music à l'Université d'Oxford, pour ses encouragements au début de ce travail de recherche sur les motets de Lalande, le Professeur Stanley Boorman pour ses conseils pertinents, les membres des *Musiciens du Roi* ainsi que la *Chorale de Beckenham* qui ont été les premiers à faire revivre avec ferveur ces œuvres de Lalande lors de l'English Bach Festival et dans bien d'autres occasions. Le Centre National de la Recherche Scientifique, la Maison des

Sciences de l'Homme, la British Academy, le Winston Churchill Memorial Trust, le Central Research Fund of the University of London ainsi que le Roehampton Institute ont tous apporté une aide très généreuse pour la recherche dans de nombreuses bibliothèques en Europe et aux U.S.A. Notre reconnaissance va également à M. Philippe Oboussier, Dr. Howard Ferguson et au Professeur James R. Anthony pour leur précieux concours. La patience et l'œil critique du Carus-Verlag ont été essentiels pour la mise en page de cet ouvrage. Ce volume est dédié à la mémoire de mon frère, Hugh, qui aurait tant aimé écouter cette merveilleuse musique.

Beckenham/Kent, février 1985  
Traduction: Pierrick Picot

Lionel Sawkins

## Kritischer Bericht

### Sources

VPh	<i>Motets de M. De Lalande... Recueillis par Philidor l'ainé en 1689</i> Versailles, Bibliothèque municipale, Ms mus. 15, in folio, 435 x 280 mm, Tome 8, pp 27–57.
L1	<i>Motets et élévations pour la Chapelle du Roy...</i> (Paris, 1703) («Livre du Roi») (texte seulement)
L2	<i>Motets et élévations pour la Chapelle du Roy...</i> (Paris, 1714) («Livre du Roi») (texte seulement)

VPh. La plus vieille source des motets de Lalande est une collection, qu'on peut trouver aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Versailles, réalisée en 1689–1690 par le copiste-chef de la cour, André-Danican Philidor *l'ainé*, et deux de ses assistants. (*Manuscrits musicaux 8-17*) Cette collection comprend la seule source musicale connue du *Jubilate Deo*, l'un des motets copiés par Philidor lui-même. Bien que portant la

date de 1689, il semblerait, à l'examen du manuscrit, qu'il fût probablement copié à une date antérieure, puisqu'avec plusieurs autres motets écrits de la main de Philidor, on l'a repaginé et diminué lors de la reliure en 1690. (Voir le fac-similé à la page 17 où la pagination précédente est encore partiellement visible).

L1, L2. Le texte latin du *Jubilate Deo* de Lalande fait partie de la première section des deux livrets qui subsistent, utilisés à la Chapelle de Versailles (*Motets et élévations pour la Chapelle du Roy...* 1703 (1714)). La position du texte dans ces livres indique que l'œuvre fut parmi les premières à être exécutées à la Chapelle après la nomination de Lalande. Les programmes du *Concert spirituel* qui subsistent montrent que le *Jubilate Deo* était encore dans le répertoire en 1752, quand il fut chanté à Noël.

Pour la liste des variantes et la bibliographie, voir le texte anglais.

<sup>1</sup> Alexandre Tannevot, «Préface ou Discours sur la vie et les ouvrages de M. De La Lande» in *Motets de feu Mr. De La Lande* (Tome 1), Paris, 1729-33, p. 5 (Réimprimé dans *Poésies diverses* du même auteur, Paris, 1766, p. 578 et seq.): «Du temps du feu Roy il avoit commencé à faire quelques changemens dans plusieurs de ses anciens Motets; sa Majesté qui s'en apperçut l'empêcha de continuer, soit pour rendre plus sensibles les progrès que l'Auteur faisait sous ses yeux, soit pour conserver les grâces et les beautés naïves de ses premières productions, soit enfin par la crainte que cette occupation ne luy prit trop de temps, et ne l'empêchât de composer de nouvelles choses.»

<sup>2</sup> Pierre Perrin, *Cantica pro Capella Regis*, Paris, 1665, *Avant-propos*, p. xiv: «...la Messe du Roy, où l'on en chante d'ordinaire trois, un grand, un petit pour l'élévation & un *Domine salvum fac Regem...*»

<sup>3</sup> Pour plus d'information voir: L.Sawkins, «Lalande and the *Concert Spirituel*», *The Musical Times*, cxvi (Avril 1975), pp 333-5.

<sup>4</sup> C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, 1725-1790, Paris, 1975.

<sup>5</sup> L. Sawkins, «Lully, Perrin and the *sous-maîtres* – a fresh look at the evolution of the *grand motet*», Annual meeting of the American Musicological Society, Boston, 1981.

