

# Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

## Jean-Philippe Rameau Deus noster refugium



„L'Eglise de Nostre Dame“, Caspar Merian 1655.

Carus 21.007



# Musique sacrée française

Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

---

Jean-Philippe Rameau

Deus noster refugium

Psaume 45

Motet à grand chœur

pour Solistes (SST[A]TTB)

Grand chœur (ST[A]TB)

2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Violons, 2 Altos

Basses et Basse-continue

Édité par

Jean-Paul C. Montagnier

Partition générale

Carus 21.007



## Inhalt

Vorwort / Avant-propos / Foreword	2
1. Récit de haute-contre	10
2. Trio de deux dessus et basse	14
3. Chœur	19
4. Récit de dessus	34
5. Récit de basse	38
6. Quatuor pour haute-contre, deux tailles et basse	40
7. Chœur	46
8. Récit de haute-contre	57
9. Duo de taille et basse	59
10. Récit (Vokalstimme nicht erhalten / la partie vocale est perdue / the vocal part is missing)	64

11. = 7. Chœur	46
----------------	----

Kritischer Bericht	66
--------------------	----

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 21.007), Klavierauszug (Carus 21.007/03),  
Chorpartitur (Carus 21.007/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 21.007/19).

Le matériel suivant est disponible:  
Partition d'orchestre (Carus 21.007),  
réduction piano-chant (Carus 21.007/03),  
partition de chœur (Carus 21.007/05),  
parties instrumentales (Carus 21.007/19).

The following performance material is available:  
full score (Carus 21.007), vocal score (Carus 21.007/03),  
choral score (Carus 21.007/05),  
complete orchestral material (Carus 21.007/19).

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

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

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

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

## Vorwort

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

<sup>1</sup> Die kleine Motette *Inclina Domine*, die in einer handschriftlichen Anmerkung am oberen Rand der einzigen Quelle (Paris, Bibliothèque nationale [F-Pn], Signatur Vm<sup>1</sup> 1452) Rameau zugeschrieben wird, kann mittlerweile ihrem wirklichen Verfasser François Martin zugeordnet werden. Vgl. Mary Cyr, „Inclina Domine: a Martin motet wrongly attributed to Rameau“, *Music & Letters* 58 (1977), S. 318–325. Das Werk ist abgedruckt in François Martin, *Motets for one and two voices with instruments* (= *Recent Researches in the Music of the Classical Era*, Bd. XXIX), hrsg. von Mary Cyr, S. 25–41, Madison (A-R Editions, Inc.) 1988. Was das *Diligam te* betrifft, das in F-Pn unter der Signatur Vm<sup>1</sup> 1391 aufbewahrt wird und im Laufe des 19. Jahrhunderts voreiligweise von einem Bibliothekar Rameau zugeordnet wurde, ist es mittlerweile aus stilistischen Gründen offensichtlich geworden, dass es sich nicht um ein Werk Rameaus handeln kann. Dass Rameau eine Motette über diesen Psalm komponiert hat, legt zumindest der entsprechende Hinweis – sofern dieser zuverlässig ist – nahe, der dem Titelblatt des Manuskripts F-Pn, Signatur Vm<sup>1</sup> 508, der Quelle A der vorliegenden Ausgabe hinzugefügt wurde (vgl. den Kritischen Bericht). Für eine entgegengesetzte, aber schon ältere Ansicht vgl. Charles Malherbe, „Avant-propos“, in *Jean-Philippe Rameau, Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, Motets* (2<sup>ème</sup> série), Paris (A. Durand et fils) 1899, Band V, S. XVI, und die zugehörige Edition der Musik S. 79–147. Erwähnt werden sollen schließlich noch der Chor *Qui gemitur*, bei dem es sich um die Bearbeitung des Chors der Spartaner „Que tout gémissent“ aus seiner Tragédie lyrique *Castor et Pollux* (I, 1) von unbekannter Hand für die Feierlichkeiten zum Begräbnis von Rameau handelt, sowie das sehr spät entstandene Manuskript mit dem Titel „Requiem de Rameau“, das in Wirklichkeit eine Bearbeitung des Trios der Parzen „Du destin le vouloir suprême“ aus seiner Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (II, 4) enthält.

<sup>2</sup> In Anbetracht der zahlreichen, aus der Luft gegriffenen Datierungen, die jüngst erschienene Arbeiten enthalten, ist es angebracht, hier Vorsicht walten zu lassen. Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion und für weitere Informationen zu den Motetten von Rameau siehe die folgende Publikation: Sylvie Bouissou, Denis Herlin und Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau. Catalogue thématique des œuvres musicales. Tome 1. Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane*, Paris (CNRS Editions, Bibliothèque nationale de France) 2007, S. 121–150.

