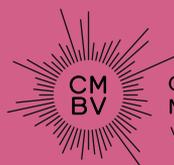


Campra

Benjamin
Joseph

CANTATES AVEC SYMPHONIE

VOIX SOLISTE - ENSEMBLE VOCAL



CENTRE DE
MUSIQUE BAROQUE
Versailles

André
Campra 1660-1744
Benjamin
Joseph

CANTATES AVEC SYMPHONIE

COLLECTION VOIX SOLISTE – ENSEMBLE VOCAL
Édition de Marie Demeilliez

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH. 317

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil départemental des Yvelines,
la Ville de Versailles,
le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours)

© 2022 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Voix soliste – Ensemble vocal (4») - ISSN : 1954-3360
CMBV — CAH.317 - ISMN : 979-0-56016-317-8
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : mai 2022

Directeur de publication : Nicolas Bucher
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Imprimerie Copie Service (Versailles), mai 2022
Couverture : conception Polymago

Centre de musique baroque de Versailles
Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
boutique@cmbv.com
www.cmbv.fr

Introduction

NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Aix-en-Provence, André Campra (1660-1744) est formé au sein de la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur. Il obtient le poste de Maître de chapelle de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles en 1681, puis, deux ans plus tard, celui de Saint-Étienne de Toulouse, où il restera dix ans. En 1694, il se rend à Paris et devient Maître de chapelle à Notre-Dame de Paris. Trois ans plus tard, son premier opéra, le ballet de *L'Europe galante*, est représenté à l'Académie royale de musique. Cet intérêt pour le théâtre, peu compatible avec une carrière de musicien d'église, le contraint à démissionner de son poste à Notre-Dame en 1700. Les années suivantes sont consacrées au répertoire profane : ses tragédies en musique (*Hésione, Tancrède, Idoménée...*) et ses ballets (*Le Carnaval de Venise, Aréthuse, Les Fêtes vénitiennes...*) obtiennent de grands succès à l'Opéra de Paris. De cette période datent aussi la plupart de ses cantates françaises (trois livres publiés en 1708, 1714 et 1728), dans lesquelles le compositeur veut mêler « la délicatesse de la musique française » à « la vivacité de la musique italienne » (avertissement du premier livre). En 1722, Campra renoue avec sa carrière religieuse, nommé sous-maître de la musique de la Chapelle royale à Versailles, pour laquelle il composera de nombreux motets. Au terme d'une vie musicale couronnée de nombreux succès, Campra s'éteint à Versailles, infirme et dans une relative pauvreté, à l'âge de 83 ans¹.

Parallèlement à sa brillante carrière à Notre-Dame de Paris, puis à l'Académie royale de musique et à la cour, Campra est employé par les jésuites comme maître de musique de l'église Saint-Louis de leur Maison professe et de celle de leur collège Louis-le-Grand². On y entend ses motets lors des célébrations religieuses et des festivités publiques. De la fin du XVII^e siècle aux années 1730, il compose en outre plusieurs œuvres destinées au théâtre jésuite. Pour l'intense vie musicale du collège, Campra n'est pas le seul compositeur sollicité : Pierre-César Abeille, Pierre Février, Jean-Philippe Rameau, Louis-Antoine Dornel, Jean-Baptiste Dutartre, Louis-Nicolas Clérambault, Louis Le Maire, Pancrace Royer entre autres collaborent aux spectacles et aux cérémonies du collège dans les mêmes années. Mais, au prisme des sources conservées, Campra est le plus joué, s'illustrant dans toutes les formes musicales du théâtre de collège – du vaudeville de circonstance aux entrées de ballet, cantates et autres intermèdes. De cette riche collaboration entre Campra et les jésuites, rares sont les partitions conservées : *Benjamin* et *Joseph* sont donc un témoignage particulièrement précieux de la manière dont Campra pouvait adapter à la scène jésuite le genre en vogue de la cantate.