<sup>6</sup> F.H.J. Castil-Blaze, *Chapelle musique des Rois de France*, Paris, 1832, p. 140: «Le fameux C sol ut de l'Amen était l'épée de chevet des hautes-contre... Les connaisseurs portaient un jugement à l'égard d'une haute-contre, que quand elle avait affronté ce récit éclatant et difficile.»

<sup>7</sup> Pour une étude de la pratique de Lully, voir: J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961.

<sup>8</sup> «Violone» in S. Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703/R 1964.

<sup>9</sup> Pour tout renseignement sur cet orgue, voir: Paris, Archives Nationales, Maison du Roi, 0/1 1784 (cité par N. Dufourcq, «L'Orgue de la Chapelle de Versailles», *Revue musicale*, avril 1934, pp. 283-297.).

<sup>10</sup> A. Mendel, «Pitch in Western music since 1500 – A Re-examination», *Acta Musicologica*, L (1978), facs. I/II, pp. 58, 76.

<sup>11</sup> Voir par exemple l'ouvrage de P. Oboussier sur le motet de Lalande *Confitebor tibi* (Psaume 110), Londres, 1982.

<sup>12</sup> Pour plus d'information sur le personnel de la chapelle, voir: M. Benoit, *Versailles et les Musiciens du Roi*, Paris, 1971.

<sup>13</sup> Paris, Bibl. Nat., H.400 D.

<sup>14</sup> Paris, Bibl. Nat., H.400 D, *Dominus regnavit et Te Deum*, et Versailles, Bibl. mun., Ms mus. 25, *Venite exultemus*.

<sup>15</sup> L. Sawkins, «L'interprétation des Grands Motets de Michel-Richard de Lalande d'après le minutage de l'époque», *Actes du Colloque International du CNRS sur le Grand Motet français*, Paris, 1984.

<sup>16</sup> D. Fuller, «Notes inégales», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980.

# Critical Report

## Sources

VPh *Motets de M. De Lalande ... Recueillis par Philidor l'aisne en 1689* Versailles, Bibliothèque municipale, Ms mus 15, in folio, 435 x 280 mm, Tome 8, pp 27 - 57.

L1 *Motets et élévations pour la Chapelle du Roy ...* (Paris, 1703) ("Livre du Roi") (Text only)

L2 *Motets et élévations pour la Chapelle du Roy ...* (Paris, 1714) ("Livre du Roi") (Text only)

VPh. The earliest source of Lalande's motets is a collection made by the chief court copyist, André-Danican Philidor l'ainé, and two of his assistants, in 1689 - 90, and to-day found in the Bibliothèque municipale, Versailles. [Manuscrits musicaux 8 - 17] This collection includes the only known musical source of *Jubilate Deo*, one of the motets copied by Philidor himself, and though dated 1689, it would seem from an examination of the manuscript that it was probably copied at an earlier date, since it (and several other motets in Philidor's hand) have been re-paginated and cut down when the volumes were bound in 1690. (See the facsimile on page 17, where the previous page-numbering is still partly visible).

L1, L2. The Latin text of Lalande's *Jubilate Deo* is included in the first section of both of two extant word-books used in the Versailles chapel (*Motets et élévations pour la Chapelle du Roy ... 1703 [1714]*). The position of the text in these books indicates that the work was among the first to be introduced to the chapel after Lalande's appointment in 1683. From the extant programmes of the *Concert spirituel* we learn that *Jubilate Deo* was still in the repertory in 1752, when it was given at Christmas.

## Variants

Source: Versailles, Bibliothèque municipale [F - V], ms mus 15, pp 27 - 57.

Variants listed by: Bar number, part, symbol number [all notes and rests counted].

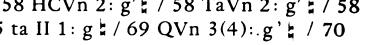
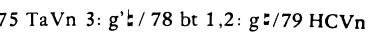
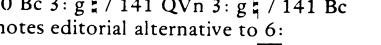
## Glossary and Abbreviations

A	Alto
B	Basse (Solo Bass voice)
b	basse (chorus bass)
Bar	Baritone
Bc	Basse-continue (Basso continuo)
Bg	Basse-générale (General Bass)
BT	Basse-Taille (Solo Baritone)
bt	basse-taille (chorus baritone)
D	Dessus (Solo Treble or Soprano)
d	dessus (chorus treble or soprano)
Di	Dessus instrumental (Treble instruments)
Gch	Grand Chœur (Full Chorus or Basse-générale)
Hb	Hautbois (Oboe(s))
HC	Haute-Contre (Solo high Tenor or Alto)
hc	haute-contre (chorus high tenor or alto)
HCVn	Haute-Contre de Violon (First Violas*)
Pch	Petit Chœur (Semi-chorus, solo group, or instruments of Basse-continue)
Plus vite	Faster
QVn	Quinte de Violon (Third or lowest Violas*)
S	Soprano
Seul	Solo
Simpho-	Tutti instruments
nie	
T	Tenor
Ta	Taille (Solo Tenor)
ta	taille (chorus tenor)
TaVn	Taille de Violon (Second Violas*)
Tous	Tutti
Va	Viola

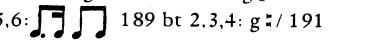
\* In this score of *Jubilate Deo*, the HCVn is represented by Violins III (the set of parts however contains parts in both g and c clefs), while TaVn and QVn are described as Violas I and II respectively.