<sup>3</sup> Eine zweite Partitur von *In convertendo* muss vom Concert um 1754 angeschafft worden sein, da diese die Inventarnummer 219 trägt, mit der auch dieses schließt. Ein Grund für diese Anschaffung lag vielleicht in der Pariser Aufführung der Motette im Concert Spirituel im Jahre 1751. Vgl. *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, zusammengestellt unter der Leitung von Jean Mongrédien, München, New York, London, Paris (K. G. Saur) 1984, S. 216–220.

<sup>4</sup> Der Brief wurde im März 1765 im *Mercure de France* veröffentlicht; eine Reproduktion findet sich in der 2. Auflage von Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Sa vie, son œuvre*, Paris, Brügge (Desclée de Brouwer) 1983, S. 20–21.

drei Partituren besaß die Bibliothèque du Concert de Lyon ohne Inventarnummer ein heute verlorenes *Exultet coelum laudibus* für drei Stimmen und Instrumente, das Rameau um 1720 auf den Text einer in der Diözese von Lyon verbreiteten Sequenz für Allerheiligen komponierte.<sup>5</sup>

Weiterhin ist es üblich geworden, zu den drei erhaltenen Motetten auch das *Laboravi* für fünf Singstimmen und Basso continuo hinzuzunehmen, das 1722 in Rameaus *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* veröffentlicht worden ist. Dort ist es als Anschauungsbeispiel in dem der Fuge gewidmeten Kapitel enthalten; komponiert wurde es aufgrund der Strenge seines Stils aber vermutlich bereits in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Das Werk, dem der vierte Vers des 68. Psalms zugrunde liegt, könnte Teil einer heute verlorenen Grand Motet „Salvum me fac, Deus“ gewesen sein.<sup>7</sup>

Über die Entstehung und die Geschichte von *Deus noster refugium* weiß man nichts, sie wird auch in keinem zeitgenössischen Dokument erwähnt. *Deus noster refugium* folgt dem von Michel-Richard de Lalande aufgestellten Modell. Zehn selbstständige Sätze (oder Nummern) reihen sich aneinander, die in ihrer Form, ihrem Charakter und in ihrer Faktur kontrastieren und allein durch die gemeinsame Tonart B-Dur verbunden werden; letztere eignet sich zur Darstellung „von Unwettern, von Furien & anderen derartigen Sujets“:<sup>8</sup> fünf Récits oder Airs (Nr. 1, 4, 5, 8 und 10, von dem der Vokalpart fehlt), ein Duo (Nr. 9), ein Trio (Nr. 2), ein Quartett (Nr. 6) und zwei Chöre (Nr. 3 und 7, letzterer wird nochmals als Schluss der Motette wiederholt).

Rameau vertont den gesamten Psalm 45. Dieser gehört aufgrund seines bildhaften Textes zu den am Häufigsten im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich komponierten Psalmen, da er eine ausgesprochen affektreiche Vertonung gestattet.<sup>9</sup> Und tatsächlich ist die Motette eher für das Konzert als für die Kirche gedacht. Die dramatischen Mittel und die musikalischen Wortausdeutungen, die der Komponist in reichem Maße einsetzt, lassen seine späteren Werke für das Musiktheater erahnen: das Beben der Erde im Trio Nr. 2 mit seinen schlagenden Zweiunddreißigstketten, die die Erdstöße nachahmen, das Unwetter im Chor Nr. 3 mit seinen unerbittlichen Rhythmen, das fließende Element von Récit Nr. 4, das durch das konzertierende Violoncello wiedergegeben wird, etc. Hingewiesen sei noch auf die Art und Weise, wie Gottes donnernde Stimme in Nr. 6 (T. 98–99 und 102–103) die Erde dank eines musikalischen Kunstgriffes erbeben lässt, den Rameau dem Chor der vor Kälte Zitternden aus dem 4. Akt von Jean-Baptiste Lullys Oper *Isis* (1677) entnommen hat. Schließlich ist dieses Quartett auch ein schönes Beispiel für eine Fuge, die vermutlich zu den kompliziertesten und perfektsten Gattungsbeiträgen gehört, die in einer Grand Motet zu finden sind und systematisch die kontrapunktischen Möglichkeiten eines sehr beweglichen Subjektes („conturbatae sunt gentes“) auslotet, das mit einem in symbolhaft fallender Bewegung („et inclinata sunt regna“) und eher statischem Kontrasubjekt verbunden wird.<sup>10</sup>