NOTES HISTORIQUES

CONTEXTE DE CRÉATION

Ces deux cantates de Campra ont été composées pour le collège Louis-le-Grand, prestigieux établissement tenu par les jésuites, qui dispensait un enseignement complet à de jeunes garçons, de la classe de sixième à celle de philosophie. Plusieurs fois par an, les collégiens donnaient des représentations théâtrales publiques, qui jouissaient d'un grand succès. Aux pièces déclamées, les jésuites ajoutaient volontiers des intermèdes de musique et de danse dont la composition et souvent l'interprétation étaient confiées à des musiciens et danseurs professionnels. Les grands ballets dansés à l'occasion des distributions des prix du mois d'août, chorégraphiés par les plus célèbres danseurs du moment (Pécour, Blondy, Malter, notamment, au XVIII^e siècle) accueillait ainsi chaque année plusieurs milliers de spectateurs. Foyer de culture scientifique, le collège jésuite de Paris pouvait à cette époque être considéré comme un foyer artistique fécond³.

Les cantates *Benjamin* et *Joseph* furent chantées entre les actes de la tragédie *Benjamin captif*, jouée par les « petits pensionnaires » l'après-midi du 12 juin 1714. La pièce tire son intrigue de l'histoire de Joseph dans

1. Sur la biographie d'André Campra, voir Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra (1660-1744). D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra*, Wavre, Mardaga/CMBV, 2012.

2. Marie Demeilliez, « Campra maître de musique au Collège Louis-le-Grand de la Compagnie de Jésus », in *Itinéraires d'André Campra, op. cit.*, p. 61-75.

3. Marie Demeilliez, « Les collèges, des foyers pour la musique et la danse de théâtre », in Anne-Madeleine Goulet, *Les foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715). Musique et spectacles*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 129-152.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Introduction

BIOGRAPHICAL NOTES

Born in Aix-en-Provence, André Campra (1660–1744) was trained at the *maîtrise* of the cathedral of Saint-Sauveur. He was appointed *maître de chapelle* at the cathedral of Saint-Trophime in Arles in 1681, and then, two years later, at the cathedral of Saint-Étienne in Toulouse, where he remained for ten years. In 1694, he moved to Paris and became *maître de chapelle* at Notre-Dame de Paris. Three years later, his first opera, the ballet *L'Europe galante*, was performed at the Académie Royale de Musique. This interest in the theatre, which was incompatible with a career as a church musician, forced him in 1700 to resign from his position at Notre-Dame. He devoted the following years to secular repertoire: his *tragédies en musique* (*Hésione*, *Tancrede*, *Idoménée*, etc.) and his ballets (*Le Carnaval de Venise*, *Aréthuse*, *Les Fêtes vénitiennes*, etc.) met with great success at the Paris Opéra. Most of his French cantatas (three books published in 1708, 1714 and 1728), in which he strove to combine “the delicacy of French music” with “the vivacity of Italian music” (*avertissement* to the first book), also date from this period. In 1722, Campra returned to his religious career, appointed *sous-maître de la musique* at the Chapelle Royale in Versailles, for which he composed many motets. At the end of a musical life crowned with numerous successes, Campra died in Versailles, infirm and in relative poverty, aged eighty-three.¹

In parallel to his brilliant career at Notre-Dame de Paris, and then at the Académie Royale de Musique and at court, Campra was employed by the Jesuits as *maître de musique* at the Saint-Louis church of their professed house and at that of their Louis-le-Grand college.² His motets were heard there during religious celebrations and public ceremonies. From the end of the seventeenth century to the 1730s, he also composed several works for the Jesuit theatre. For the intense musical life of the college, Campra was not the only composer called upon: Pierre-César Abeille, Pierre Février, Jean-Philippe Rameau, Louis-Antoine Dornel, Jean-Baptiste Dutartre, Louis-Nicolas Clérambault, Louis Le Maire and Pancrace Royer, among others, all took part in the college’s performances and ceremonies during the same years. However, according to the surviving sources, Campra was the most frequently performed, and he distinguished himself in all the musical forms of college theatre—from occasional *vaudevilles* to ballet *entrées*, cantatas and *intermèdes*. Few scores have survived from this fruitful collaboration between Campra and the Jesuits: *Benjamin* and *Joseph* are therefore a particularly valuable testimony to the way in which Campra managed to adapt the fashionable genre of the cantata to the Jesuit stage.