## Special remarks

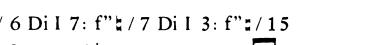
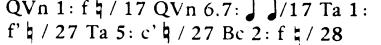
### 1. Jubilate Deo omnis terra

4 HCVn 3,5: g' / 4 QVn 1,2,3: g' / 7 Bc 4,8: g' / 9 HCVn 4,5,8: g' / 9 QVn 2: g' / 14 Di 8: d' / 15 Di 6: g' / 17 QVn 5: g' / 18 HCVn 1: g' / 24 Di 4,6: g' / 24 TaVn 4,5: g' / 26 QVn 5: g' / 29 D 9: g' / 45: *Ritournelle* in bar 46 / 53 ta I: small notes editorial / 56 TaVn 3: g' / 56 QVn 1: g' / 56 Bc 3: g' / 57 HCVn 6: g' / 57 TaVn 2,6: g' / 57 hc II 2: g' / 57 hc I, II 6: g' / 57 bt 6: g' / 57 b 4: g' / 57 Bc 4: g' / 58 HCVn 2: g' / 58 TaVn 2: g' / 58 hc I, II 2: g' / 58 bt 2: g' / 65 ta II 1: g' / 69 QVn 3(4): g' / 70 hc II 5,6:  71 QVn 1: a' / 75 TaVn 3: g' / 78 bt 1,2: g' / 79 HCVn 3,5: g' / 80 d II 3,4:  80 d II 4: g' / 82 Di 2,3,4: a' / 82 QVn 3: a' / 82 bt 2,3: a' / 83 HCVn 2,3,4: g' / 85 Bc 4: g' / 90 Bc 4: g' / 96 TaVn 2: g' / 97 TaVn 1: g' / 103 Di 4: g' / 107 HCVn 2: g' / 111 HCVn 2: g' / 113 TaVn 1,2: g' / 113 hc 1: g' / 113 bt 2: g' / 113 Bc 1,2: g' / 125 TaVn 1,2: g' / 125 hc 1: g' / 125 bt 2: g' / 125 Bc 1,2: g' / 127 hc 2: g' / 132 b 3: g' / 133 b 2: g' / 135 TaVn 1,2,3: g' / 136 TaVn 1: g' / 137 TaVn 1: g' / 137 hc 1: g' / 139 QVn 1: b' / 140 Bc 3: g' / 141 QVn 3: g' / 141 Bc 1,3,5: g' / 148 d II 6,7: small notes editorial alternative to 6: c' / 149 Bc 3: G' / 152 d II 4,5: g' / a' / 152 Bc 3,4:  / 158 TaVn 4,6: g' / 159 - 61 TaVn, QVn:

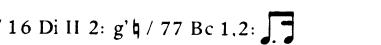


160 HCVn 2: g' / 160 Bc 3: g' / 161 TaVn 4: g' / 161 bt 2: b' / 161 Bc 2: g' / 162 TaVn 8: g' / 162 Bc 4: g' / 163 Di 7: g' / 163 TaVn 4: g' / 163 TaVn 5,6,9: d' / 165 Di I 3,7: g' / 166 Di I 4: g' / 167 Di I 4: g' / 168 Di I 2: g' / 168 Di I 4: e' / 169 bt 4: g' / 169 Bc 4: g' / 170 hc II 1,4: d' / 171 TaVn 3: g' / 171 hc 5: g' / 171 bt 2,3: g' / 171 bt 4,5,6: c' (taille appears to have been copied on to *basse-taille* line by mistake) / 173, 174 TaVn: tie omitted / 182 HCVn 4: a' / 182 QVn 3: g' / 183 ta I 2: g' / 183 ta II 4,6,8,11: g' / 186 ta II 1: g' / 189 HCVn 5,6:  / 189 QVn 3,4,5,6:  189 bt 2,3,4: g' / 191 HCVn 4: g' / 191 hc 1: g' .