## Hinweise zur Instrumentation

Da die beiden Quellen **A** und **B** des Werkes (s. dazu den Kritischen Bericht) im Hinblick auf die Komposition der Motette (1713–15) mit ca. 1777–1778 erst sehr spät entstanden sind, resultieren daraus Probleme für die Edition. Die Quellen überliefern nicht den Originalzustand des Werkes, sondern eine Gestalt, die den Geschmack des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts zeigt. Dies betrifft in besonderer Weise die instrumentale Schreibweise, die nichts mit der um 1710 bis 1730 geltenden Praxis gemein hat. So wurden die mittleren Streicherpartien, die ursprünglich von Instrumenten der Violenfamilie gespielt wurden,<sup>11</sup> hier auf eine einfache „Tailles“-Stimme im Mezzosporanschlüssel reduziert, darüber hinaus wiesen die Kopisten die originale Haute-contre de violon-Stimme einer zweiten Violine im Sopranschlüssel zu (der traditionellerweise mit dem Haute-contre de violon verbunden wird):<sup>12</sup>

Instrumentation in den späten Quellen <b>A</b> und <b>B</b>	Wiederherstellung der originalen Instrumentation in der vorliegenden Ausgabe
Premiers violons 1 & 2	Dessus de violon 1 et 2
Seconds violons	Hautes-contre de violon
Tailles de violon	Tailles de violon
Basses et basse-continue	Basses et basse-continue

Diese Änderung der Instrumentation führte zu einer Veränderung der Klangfarbe durch Intensivierung der hohen Lage, da die Stimme des Haute-contre de violon niemals

<sup>5</sup> Zum ganzen Abschnitt vgl. Léon Vallas, *Un Siècle de théâtre et de musique à Lyon (1688–1789)*, Lyon 1932, Reprint Genf (Minkoff) 1971, S. 131–138.

<sup>6</sup> Da Rameau nicht explizit angibt, dass er der Autor dieses Werkes sei, ist es sogar denkbar – obwohl die Beweise hierfür fehlen –, dass es sich um das Werk eines älteren Komponisten handelt, den Rameau lediglich in seiner theoretischen Abhandlung zitiert. Siehe hierzu Jean Duron, „Le grand motet : Rameau face à ses contemporains“, in *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983*, zusammengestellt und veröffentlicht von Jérôme de La Gorce, Paris, Genf (Champion-Slatkine) 1987, S. 345, Anmerkung 24.

<sup>7</sup> Der Chœur dialogué „Laudate nomen Dei“ aus *In convertendo* vertont Vers 35 dieses Psalms 68, ist aber ganz offensichtlich später als *Laboravi* entstanden.

<sup>8</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris (Jean-Baptiste-Christophe Ballard) 1722, S. 157.

<sup>9</sup> 21 auf diesem Psalm beruhende Grands Motets lassen sich zwischen der Generation von Pierre Robert und der von François Girout nachweisen; s. Jean-Paul C. Montagnier, „Chanter Dieu en la Chapelle Royale : le grand motet et ses supports littéraires“, *Revue de musicologie* 86 (2000), S. 255.

<sup>10</sup> Siehe Jean Duron, „La structure-fuge dans le grand motet français avant Rameau“, in *Actes du colloque international de musicologie sur le grand motet français (1663–1792)*, zusammengestellt und veröffentlicht von Jean Mongrédien und Yves Ferraton, Paris (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne) 1986, S. 154–155. Für einen Vergleich von Rameaus Motette mit denen von seinen Zeitgenossen über den selben Psalm komponierten, siehe Duron, „Le grand motet : Rameau face à ses contemporains“, a. a. O., S. 354–361.

<sup>11</sup> Diese mittleren Partien von Hautes-contre und Tailles de violon wurden immer mehr zusammengelegt, um dann in der Mitte des Jahrhunderts nur noch als eine einzige Stimme in Erscheinung zu treten. Vgl. Jérôme de La Gorce, „L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau“, *Revue de musicologie* 76 (1990), S. 26 und 29–31.

<sup>12</sup> Ein Hinweis für diese Praxis, eine als veraltet empfundene Instrumentation zu ändern, ist auf der ersten Seite des Manuskriptes von *Notus in Judaea Deus* (F-LYm, Signatur 133978) von Paul-François de Neuville de Villeroy zu sehen, dem Erzbischof von Lyon und Förderer des „Concert de Lyon“ ab 1715: Die im französischen Violinschlüssel notierte Instrumentalstimme wird dort den „Violinen oder ‚haupte contre de violon‘“ zugewiesen, worin sich eine gewisse Freiheit in der Wahl des Instrumentes für diese Füllstimme zeigt.

durch Blasinstrumente verdoppelt wurde, wohingegen dieses bei der Stimme der zweiten Violine geradezu als wünschenswert betrachtet wurde.