HISTORICAL NOTES

CONTEXT OF THE FIRST PERFORMANCES

These two cantatas by Campra were composed for the Collège Louis-le-Grand, a prestigious Jesuit institution that provided a comprehensive secondary education for young boys, from the first year (“*sixième*”) to the so-called “philosophy class.” Several times a year, the students gave public theatrical performances that enjoyed great success. To their spoken plays, the Jesuits liked to add music and dance interludes that were composed and often performed by professional musicians and dancers. The great ballets danced on the occasion of the August prize-giving ceremonies, choreographed by the most famous dancers of the time (Pécour, Blondy, Malter, in particular, in the eighteenth century), were attended by several thousand spectators each year. The Jesuit College of Paris was a centre of scientific culture and, at the time, could be considered a fertile artistic ground.³

The cantatas *Benjamin* and *Joseph* were sung between the acts of the tragedy *Benjamin captif*, performed by the *petits pensionnaires* (junior boarders) on the afternoon of 12 June 1714. The play takes its plot from the story of Joseph in Genesis (Gen. 37–50). The theme occurred in several plays performed at the Parisian colleges,

1. On André Campra’s biography, see Catherine Cessac (ed.), *Itinéraires d’André Campra (1660–1744). D’Aix à Versailles, de l’Église à l’Opéra* (Wavre: Mardaga/CMBV, 2012).

2. Marie Demeilliez, “Campra maître de musique au Collège Louis-le-Grand de la Compagnie de Jésus,” in *Itinéraires d’André Campra, op. cit.*, pp. 61–75.

3. Marie Demeilliez, “Les collèges, des foyers pour la musique et la danse de théâtre,” in Anne-Madeleine Goulet (ed.), *Les foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles* (Turnhout: Brepols, 2019), pp. 129–52.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Livret et traduction
Libretto and translation

BENJAMIN CAPTIF

Tragédie qui sera représentée par les petits pensionnaires du collège de Louis-le-Grand, le mardi 12 de juin de l'année 1714, à deux heures après midi.

Argument

Le sujet de cette tragédie est tiré du chapitre 44 de la Genèse. «Joseph dit à l'intendant de sa maison: "Mettez ma coupe d'or dans le sac du plus jeune de ces étrangers..." La chose se fit ainsi.» Sitôt qu'ils furent partis, le ministre les fit poursuivre, et Benjamin fut arrêté avec tous ses frères. Ce généreux captif, bien loin de se justifier, uniquement attentif au danger où paraissent être ses aînés, se met peu en peine qu'on le croie coupable, pourvu qu'on les juge innocents, et qu'on les laisse retourner vers Jacob. Ruben et Juda, sensibles au malheur d'un enfant timide et sans défense, s'offrent à rester en esclavage pour le délivrer. Trois autres de ces frères, Lévi, Siméon et Nephtali, poussés chacun par différentes passions, veulent abandonner Benjamin: mais enfin, touchés de l'exemple que leur donnent Ruben et Juda, et de quelques incidents qui les frappent, ils joignent leurs instances et leurs larmes à celles de leurs aînés. Joseph en est attendri; et ne pouvant plus lui-même retenir ses pleurs, ni tenir plus longtemps Benjamin en alarmes, il l'absout du crime prétendu en l'embrassant, et lui découvrant qu'il est Joseph, son frère. Cette action a paru d'autant plus propre à être représentée par de jeunes enfants de condition qu'elle est fort à la portée de leur âge, et qu'elle peut leur inspirer les sentiments les plus nobles et les plus tendres de l'étroite union qui doit régner entre des frères.

Acteurs

Benjamin
Joseph, *premier ministre de Pharaon*
Manassès et Éphraïm, *enfants de Joseph*
Ruben, Juda, Lévi, Nephtali, Siméon, *frères de Joseph*
Ramesses, *confident de Joseph*
Sesambris, *gouverneur des esclaves du palais*

BENJAMIN CAPTIVE

A tragedy performed by the young boarders of the Collège de Louis-le-Grand on Tuesday June 12th of the year 1714 at 2 in the afternoon.

Summary

The subject of this tragedy is drawn from Genesis Chapter 44. "Joseph commanded the steward of his house: 'Put my silver cup in the sack's mouth of the youngest of these strangers...' And he did according to the word that Joseph had spoken." As soon as they left the minister had them pursued and Benjamin was seized with all his brothers. This magnanimous captive, far from justifying himself, solely heeding the danger in which his elders appear to be, strives to be thought guilty as long as they are deemed innocent and allowed to return to Jacob. Reuben and Judah, touched by the misfortune of a timid and defenceless boy, offer to remain in slavery to free him. Three others of his brothers, Levi, Simeon, and Naphtali, each one stirred by different passions, wish to abandon Benjamin: but at last touched by the example set by Reuben and Judah and a few incidents that impress them, they join their entreaties and their tears to those of their elders. Joseph is moved by this; and no longer able to restrain his tears nor keep Benjamin a prey to alarms, he absolves him of the supposed crime by kissing him and revealing to him he is Joseph, his brother. This action appeared to be all the more appropriate to be performed by young children of rank that it befits their age and can inspire in them the noblest and most tender sentiments of the close bond that should reign among brethren.