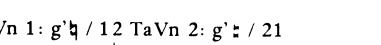
### 2. Scitote quoniam Dominus

1 QVn 5: b' / 5 Di I 4,5:  / 6 Di I 7: f' / 7 Di I 3: f' / 15 QVn 4: a' / 16 QVn 6: f' / 17 QVn 1: f' / 17 QVn 6,7:  / 17 Ta 1: d' / 25 Ta 5: f' / 27 HCVn 5: f' / 27 Ta 5: c' / 27 Bc 2: f' / 28 Ta 3,4: d' / 28 Ta 5: c' .

### 3. Populus ejus

10 Di II 2: g' / 13 Di I (ii) o' / 16 Di II 2: g' / 77 Bc 1,2:  / 86 Bc 6: f' / 87 Di I 2: f' / 97 Di II 3: g' .

### 4. Laudate nomen ejus

7 Bc 2: g' / 8 Ta 2: g' / 11 TaVn 1: g' / 12 TaVn 2: g' / 21 Bc 3: G' / 22 TaVn 1,3: g' / 22 QVn 3: a' / 27 HCVn 4: g' / 27 TaVn 2: e' / 29 QVn 1: f' / 40 Ta 4: g' / 40 Bc 2: g' / 52 Pch d,hc 1:  / 53 bt 3: g' / 56 QVn 3: g' / 56 Bc 2: g' / 62 TaVn 2: b' / 63 Di 4: g' / 63 QVn 2: g' / 65 d 1: g' / 65 d 2,3,4: b' / 65 bt 1,2,3: g' / 67 hc 4: g' / 72 QVn 2: dot missing / 83 HCVn 4: g' / 83 TaVn 1,2: g' / 83 bt 1,4: g' / 84 TaVn 4: g' / 85 TaVn 1: g' / 86 hc 3: a' / 87 hc 1,2,3: d' / 87 hc 3: "in" / 96 Pch d II 1,2: g' / 96 Gch bt 3: g' / 97 Di 2: d' / 97 d 3: e' / 98 hc 4: f' / 100 QVn 2,3: f' / 101 bt 2: a' / 116 bt 3: "et" / 119 bt 2: g' / 120 hc 4: g' / 120 ta 4: g' / 121 bt 2: g' / 123 HCVn 1,2: g' .

## Pitches

CC - BB, C - B, c - b, c' - b', c" - b", c''' - b'''



# Jubilate Deo

A handwritten musical score for a four-part setting of the hymn "In Leti Ti". The score consists of eight staves, each representing a different part. The parts are labeled as follows:

- Part 1: "no In Leti ti a sermire Domino In Leti ti a sermire Domino sermire Domi"
- Part 2: "no In Leti ti a sermire Domino In Leti ti a sermire Domino sermire Domi"
- Part 3: "no In Leti ti a sermire Domino sermire Domino sermire Domi"
- Part 4: "no In Leti ti a sermire Domino no sermire Domi"
- Part 5: "no In Leti ti a sermire Domino no sermire Domi"
- Part 6: "no In Leti ti a sermire Domino no sermire Domi"
- Part 7: "no In Leti ti a sermire Domino no sermire Domi"
- Part 8: "no In Leti ti a sermire Domino no sermire Domi"

The music is written in common time, with various note heads and stems indicating pitch and rhythm. The vocal parts are primarily composed of eighth and sixteenth notes, while the instrumental parts (Parts 5-8) feature sustained notes and chords.

Michel-Richard de Lalande, *Jubilate Deo*. Takte 79–83 von Nr. 1, geschrieben von André-Danican Philidor 1689 oder früher. Einzige Quelle des vorliegenden *grand motet*. Bibliothèque municipale, Versailles, Signatur: *Ms mus 15*, p. 35.

1. Jubilate Deo, omnis terra,  
servite Domino in laetitia.  
Introite in conspectu ejus  
in exultatione.
2. Scitote  
quoniam Dominus ipse est Deus,  
ipse fecit nos,  
et non ipsi nos.
3. Populus ejus et oves pascuae ejus.  
Introite portas ejus in confessione,  
atria ejus in hymnis  
confitemini illi.
4. Laudate nomen ejus.  
Quoniam suavis est Dominus,  
in aeternum misericordia ejus.  
Et usque in generationem  
et generationem veritas ejus.

1. O be joyful in God, all lands.  
Serve the Lord with gladness.  
Enter his presence  
with rejoicing.
2. Be assured  
that the Lord he is God:  
it is he that made us,  
and not we ourselves.
3. We are his people and the sheep of his pasture.  
O enter his gates with thanksgiving  
and his courts with praise:  
be thankful to him.
4. Praise his name,  
for the Lord is gracious:  
his mercy is everlasting,  
and his truth endures  
from generation to generation.