Die wenigen Streichungen und Überschreibungen in Quelle **A** zeugen von diesen Instrumentationsänderungen; darüber hinaus enthüllt ihre Untersuchung, dass der Kopist eine Quelle (autograph?) als Vorlage hatte, in der gemäß der alten Praxis die hohen instrumentalen Stimmen im französischen Violinschlüssel auf der ersten Linie notiert waren: Die Fehler in der Stimme des Dessus de violon in den T. 164–166 des dritten Satzes, der T. 57–67 des fünften und der T. 132–136 des siebten Satzes (s. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht) sind dafür deutliche Beispiele. Was das Fehlen der Vokalstimme des Récits Nr. 10 („Vacate et videte quoniam ego sum Deus“) betrifft, die laut Vermerk in Quelle **A** niemals aufgefunden worden ist, ist zu vermuten, dass dem Kopisten von **A** Einzelstimmen und keine Partitur vorlagen, was das Fehlen der genannten Singstimme plausibel erklären könnte. Vielleicht können darauf auch einige Unstimmigkeiten im Notentext wie die Quintenparallelen zwischen den Dessus und den Hautes-contre de violon (T. 19.4–20.1) und die Einklangsparallelen zwischen den Hautes-contre und den Tailles de violon (T. 59.2–60.1) im Chor Nr. 7 zurückgeführt werden.

Bezüglich der in allen Quellen fehlenden Vokalstimme des Récits Nr. 10 verzichtet die vorliegende Edition auf eine Rekonstruktion der Stimme und beschränkt sich auf die Wiedergabe der erhaltenen Instrumentalstimmen. Die Quellen lassen deshalb die Motette mit der Wiederholung des Chors Nr. 7 „Dominus virtutum nobiscum“ schließen.

In der vorliegenden Neuausgabe wurde erstmals der Versuch unternommen, soweit als möglich die Motette in ihrem ursprünglichen Zustand so wieder herzustellen, wie sie den Hörern im Concert de Lyon erklingen war. Dazu wurde bei den Streichern wieder die ursprüngliche Unterteilung in Dessus, Hautes-contre und Tailles de violon vorgenommen und die Basso-continuo-Stimme rekonstruiert. Letztere war in den Quellen entweder in der instrumentalen Bassstimme aufgegangen, oder man hatte schlichtweg auf sie verzichtet.

## Hinweise zur Ausführung

Für *Deus noster refugium* sind sechs Solisten und ein vierstimmiger Grand chœur erforderlich: Dessus (Sopran), Haute-contre (hoher Tenor oder Alt), Taille (Tenor) und Basse (Bass). Das Orchester, in dem die hohen und tiefen Lagen vorherrschen, besteht aus vier Stimmen: Dessus de Violon (Violinen, die von Flöten und Oboen an den mit „Tous“ bezeichneten Stellen verdoppelt werden können),<sup>13</sup> Haute-contre de violon und Taille de violon (Violen verschiedener Größen, deren Stimmen nie von Blasinstrumenten verdoppelt werden) und dem Bass. Letzterer besteht aus der Basse-continue, die eine kleine Anzahl von Instrumenten umfasst (Basse de viole, Orgel, Theorbe, sogar ein Violoncello sowie ein oder zwei Fagotte) zur Begleitung der Solisten und der Basse générale, die alle tiefen Instrumente einschließt: die Basse-continue (in starker Be-

setzung) und die Basse de violon (eine Art großes Violoncello, das mit  $B^1-F-c-g$  einen Ganzton tiefer als die italienischen Instrumente gestimmt ist<sup>14</sup>). Aufgabe der Basse générale ist die Unterstützung der Chorpartien und der Ritornelle. Der Wechsel zwischen der Basse générale und der Basse-continue wird übrigens in der Bassstimme gelegentlich durch einen Wechsel vom Bassschlüssel in den Alt-schlüssel angezeigt.