Actors

Benjamin
Joseph, *prime minister of Pharaoh*
Manasseh and Ephraim, *Joseph's children*
Reuben, Judah, Levi, Naphtali, Simeon, *Joseph's brothers*
Ramesses, *Joseph's confident*
Sesambris, *governor of the palace slaves*

Première cantate

*Qui sera chantée à la fin du premier acte*BENJAMIN, *seul**Il explique l'embarras où le met cette coupe dont on l'a trouvé saisi.*

Plus je sonde mon cœur,
Et plus mon embarras augmente ma douleur.
Suis-je innocent ? suis-je coupable ?
Hélas ! je n'oserais porter en ma faveur
5 Un jugement irrévocable.
Suis-je innocent ? suis-je coupable ?
Si j'en crois le sort qui m'accable,
Quelque crime inconnu m'attire un Dieu vengeur :
Mais, est-on criminel dès qu'on est misérable ?

10 Suis-je innocent ? suis-je coupable ?
Ma faute est-elle un malheur ?
Est-elle un crime véritable ?
Plus je sonde mon cœur,
Et plus mon embarras augmente ma douleur.

15 L'innocence est une rose,
Qu'un souffle peut ternir,
Et qui souvent, à peine éclore,
Voit son éclat s'évanouir.

20 C'est un lys qu'un jour voit naître,
Et dont un jour voit la beauté
Languir, sécher et disparaître ;
Et la terre qui l'a porté
Demande : « A-t-il été ? »,
Ne pouvant plus le reconnaître.

25 Hélas ! a-t-elle été dans moi si peu durable ?
Suis-je innocent ? suis-je coupable ?
Plus je sonde mon cœur,
Et plus mon embarras augmente ma douleur.

30 Précieuse innocence !
Heureux, mais fugitif trésor !
Qu'on possède sans défiance,
Et qu'on perd sans qu'on y pense,
T'ai-je perdu ? te possédé-je encor ?

35 Je me rends à moi-même un arrêt favorable :
Je suis pur à mes yeux, je ne suis point coupable.
Quand je sonde mon cœur,
Un si doux témoignage apaise ma douleur.

40 Mais, à tes yeux, justice souveraine,
Aux yeux d'un Dieu, qui peut se croire absous ?
Nul ne sait s'il est digne ou d'amour, ou de haine.

First Cantata

That shall be sung at the end of Act I

BENJAMIN, alone

He explains the confusion in which he is placed by this cup found in his possession.

*More my heart I fathom,
More my confusion accrues my distress.
Am I innocent? Am I culpable?
Alas! I dare not utter in my favour
A judgement irrevocable.
Am I innocent? Am I culpable?
Should I believe the fate oppressing me
Some unknown crime draws a vengeful deity upon me:
Yet, is one criminal if one is miserable?*

*Am I innocent? Am I culpable?
Is my fault a misfortune?
Is it an arrant crime?
More my heart I fathom,
More my confusion accrues my distress.*

*Innocence is a rose,
That a mere waft can sully,
And that oft just in bloom,
Sees its glow evanesce.*

*'Tis a lily born of a day,
And a day sees its beauty
Languish, wither, and vanish;
And the earth that has borne it
Wonders: "Was it ever?",
No longer knowing it.*

*Alas! In me was it so fleeting?
Am I innocent? Am I culpable?
More my heart I fathom,
More my confusion accrues my distress.*

*Precious innocence!
Treasure felicitous but fleeting!
We possess without mistrust
And lose without thinking,
Did I lose you? Do I have you still?*

*I pronounce upon myself a favourable judgement:
I am pure in my own eyes, I am not guilty.
When my heart I fathom,
Evidence so sweet assuages my distress.*

*But, in Thine eyes, justice supreme,
In the eyes of a God, who can believe oneself absolved?
None knows if worthy of love or execration.*

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

BENJAMIN

Cantate avec symphonie

Gravement Ritournelle

Dessus de flûte

Dessus de violon

BENJAMIN

Basse continue (2)

fort⁽¹⁾ +

fort +

fort

6 — 6 6

Dfl

Dvn

Bc

7

— 6 5 6 6 — 6 6 — 6 7 5 6 5 —

Dfl

Dvn

Bc

13

7 5 6 5 5 — 7 5 6 5 — 7 6 7 6 6 — 6

(1) Toutes les nuances sont éditoriales. / *All dynamic markings are editorial.*
 (2) Tous les chiffres sont éditoriaux. / *All figurings are editorial.*

19

Dfl

Dvn

BEN.