1. Jauchzet dem Herrn, alle Welt!  
Dienet dem Herrn mit Freuden;  
kommt vor sein Angesicht  
mit Frohlocken.
  2. Erkennet,  
daß der Herr Gott ist!  
Er hat uns gemacht,  
und nicht wir selbst
  3. zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide.  
Gehet zu seinen Toren ein mit Danken,  
zu seinen Vorhöfen mit Loben;  
danket ihm.
  4. Lobet seinen Namen.  
Denn der Herr ist freundlich,  
und seine Gnade währet ewig  
und seine Wahrheit für und für.
- 
1. Peuples de la terre d'Israël mettez tout votre plaisir  
et toute votre joie à louer et à servir le Seigneur.  
Venez avec empressement et avec allégresse  
vous présenter devant lui et l'adorer.
  2. Reconnaissez que le Seigneur est le vrai Dieu,  
qui mérite seul nos respects et notre amour:  
nous ne nous sommes pas faits nous-mêmes,  
c'est lui qui nous a formés.
  3. Nous sommes son peuple, les brebis  
qu'il élève dans ses pâturages:  
venez donc lui rendre grâces de ses bienfaits,  
et lui chanter des hymnes dans son Tabernacle.
  4. Célébrez la gloire de son nom:  
publiez que le Seigneur  
est plein de douceur et de bonté,  
qu'il fut et qu'il sera éternellement  
miséricordieux et fidèle en ses promesses.  
Jacques-Philippe Lallemand: *Essay d'une Nouvelle Paraphrase  
sur tous les Pseaumes de David* (Paris, 1696).

## Jubilate Deo

Psalm 99 (100)

Michel-Richard de Lalande

1657-1726

## 1. Jubilate Deo omnis terra

Dessus

*D = 104*

3

Violini I, II  
Flauti dolci I, II  
Oboi I, II

Violino III o  
Viola

Viola I

Viola II

Soprano

Alto o  
Tenore I

Tenore II

Tenore III o  
Baritono

Basso

Basso e  
Bass continuo  
(Viola da gamba,  
Violoncello, Fagotto,  
Organo manualmente,  
Cembalo, Theorbe)

Haute-Contre  
de Violon

Simphonie

Taille  
de Violon

Quinte  
de Violon

Dessus

Haute-Contre

Taille

Basse-Taille

Basse

Basses et 1)  
Basse  
continue

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

Aussagequalität gegenüber

6 5 6

4

Viola I, II

6 5 #

<sup>1)</sup> Tous = Tasteninstrumente, Theorbe, Viola da gamba oder Fagott / Bc = organ, harpsichord, theorbe basse de viole ou basson

<sup>1)</sup> Tous= Alle =C= Tasteninstrumente, Theorbe, Viola da gamba oder Fagott /Bc=organ, harpsichord, theorbe, basse de viole ou basson.

8

7 6      # # #      5

12

# 9 # [+] 2)      6      6

16

# 9 #      6

20

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

<sup>2)</sup> Siehe Vorwort S. 6, Verzierungstabelle / See preface p. 10 for table of ornaments / Voir la préface p. 14 pour la table d'agrément.

24

28

*Seul ou Petit Chœur<sup>3)</sup>*

Ju-bi-la-te De - o, ju-bi-la - - - ra,

Bc<sup>1)</sup>

32

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

o o-mnis ter - ra, ju-bi-la-te De

Digital watermark: DRAFT Evaluation Copy Quality may be reduced Carus-Verlag

<sup>3)</sup> Diese und ähnliche Stellen in diesem Satz können solistisch oder von wenigen Sängern gesungen werden / This and similar passages in this movement may be sung solo or by a few singers / Voir aussi les autres passages semblables dans ce mouvement.

36

36

ra, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te De - o o - mnister - ra,

6 # # # #

41

41

— ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - v — lae - ti - ti - a.

# [6] 7 #

46

46

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

<sup>4)</sup> Diese Instrumentation verweist auf das *Trio des hautbois* (Oboen und Fagotte) / This scoring may be an indication of the *Trio des hautbois* (oboes, bassoons) / Cette instrumentation indique souvent le *Trio des hautbois* (hautbois et bassons).