Das Quartett Nr. 6 wird am zweckmäßigsten solistisch aufgeführt werden: „Die Stimmen [präzisiert Rameau] können in *Chören* in jeder Stimmlage so stark besetzt werden, wie man möchte; dagegen verwendet man in den *Quartetten* oder *Quintetten* normalerweise nur eine Stimme für jede Lage“.<sup>15</sup>

In den Quellen **A** und **B** werden die Stellen, wo Verzierungen vorzunehmen sind, durch ein Kreuz (+) angegeben. Die Art der Ausführung ist in das Belieben der Interpreten gestellt, es sei denn, es handelt sich um Vorschlagsnoten, die durch kleine Note angezeigt werden. Weitere Verzierungen können von den Interpreten zum Nutzen des Stückes jederzeit ergänzt werden. Die Darstellung des Erdbebens, mit dem Nr. 6 schließt, wird durch eine Wellenlinie angezeigt, es handelt sich dabei um eine „flaté“ oder „balancement“ genannte Art von Vibrato wie Montéclair vermerkt: „Diese Verzierung bringt dieselbe Wirkung hervor wie die Vibration einer gehaltenen Saite, die man mit dem Finger in Schwingungen versetzt“ und „erzeugt den Eindruck eines Orgeltremulanten“; Villeneuve schreibt: „Der Balancement [Tremolo] wird durch das Halten eines schwebenden Tones erzeugt, ebenso wie bei einer großen Glocke, die nur einmal angeschlagen wurde“.<sup>16</sup>

Bei den punktierten Rhythmen wie  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , in den Nummern 1 und 2 wird die erste Note leicht überpunktet und die drei folgenden geschmeidig und etwas schneller als einfache Sechzehntel vorgetragen.

Die Aussprache des lateinischen Textes erfolgte mit „à la française“ in einer Tradition, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verloren ging.<sup>17</sup>

Nancy, im März 2004/2010      Jean-Paul C. Montagnier  
Übersetzung: Hans Ryschawy

<sup>13</sup> Die Stimmen der Traversflöten wurden von den Oboisten mit Blockflöten verdoppelt. Vgl. Lionel Sawkins, „Vorwort“, in seiner Ausgabe des *Jubilate Deo* von Michel-Richard de Lalande, Stuttgart (Carus-Verlag) 1985, S. 5.

<sup>14</sup> Der Kontrabass, der in der Pariser Opéra bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verwendet wurde, wurde in den Konzerten kaum vor der Jahrhundertmitte eingesetzt und war in der Chapelle Royale zu der Zeit, in der Rameau seine Motetten komponierte, völlig unbekannt.

<sup>15</sup> Rameau, *Traité de l'harmonie* (s. Fußnote 8), S. 331.

<sup>16</sup> Siehe Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique*, Paris (veuve Boivin) 1736, S. 85; Alexandre de Villeneuve, *Nouvelle méthode [...] pour apprendre la musique et les agréments du chant*, Paris (beim Autor) 1733, zitiert nach Eugène Borrel, *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Paris (Félix Alcan) 1934; Reprint Plan de la Tour (Éditions d'aujourd'hui) 1975, S. 89.

<sup>17</sup> Vgl. Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc*, Arles (Actes Sud) 1991.

# Deus noster refugium

Psaume 45

Motet à grand chœur

Jean-Philippe Rameau

1683–1764

## 1. Récit de haute-contre

**Gracieusement**  
**Simphonie**

1<sup>er</sup> Violon et hautbois 1)  
Dessus de violon, flûtes et hautbois

2<sup>er</sup> Violon  
Hautes-contre de violon

Taille  
Tailles de violon

Haute-contre 2)

Basse  
Basses et basse-continue

*Tous*

6

*div.*

*unis.*

*Bc seule*

*Tous*

*Bc seule*

13

Haute-contre

*Tous*

De-us no-ster re-

*Bc seule*

1) Voir avant-propos / Siehe Vorwort / See Foreword

\* Original :

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

*Auf Wunsch des Verlages wurde die hohe Männerstimme im Violinschlüssel statt im oktavierenden Violinschlüssel wiedergegeben.*

At the request of the publisher this high men's voice have been indicated in the treble clef instead of the suboctave treble clef.

fu - gi - um, et vir - tus, ad - ju - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus, quae in - ve - ne - runt nos ni -

mis, quae in - ve - ne - runt nos ni - mis.

De - us no - ster re - fu - gi - um, et vir - tus, ad -

ju - - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus, quae in - ve - ne - runt nos ni -

\* Original : \*\* Voir l'apparat critique / Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

46

mis.  
Tous De - us no - -

52

ster re - fu - gi - um, et vir - tus,  
Bc seule

59

ad - ju - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus, quae in - ve - ne - runt nos ni - mis,

65

quae in - ve - ne - runt nos ni - mis.  
Tous unis.