Bc

BENJAMIN, *seul*

Plus je son - de mon cœur, Et plus mon em - bar-ras aug - men - te ma dou -

doux

fort

doux

6 6

23

Dfl

Dvn

BEN.

Bc

- leur. Suis-je in-no - cent ? suis - je cou -

fort

doux

fort

doux

6 6 4 3 6 7 6 4

27

Dfl

BEN.

Bc

- pa - ble ? Hé - las ! je n'o - se-rais por-ter en ma fa -

6 5 6

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

JOSEPH

Cantate avec symphonie

[Ritournelle]

Dessus de flûte

Dessus de violon

JOSEPH

Basse continue

fort

fort

7 6 # 6 — 6 7 6

Dfl

Dvn

Bc

5

#

b

Dfl

Dvn

Bc

10

6 6 6b 6 5 —

4x

14

Dfl

Dvn

Bc

18

Dfl

Dvn

Bc

22

Dfl

Dvn

Bc

26

Dfl

Dvn

JOS.

Bc

JOSEPH, *seul*

Dieu de Ja - cob et de mes pè - res! Ar -
doux

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

Notes critiques *Critical notes*

Les mesures à **C**, **♩** et **2** sont uniformément divisées en 4 temps ; les mesures à **3** en six temps.
Bars in C, ♩ et 2 are uniformly divided into 4 beats per bar; bars in 3 into six beats per bar.

Benjamin

Emplacement (mesure.temps) <i>Location (bar.beat)</i>	Partie(s) <i>Part(s)</i>	Commentaire <i>Commentary</i>	Cf. <i>Cf.</i>
1.2	Dfl	source : + à la fois sur le deuxième et le troisième la ; nous ne gardons que la dernière <i>source: + both on the second and the third A; we have only kept the last one</i>	19, 55, 56, 59
5.2	Dvn	source : + à la fois sur le deuxième et le troisième la ; nous ne gardons que la dernière <i>source: + both on the second and the third A; we have only kept the last one</i>	19, 55, 56, 59
7.1	Dvn	source : liaison seulement sur les petites notes <i>source: slur only on the grace notes</i>	
28.3-4	BEN.	source : le dernier ré est lié au ré de la mes. suivante ; nous restituons à la place une liaison de phrasé sur mi ré <i>source: the last D is tied to the D of the following bar; we have restored a slur on E D instead</i>	
31.2	Dfl	source : ré mi/D E	
64	Bc	source : « viol. »	
69.1	Bc	source : le manuscrit hésite entre mi et sol ; nous optons pour le mi <i>source: the manuscript hesitates between E and G; we have opted for the E</i>	127
78-121	tous/all	la reprise de la première partie de l'air instrumental (mes. 64-77) est clairement indiquée, mais c'est moins clair pour la suite du mouvement (mes. 78-121) ; nous imitons la structure AAB de l'air vocal qui suit (mes. 122-191) <i>the repeat of the first section of the instrumental air (bb. 64-77) is clearly indicated, but the situation is unclear for the rest of the piece (bb. 78-121); we have imitated the AAB structure of the following sung air (bb. 122-191)</i>	
85.1; 87.1	Dfl	source : sol  / G 	
97.1-2	Dfl	source : si  ; nous le réduisons à une  et ajoutons un do  par analogie avec le Vn <i>source: B  ; we have reduced it to a  and have added a C  by analogy with the Vn</i>	Dvn
106.1-3	Bc	source : 	Dfl, Dvn
113.1	Dfl Dvn	source : fa erroné <i>source: erroneous F</i>	98, 168, 178
143.1-3	BEN.	source : 	
267.1	BEN.	source : sib ; nous rétablissons un si  grâce à la trace d'un premier état du manuscrit, décalé de deux mesures : le  devant le si n'y a pas été biffé <i>source: Bb; we have restored a B\sharp because of the mark in a first state of the manuscript, one that had been shifted by two bars: the  before the B had not been crossed out</i>	
283.1	Dvn	source : ré/D	278
284-285.1	Dvn	source : sol  , do  do  do  do  / G  , C  C  C  C 	279-280.1
287.1-2	Dfl	source : 	Dvn, BEN.