50

*unis.*

Soprano

Alto

Tenore I

Tenore II

Baritono

Basso

Grand Choeur

Jubilate Deo o-mnis ter -  
Ju-bi-la-te De - o o-mnis ter -  
Ju-bi-la-te De - o o-mnis ter -  
Ju-bi-la-te De - o, ju-bi-la-te De - o o-mnis ter - ra, o-mnis ter -  
Ju-bi-la-te De - o Ju-bi-la-te De - o  
Ju-bi-la-te De - o, ju-bi-la-te De - o  
Ju-bi-la-te P  
Ju-bi-l-

be reduced

Carus-Verlag

9

6#

60

60

8      o, ju-bi-la-te De - o o-mnis ter - ra, ser-vi-te Do-mi - no in lae-ti - ti - a, ser-vi-te Do-mi -  
8      o, ju-bi-la-te De - o o-mnis ter - ra, ser-vi-te Do-mi - no in lae - ti - a,

64

65

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

65

m' lae - ti - ti - a,  
no in lae - ti - ti - a,  
Do - mi - no in lae - ti - ti - a,  
ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a,  
ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a,  
ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a,  
ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a,  
Tous

5

70

70

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a, ju-bi-la-te De -

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a, ju-bi-la-te De -

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a, ju-bi-la-te -

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a, ju-bi -

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a,

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a,

ser-vi-te Do-mi-no in lae - ti - a,

reduced • Carus-Verlag

75

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may

o o-mnis ter - ra, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

o o-mnis ter ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

o o - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

o vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

ser - vi - te

Tous

Bc

80 [d = d]

S.I S.II  
a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -  
S.II A.  
a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

8 Seul Tous  
a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi -  
a, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te  
a, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te

Bc 6#

85 Plus vite d = 52

a. seul  
a. Seul  
In - tro - i - te in con - spe - ctu

T.I, II  
a.

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

5) Die Wiederholung der Taktzeichen kann einen Tempowechsel anzeigen / The repetition of the time signature may indicate a change of tempo /  
 Cette reprise de signe de mesure peut indiquer un changement de vitesse.  
 6) Im Bc kann hier ein Bassfagott enthalten sein / The Bc here may include a bassoon / Ici la Bc peut comprendre un basson.

<sup>6</sup>) Im Bc kann hier ein Fagott enthalten sein / The Bc here may include a bassoon / Ici la Bc peut comprendre un basson.

95

Violons tous Hautbois seul

e - jus in ex - ul - ta - ti - o - ne, in ex - ul - ta - - ti -

Tous

7 6# 6 5 Bc [4] 6 6# 6

105

Violons tous

o - ne.

Tous

In - tro - i - te in con-

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

4 3#

<sup>7</sup> Siehe Vorwort S. 6 unter *notes inégales* / See preface p. 10 for *notes inégales* / Voir la préface p. 14 pour l'explication des *notes inégales*.

115

Hautbois seul

Violons tous

115

spe - ctu e - jus, in - tro -

spe - ctu e - jus, in - tro -

Seul Tous

spe - ctu e - jus in ex - ul - ta - ti - o - ne, in ex - ul - ta - - ti - o - tro -

spe - ctu e - jus,

spe - ctu e - jus,

Bc [6] 6# 5

6) 4 3 6

125

i - te in cor in ex - ul - ta - ti - o - ne,

i - te in ex - ul - ta - ti - o - ne,

i - in ex - ul - ta - ti - o - ne,

sp e - ctu e - jus in ex - ul - ta - ti - o - ne,

i in con - spe - ctu e - jus in ex - ul - ta - ti - o - ne,

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

7 6 7 6# # 6 4

<sup>6)</sup> Siehe Anmerkung 6, Seite 26 / See note 6, page 26 / Voir la note 6, page 26.

135

in ex-ul-ta-ti-o-ne.

in ex-ul-ta-ti-o-ne.

in ex-ul-ta-ti-o-ne.

in ex-ul-ta-ti-o-ne.

in ex-ul-ta-ti-o-ne.

4 3      6      6#

**PRO**  
**OF**  
**UR**  
Quality may be reduced • Carus-Verlag

145 *Tempo I*

S.I. Ju-bi-la-te De-o, ju-hi-

S.II. Ju-bi-la-te De-o omnister-ra, ser-vi-te Do-mi-no in lae-

Bc

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



<sup>5)</sup> Siehe Anmerkung 5, Seite 26 / See note 5, page 26 / Voir la note 5, page 26.

151

Dessus I      +  
 -      +  
 -      +

Dessus II      -      +  
 -      +

ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a.  
Do - mi - no in lae - ti - ti - a, in lae - ti - ti - a.

8

6#      #      #

156

Dessus I, II  
Violino III (Va)

Sopr. I, II  
Altos

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

Jubila - - - te De -  
ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te De -  
ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te De -  
ju - bi - la - te De - o, ju - bi - la - te De -  
Ju - bi - la - te De - o, Ju - bi - la - te De - o, in - bi - la - te De -  
Ju - bi - la - te De - o, ju - bi -

Tous

Dessus I<sup>4)</sup>

Dessus II

Seul

Bc

Dessus I, II

Violino III (Va)

S.

*o omnister - ra,*

*o omnister - ra,*

*o omnister - ra,*

*o omnister - ra,*

*ju-bi-la - - - t*

*vi-te Do-mi - no in lae - ti - ti - a, ju-bi-la - te De -*

*ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ju-bi-la - te De -*

*in lae - ti - ti - a, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, ju-bi-la - te De -*

*A.*

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

<sup>4)</sup> Siehe Anmerkung 4, Seite 22 / See note 4, page 22 / Voir la note 4, page 22.

172

172

S.I  
o,  
S.II  
o,  
A  
o  
S.  
o,

ju-bi-la - te De - o, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti - ti -  
ju-bi-la - te De - o, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti - ti -  
omnis ter - ra, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti - ti -  
ser-vi-te Do-mi -  
ser-vi-te  
ser -  
mi -  
ti -

177

Dessus I  
Dessus II  
Violino III (Va)

177

S.I, II  
a, A.I  
a, A.II  
a,  
Bc

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

Dessus I, II  
ser-vi-te Do-mi -  
ju-bi-la - te De - o, ser-vi-te Do-mi -  
ju-bi-la - te De - o, ser-vi-te Do-mi -  
omnis ter - ra, Do-mi -  
Do - mi -

no in lae-ti-ti-a, ju-bi-la-te De-o,  
no in lae-ti-ti-a, ju-bi-la-te De-o,  
no in lae-ti-ti-a, ju-bi-la-te De-o, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a  
no in lae-ti-ti-a, ju-bi-la-te De-o, ser-vi-te Do-mi-no ir.  
no in lae-ti-ti-a,  
no in lae-ti-ti-a,  
Bc

6 6<sup>#</sup>

ser-vi-te Do-mi-no, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a.  
ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a.  
ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a, ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a.  
ser-vi-te Do-mi-no in lae-ti-ti-a, in lae-ti-ti-a.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

attacca

## 2. Scitote quoniam Dominus

div.

Violini I, II      1      Dessus

Flauti dolci I, II

Oboi I, II

Violino III o      2      Haute-Contre de Violon

Viola      3      Simphonie

Violon III o      4      Taille et Quinte de Violon

Viola I, II

Tenore      5      Taille

Basso e

Basso continuo  
(Viola da gamba,  
Cello, Fagotto,  
Organo manualmente,  
Cembalo, Theorbe)      5      Basses et Basse continue

*d = 112 8)*

3

*unis.*

5

6 6 7 6 7 6

6 4+ #

6 # b # 6 # 6#

11

11

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

*seul*

Sci-to - te quo-ni-am Do-mi-nus i-pse est De -

fe - cit

6 b 4 #3 b 6 6 7 6 5

<sup>a)</sup> Die punktierten Rhythmen dieses Satzes können *piquée* gespielt werden (siehe Vorwort S.6) / The dotted rhythms of this movement may be played *piquer* (see preface p.10) / Ici les rythmes pointés sont susceptibles d'une interprétation «*piquée*» (voir la préface p.14).

17

17  
nos, et non i-psi nos. Sci-to-te quo-ni-am Do-mi-nus i - pseest De-us, i - pse fe-cit

# 6 b # 6 6# b b #4/2 6 6

23

23  
nos, et non i-psi nos, i - pse fe - ci<sup>\*</sup>

4 3 6 6 7 # 6 5 # 6 b #

29

29  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

i - pse fe - cit nos, et

b # 6 # 6 b # 6 b # 6

attacca

**PRO** Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

### 3. Populus ejus

Violino I  
Flauto dolce I  
Oboe I

Violino II  
Flauto dolce II  
Oboe II

Viola  
Viola da gamba

Soprano I

Soprano II

Tenore

Basso continuo  
(Organo manualmente Cembalo,  
Theorbe)

*Dessus I<sup>er</sup>*      *Dessus II<sup>e</sup>*      *Basse continue*

*Tous<sup>9)</sup>*      *Symphonie Tous<sup>9)</sup>*      *Tous<sup>9)</sup>*

*Dessus*

*Haute-Contre*

*P ch.*

*Po-pu-lus e-jus et o - ves pa-scu-ae e - jus.*

*P ch.*

*Po-pu-lus e-jus et o - ves pa-scu-ae e - jus.*

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*Evaluation Copy - Quality may be reduced*

*PRO*

*Carus-Verlag*

<sup>9)</sup> Die Takte 13 und 24 in Nr. 3 mit den Angaben *Tous* und *Seul* weisen auf zwei verschiedene Instrumentengruppen hin.  
Two groups of instruments in *alternativum* appear to be called for by the overlaps in bars 13 and 24 of no. 3 (see preface p. 9).  
Les indications des mesures 13 et 24 de no. 3 peuvent appeler deux groupes d'instruments alternativement (voir la préface p. 13).