NOTE SUR LA RESTITUTION DES MESURES 235-260

Dans la source manuscrite, plusieurs passages des mesures 235-260 étaient manifestement fautifs, la superposition des différentes parties ne fonctionnant pas. Ce constat impliquait soit de supprimer ponctuellement l'une ou l'autre partie, soit de nous efforcer de restituer une version complète possible, ce à quoi nous nous sommes attelés.

Les différentes corrections et notes grattées des p.60-62 du manuscrit révèlent que le copiste a copié les parties l'une après l'autre. Mais, en copiant les parties de chant et de flûte, il a oublié d'insérer les deux mesures

de silence avant l'entrée sur les paroles « Mais à tes yeux ». Pour rattraper le décalage qui en résulte, il a corrigé partiellement les parties de basse continue et de violon pour les « recaler » tant bien que mal jusqu'au milieu de la page 61, puis, à la page 62, ce sont celles de chant et de flûte qu'il a modifiées. Dans cette édition, nous avons donc restitué les deux mesures de silence à la flûte et au chant qui rentrent après le petit conduit de violon et basse continue (mes. 236-237), allongé de deux mesures la pédale de *fa* (mes. 238-242) et supprimé la répétition des mes. 247-248 à la basse continue, décalé de deux mesures l'entrée de la partie de flûte en imitation avec le violon (mes. 251), puis réécrit la partie de violon des mes. 238-241 en « devinant » le contour mélodique et rythmique de la version d'origine derrière les notes grattées.

NOTE ON THE RECONSTRUCTION OF BARS 235–60

In the manuscript source, several passages in bars 235–60 are obviously faulty, since the different parts cannot be aligned. This implied either deleting one of the parts or trying to reconstruct a complete version, which is what we chose to do.

The various corrections and scratched out notes on pp. 60–62 of the manuscript reveal that the scribe copied the parts one after the other. However, when copying the voice and flute parts, he forgot to insert the two bars of silence before the entry on the words “Mais à tes yeux”. To make up for the resulting discrepancy, he partially corrected the basso continuo and violin parts to bring them more or less in line until the middle of p. 61: and then, on p. 62, he altered the vocal and flute parts. In this edition we have therefore restored the two bars of silence in the flute and voice parts after the short violin and continuo transition (bars 236–37), lengthened the pedal-point F by two bars (bars 238–42) and deleted the repetition of bars 247–48 in the basso continuo, shifted the entry of the flute part in imitation of the violin by two bars (bar 251), and then rewritten the violin part in bars 238–41 by “guessing” at the melodic and rhythmic contour of the original version behind the scratched out notes.

Translation: Dennis Collins

Joseph

Emplacement (mesure.temps) <i>Location</i> (bar.beat)	Partie(s) <i>Part(s)</i>	Commentaire <i>Commentary</i>	Cf. <i>Cf.</i>
1	Bc	source : « Basse continüe viol »	
24.3	Dvn	source : ♭ au-dessus du <i>mi</i> inexplicable ; nous le supprimons <i>source: unexplainable ♭ above the E; we have deleted it</i>	
34.3	Bc	source : <i>la/A</i>	
41.1-4	Bc	source : 	
48	JOS.	source : 	
49.2	JOS.	source : <i>ré</i>  ; nous supprimons le point <i>source: D  ; we have deleted the dot</i>	
61.1	Bc	source : <i>fa/F</i>	82, 104
133	JOS.	source : 	104, 158
177.1 178.1	Dfl	source :  ; nous transformons <i>la</i>  en  <i>source:  ; we have changed the  into a </i>	
188.1	JOS.	source : liaison de phrasé seulement sur les deux doubles croches <i>source: slur only on the two semiquavers</i>	
196.1	Bc	source : port de voix <i>mi</i> avant le <i>ré</i> , inhabituel dans la musique de Campra ; nous le supprimons <i>source: E appoggiatura before the D, which is unusual in Campra's music; we have deleted it</i>	
217.4	Dfl	source : <i>si/B</i>	