18

Tous Tous Tous

Seul Seul Seul

18

Po - pu-lus e - jus et o - ves  
Po - pu-lus e - jus et  
Po - pu-lus e

b 6 6 6 # 6 #

27

27

pa - scu - ae - jus et o - ves pa - scu - ae e - jus.  
pa - scu - ae - jus et o - ves pa - scu - ae e - jus.

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

po - pu-lus e - jus et o - ves pa - scu - ae e

6 # 6 # 6 7 6

36

8 por - tas e - jus in con - fes - si - o - ne, a - tri - a e -

7 6 # 6 6# 4 3# b

45

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROB

a e - jus, in hy - mnis con - fi -

# 4 3# 7 6 #

54

Tous Seul

Tous Seul

Tous Seul

54

In - tro -

confi - te - mi-ni il - li.

6 6 4 3# 5 6 3

63

Tous Tous Tous

i - te cas e - jus in con - fes - si - o - ne,

i as, por - tas e - jus in con - fes - si - o - ne,

in con - fes - si - o - ne, in con - fes -

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

72

72

Seul

Seul

a - tri - a e - jus, in hy - - - mnis, a - tri - a

a - tri - a e - jus, in hy - - - mnis, a - tri - a

a - tri - a e - jus, in hy - - - mnis, a - tri - a

6 6 #

**PRO**  
FUR  
CARUS

• Carus-Verlag

81

81

Tous

Tous

Tous

Seul

Seul

Seul

e - jus, in con-fi - te - mi - ni il - li,

- mnis con-fi - te - mi - ni il - li,

in hy - mnis l - li,

4 3 # 6 #

**PRO**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

91

Tous  
Tous  
Tous

91

con-fi - te - mi - ni, con-fi - te - mi - ni il - li,  
con-fi - te - mi - ni, con-fi - te - mi - ni il - li,  
con-fi - te - mi - ni, con-fi - te - mi - ni il - li,

6

**Carus-Verlag**  
reduced • [6] 4

*Scul*

*Seul*

*Seul*

*confi - te*

*co-*

*con - fi - te - mi - ni il - - li.*

*con - fi - te - mi - ni il - - li.*

*il - li, con - fi - te - mi - ni, con - fi - te -*

*Evaluation Copy - Qualität*

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

## 4. Laudate nomen ejus

22

22

8

in ae -

6 6# 6 6 6#

30

[+]

30

ter - - - num mi - se

jus, in ae - ter -

Bc

6

39

39

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

cor - - - di - a e - jus, mi - se - ri - cor -

6 6 # 6 6 6 [6] 6 6 6

47

S. P.ch. Grand Chœur

Lau-da-te, lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus.

A. P.ch.

Lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus. Lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus.

T.

e-jus. Lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus. Lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus.

Bar.

B.

Lau-da-te, lau-da-te, lau-da-te no-men e-jus.

Tous

4 5 3

57

S. P.ch. Grand Chœur

Original evtl. gemindert

Domini-nus, quo-ni-am su-a-vis est Domini-nus,

Domini-nus, quo-ni-am su-a-vis

a-vis est Domini-nus, quo-ni-am su-a-vis est Domini-nus,

Domini-nus, quo-ni-am su-a-vis est Domini-nus,

Quo-ni-am su-a-vis est Domini-nus,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

6 6#

67

nus, su - a - vis est Do-mi-nus,  
est, su - a - vis est Do-mi-nus,  
in ae - ter - - - num mi-se-ri - cor  
nus, su - a - vis est Do-mi-nus,  
nus, su - a - vis est Do-mi-nus,  
nus, su - a - vis est Do-mi-nus,

P. ch.

68

reduced • Carus-Verlag

*d. = 72*

*[d = d]*

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*Evaluation Copy - Quality may*

*Grand Chœur*

*Tous*

*6 6# [4]*

87

Petit Chœur

S.I. 87

Et us-que in ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o-nem, et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas, ve - ri-tas e - jus.

S.II. Et us-que in ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus, ve - ri-tas e - jus.

A. Et us-que, et us-que in ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus, ve - ri-tas e - jus.

S.

Grand Chœur

T.

Bar.

B.

*Original evtl. gemindert*

*Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag*

97

97

us-que in g - ati - o - nem ve - ri-tas e - jus.

us-qu ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus.

nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus.

ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e -

ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e -

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag*

107 *div.*

107 *Tous les Dessus*

Et us-que in ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus.

Et

6

*AIR* Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

117 *unis.*

117

Et us-q' ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas, ve - ri-tas e - jus.

us-que ir ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus, ve - ri-tas e - jus.

em et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e - jus, ve - ri-tas e - jus.

ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas, ve - ri-tas e -

ge - ne-ra-ti - o-nem et ge - ne-ra-ti - o - nem ve - ri-tas e -

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*B* Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag