

Charles
GOUNOD

Chants sacrés
(Motets latins)

Geistliche Gesänge (Lateinische Motetten)
Sacred Songs (Latin Motets)

pour chœur mixte (4–6 voix, solistes)
et orgue / piano (ad lib. ou obbligato)

für gemischten Chor (4–6stimmig, Solisten)
und Orgel / Klavier (ad lib. oder obbligato)

for mixed choir (4–6 voices, soloists)
and organ / piano (ad lib. or obbligato)

édités par / herausgegeben von / edited by
Marc Rigaudière

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partition / Partitur / Full score



Carus 4.110

Inhalt / Sommaire / Contents

| | |
|--|----|
| Vorwort | 3 |
| Avant-propos | 5 |
| Foreword | 7 |
| | |
| 1. Adoramus te (F), Coro SATB (CG 132) | 9 |
| 2. Ave Regina (A), Coro SATB (CG 134) | 10 |
| 3. Ave verum (Es), Coro SATB (CG 84a) | 12 |
| 4. Ave verum (C), Solo S, Coro SATB (CG 85a1) | 18 |
| 5. Ave verum (Es), SSATB (CG 155) | 22 |
| 6. Kyrie (Es), SATTB (CG 69) | 26 |
| 7. O salutaris (As), Solo TTB, Coro SATTB (CG 70) | 36 |
| 8. O salutaris (F), SATB (CG 137) | 40 |
| 9. O salutaris (As), Solo Ms(T), Coro SATB (CG 83a2) | 42 |
| 10. O salutaris (Des), ST(A)TBB (CG 94a) | 48 |
| 11. O salutaris de Dugué (F), SATTB (CG 153) | 50 |
| 12. Pater noster (F), SAATTB (CG 138) | 54 |
| 13. Pater noster (G), SATB (CG 139) | 58 |
| 14. Regina coeli (As), SATT(Bar)B (CG 154) | 60 |
| 15. Salve Regina (F), SATB (CG 140) | 64 |
| 16. Sancta Virgo Maria / Oraison (F), SATB (CG 217c) | 67 |
| 17. Sancta Maria (F), SATB (CG 141) | 68 |
| 18. Sicut cervus (C), SATB (CG 148) | 70 |
| 19. Tota pulchra es (G), SATB (CG 108a) | 72 |
| 20. Super flumina Babylonis, SATB (CG 191) | 76 |
| | |
| Kritischer Bericht | 85 |

© 2017 Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 4.110
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Germany
www.carus-verlag.com

Die Motetten dieses Bandes sind auch in Einzelausgaben erhältlich.
Les motets de ce volume sont aussi disponibles séparément.
Each of the motets in this volume is also available as a separate edition.
(Aufführungsdauer / *Durée* / Duration):

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| 1. 4.110/10 (ca. 0'55 min.) | 11. 4.110/60 (ca. 1'50 min.) |
| 2. 4.110/15 (ca. 1'15 min.) | 12. 4.110/65 (ca. 5'20 min.) |
| 3. 4.110/20 (ca. 4 min.) | 13. 4.110/70 (ca. 1'30 min.) |
| 4. 4.110/25 (ca. 3 min.) | 14. 4.110/75 (ca. 1'30 min.) |
| 5. 4.110/30 (ca. 3'45 min.) | 15. 4.110/80 (ca. 2'15 min.) |
| 6. 4.110/35 (ca. 5 min.) | 16. 4.110/10 (ca. 1'45 min.) |
| 7. 4.110/40 (ca. 2 min.) | 17. 4.110/85 (ca. 1'15 min.) |
| 8. 4.110/45 (ca. 1'30 min.) | 18. 4.110/90 (ca. 2 min.) |
| 9. 4.110/50 (ca. 4 min.) | 19. 4.110/95 (ca. 3'30 min.) |
| 10. 4.110/55 (ca. 1'30 min.) | 20. 4.110/96 (ca. 6'15 min.) |

Vorwort

Die in diesem Band vorgelegten Motetten wurden von Charles Gounod zwischen den 1840er- und dem Ende der 1860er-Jahre komponiert.¹ Sie stehen im Zusammenhang mit wichtigen Stationen seines künstlerischen Lebens: mit seinem Eintritt in das musikalische Berufsleben an der Église des Missions étrangères, seinem religiösen „Engagement“ und mit seiner Rolle als Direktor des Orphéon. Sie verdeutlichen die unterschiedlichen stilistischen Tendenzen, welche die Produktion geistlicher Musik dieses Komponisten kennzeichnen.

Charles Gounod beginnt seine Kompositionsstudien 1835 bei Anton Reicha. Bei dessen Tod 1836 bewirbt er sich am Pariser Conservatoire: dessen Direktor Luigi Cherubini, der Reicha ablehnt – denn „das ist ein Deutscher“² –, schreibt ihn bei seinem Schüler Fromental Halévy und bei Henri-Montan Berton für die Opernkomposition ein, später bei Jean-François Lesueur. Nach dem Tod von Lesueur wird Gounod Schüler von Ferdinando Paër.³ Für den jungen Musiker, der nach institutioneller Anerkennung strebt, wird der Prix de Rome ein Hauptziel. Doch er benötigt drei Versuche, um schließlich 21-jährig im Jahr 1839 die begehrte Trophäe zu erringen. Der Preisträger weilt von Dezember 1839 bis Mai 1843 in Rom.

Bei seiner Rückkehr nach Paris und nach einer Deutschlandreise nimmt Gounod einen Posten als Kapellmeister und Organist an der Église des Missions étrangères an, den er von November 1843 bis Februar 1848 innehat. Doch sind die personellen Verhältnisse der ihm dort zur Verfügung stehenden Kantorei sehr beschränkt.⁴ Gounod komponiert zu dieser Zeit Stücke für seinen Alltagsgebrauch und sammelt sie in einem gebundenen Heft, das insbesondere 13 sakramentale Segen enthält (siehe die Beschreibung der handschriftlichen Quelle **E** im Kritischen Bericht).

1846 verspürt Gounod eine religiöse Berufung. Er zieht ins Maison des Carmes (ehemaliges Karmeliterkloster, damals École des hautes études ecclésiastiques) und besucht als Externer von Oktober 1847 bis Februar/März 1848 theologische Vorlesungen am Seminar Saint-Sulpice.⁵ 1848 verlässt er die Missions étrangères und das Maison des Carmes, da ihm bewusst wird, dass er sich eine Opernkariere nicht vorenthalten will.⁶ Sein Operndebüt gibt er mit *Sapho*, komponiert 1850 und uraufgeführt 1851.

Dennoch kehrt er einige Jahre nach seinem Abschied von den Missions étrangères zur Chormusik zurück, als er im Mai 1851 die Direktion des Pariser Orphéon übernimmt. Die Chorgesellschaft Orphéon war informell 1833 durch Guillaume-Louis Bocquillon, genannt Wilhem, gegründet worden, um die auf der „Wilhem-Methode“ basierende musikalische Ausbildungsarbeit fortzusetzen. Nach ihrer formellen Gründung 1836 hatte sie rasch einen bedeutenden Platz im französischen Laiemusikwesen eingenommen. Als Gounod die Leitung übernimmt, war diese Stelle seit Wilhems Tod 1842 zehn Jahre lang vakant gewesen. Das Pariser Orphéon wuchs damals sehr stark und vereinte zahlreiche Chorsänger. Die Aufgabe erweist sich als Herausforderung: Gounod muss nicht nur komponieren und den Chor dirigieren, sondern er hat auch bei den Proben aller Pariser Gruppierungen anwesend zu sein.⁷ Zudem muss er sich mit den geringen Kenntnissen der Orphéonisten im Notenlesen arrangieren. Die Stücke, die er während der Zeit am Orphéon komponiert, sind entweder weltlich, wie der Chor *La cigale et la fourmi* [*Die Grille und die Ameise*] nach einer Fabel von La Fontaine, oder geistlich (verschiedene *Pater noster*, *O salutaris*, *Ave Regina* etc.).⁸ Hinzu kommen entsprechend einer in dieser Chorgesellschaft gerne geübten Praxis mehrere Arrangements, darunter eines des *Ave verum* von Mozart.

Diese biographischen Informationen können in Bezug gesetzt werden zu einer Ästhetik der Schlichtheit, welche die geistliche Musik Gounods vor allem in der Zeit der Missions étrangères kennzeichnet. Ausführlich hat der Komponist in seinen Memoiren die Bedeutung dargelegt, die der umfangreiche Kontakt mit der Polyphonie des 16. Jahrhunderts an der Sixtinischen Kapelle während seines Romaufenthalts für ihn hatte, doch muss diese persönliche künstlerische Erfahrung in einen größeren Zusammenhang gestellt werden: die Wiederentdeckung der Polyphonie der Renaissance im 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland. Palestrina wird mehr als jeder andere Komponist zur Symbolfigur dieses wiederentdeckten Repertoires. Gounod empfindet die Musik des römischen Komponisten als „streng, asketisch“, „monoton durch Abgeklärtheit“, „dem Sinnlichen entgegengesetzt“.⁹ Ihm zufolge führt diese Musik zur Kontemplation oder gar zur Ekstase. Unter dem Eindruck dieser Erkenntnis nimmt er seine Tätigkeit an den Missions étrangères auf und komponiert einen Teil der in diesem Band versammelten Stücke.

Während seiner Zeit am Orphéon fühlt sich Gounod erneut zu einer Ästhetik der Schlichtheit hingezogen, dieses Mal jedoch aus Gründen, die seiner Aufgabe der musikalischen Ausbildung der Amateure sowie der moralischen Erziehung, welche die Chorgemeinschaft ausübte, geschuldet waren. Zu den charakteristischen Eigenheiten des Orphéon-Repertoires gehört, dass Besetzungen mit Männerstimmen¹⁰ sowie *a cappella*-Gesang bevorzugt werden. Für die Komponisten gilt es Stücke zu schreiben, die in Bezug auf Notenlesen und Intonation nur

¹ Eine exakte Datierung der Stücke ist meist nicht möglich. Die Veröffentlichungsdaten geben nur teilweise Aufschluss, da die Publikation oft erst lange nach der Komposition erfolgte. Die Datierung der Veröffentlichungen selbst ist annäherungsweise, da sie in erster Linie auf dem Jahr des Eingangs der Pflichtexemplare bei der Bibliothèque nationale de France beruht. In einigen Fällen kann sie aufgrund der Druckplattennummer geschätzt werden (siehe Anik Devriès / François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, Bd. 2: *D'environ 1820 à 1914*, Genf (Minkoff) 1988, S. 264). Zu jedem Stück finden sich die entsprechenden Informationen zur Chronologie in Abschnitt I und III des Kritischen Berichts.

² Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris (Calmann Lévy) 1896, S. 66.

³ Ebd., S. 69. Siehe auch Jacques-Gabriel Prod'homme / Arthur Dandelot, *Gounod (1818–1893)*, Paris (Delagrave) 1911, S. 55.

⁴ Nach Gounod, *Mémoires*, S. 164, standen ihm zwei Bässe, ein Tenor und ein Chorknabe zur Verfügung. Dies erscheint sehr wenig oder gar ungenügend, um Stücke mit zwei Dessus-Stimmen auszuführen. Gérard Condé spricht von „einigen Chorknaben“, was schlüssiger erscheint (*Charles Gounod*, Paris [Fayard] 2009, S. 67). Bei der Ausführung der Stücke sollte man sich der originalen Aufführungsbedingungen bewusst sein: Man kommt ihrem Geist näher, wenn man kleinere Besetzungen statt großer Chöre verwendet.

⁵ Prod'homme / Dandelot, S. 102 und 109.

⁶ Gounod, *Mémoires*, S. 174f.

⁷ Donna Marie Di Grazia, *Concert societies in Paris and their choral repertoires c. 1828–1880*, PhD, Washington University, 1993, S. 131.

⁸ Ebd., S. 416–418.

⁹ Gounod, *Mémoires*, S. 99f.

¹⁰ Di Grazia, S. 414.

geringe Schwierigkeiten aufweisen. Die Schreibart bleibt also sehr vertikal und die Harmonik wenig chromatisch. Typisch für das Repertoire sind auch Passagen à *bouche fermée* [mit geschlossenem Mund].¹¹

Ein dritter Faktor, der eindeutig die Entwicklung von Gounods Chorstil beeinflusst hat, muss ebenfalls genannt werden: die Praxis der Harmonisierung des gregorianischen Chorals. Zahlreiche Abhandlungen, die ab den 1850er-Jahren veröffentlicht wurden, zeigen, dass Choräle Note gegen Note entsprechend der gesungenen Melodie in gleichen Notenwerten harmonisiert wurden. Manche Musiker zogen es vor, den kirchlichen Gesang tonal (und manchmal sehr „romantisch“) zu harmonisieren, während andere, im Gefolge von Louis Niedermeyer und Joseph d'Ortigue,¹² die Vorgehensweise verteidigten, die Harmonik ausschließlich aus Dreiklängen über den Noten des jeweiligen Modus zu konstruieren.

Man findet also in den Motetten Gounods weitgehend harmonische Einfachheit, zuweilen gar Kargheit. Dennoch sind selbst seine einfachsten Stücke konzertwirksam. Der schlichte Stil ist durch eine meist homophone Schreibweise und einen geringen Einsatz von Chromatik gekennzeichnet. Tonale Beziehungen sind in der Regel auf benachbarte Tonarten beschränkt. Das *Pater noster* (Nr. 13) verdeutlicht diesen Stil, bei dem Gounod auf jegliche harmonische Kunstfertigkeit verzichtet. Der Komponist verwendet fast ausschließlich Dreiklänge in Grundstellung, und die einzigen Elemente, die den streng diatonischen Rahmen der Tonart G-Dur durchbrechen, sind die Doppeldominante (A-Dur) und die Moll-Subdominante (c-Moll, T. 23). Das *O salutaris de Dugué* (Nr. 11) weist ähnliche Merkmale auf.

Diesem auf das Wesentliche beschränkten Stil steht allerdings in einigen Fällen ein eher extrovertierter Stil gegenüber, den man „dramatisch“ nennen könnte und für den die beiden *Ave verum* (Nr. 3 und 4) repräsentativ sind. Tatsächlich handelt es sich um reduzierte Fassungen der *Motets solennels* Nr. 2 und 3 für Chor und Orchester (und zusätzlich Sopran solo in Nr. 3). Man beachte z.B. die Modulationen über verminderte Septakkorde im *Ave verum* Nr. 3 (T. 27–50). Auch das *Super flumina Babylonis* (Nr. 20), komponiert 1854, das am Orphéon sehr erfolgreich war, gehört mit seiner breiten dynamischen Palette, einer Unisono-Passage („hymnum cantate nobis“), einem Fugato-Abschnitt und einem triumphalen Schluss eindeutig zu dieser dramatischen Richtung. Es ist bezeichnend, dass der berühmte Opernkomponist Giacomo Meyerbeer dieses Stück besonders schätzte.¹³

Der Fortbestand von Gounods geistlichen Kompositionen wäre vielleicht nicht gesichert gewesen ohne die maßgebliche Rolle von Nicolas Lebeau, der sich als Hauptverleger um die Veröffentlichung verdient gemacht hat. Das Verlagshaus Lebeau war spezialisiert auf geistliche Musik und publizierte insbesondere das Repertoire für die Chorgesellschaften, außerdem von 1863 bis 1870 die Zeitschrift *La Musique populaire*. Zunächst hatte Lebeau einzelne Stücke von Gounod eher sporadisch ver-

öffentlicht¹⁴ und beschloss erst ziemlich spät (1878–1879),¹⁵ wahrscheinlich motiviert durch den großen Erfolg, der dem Komponisten damals zuteil wurde, dessen geistliche Melodien und Motetten in drei Bänden in zunehmender Besetzungsgröße zusammenzustellen, von Stücken mit einer begleiteten Solostimme bis hin zu sechsstimmigen Motetten. Die vorliegende Ausgabe beruht hauptsächlich auf dem dritten Band dieser *Chants sacrés*, der den 4–6-stimmigen Motetten gewidmet ist. In dieser späten Publikation wurde eine Begleitung hinzugefügt, die in den ersten Ausgaben fehlt. Sie ist für Klavier oder Orgel *ad libitum* bestimmt und ist oft nur eine einfache Verdoppelung der Vokalstimmen. In diesem Fall kann sie beim Vortrag weggelassen werden, was dem Stück wohl entgegenkommt. Manchmal handelt es sich jedoch um eine *obligato*-Begleitung (Nr. 3, 4, 9, 19 und 20).

Mehrere Chöre wurden auch ab Ende der 1860er-Jahre durch den Verleger Choudens veröffentlicht, darunter die Nr. 5 und 18 des vorliegenden Bandes.

Ich danke Gérard Condé, der mir Kopien mehrerer wichtiger handschriftlicher Quellen zur Verfügung gestellt hat, sowie Barbara Großmann für wertvolle Hinweise im Lauf der Realisierung dieser Edition.

Paris, Februar 2017
Übersetzung: Barbara Großmann

Marc Rigaudière

¹¹ Ebd., S. 419.

¹² *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris (Heugel) 1857.

¹³ In einem Brief von 20. November 1892 an den Musikwissenschaftler Julien Tiersot schreibt Gounod: „Meyerbeer hat dieses Stück so sehr gelobt, dass ich ihn gebeten habe, es ihm widmen zu dürfen.“

¹⁴ Die erste Ausgabe scheint die *Messe aux orphéonistes* 1854 zu sein (Druckplattenummer N.L. 1).

¹⁵ Hier handelt es sich um Alfred Lebeau, den Sohn von Nicolas, der 1877 gestorben war.

Avant-propos

Les motets présentés dans ce volume ont été composés par Charles Gounod entre les années 1840 et la fin des années 1860,¹ et sont associés à des étapes importantes de sa vie artistique : son entrée dans la vie musicale professionnelle à l'église des Missions étrangères, son « engagement » religieux, et son rôle comme directeur de l'Orphéon. Ils rendent compte des différentes tendances stylistiques qui caractérisent la production de musique sacrée de ce compositeur.

Charles Gounod commence ses études de composition en 1835 avec Antoine Reicha. À la mort de ce dernier en 1836, il veut entrer au Conservatoire de Paris : le directeur, Luigi Cherubini, qui rejette Reicha parce que « c'est un Allemand »², l'inscrit chez son élève Fromental Halévy et chez Henri-Montan Berton en composition lyrique, puis Jean-François Lesueur. Il sera élève de Ferdinando Paër à la mort de Lesueur.³ Pour le jeune musicien en quête de reconnaissance institutionnelle, le Prix de Rome devient un objectif majeur. Il lui faudra pourtant trois tentatives pour obtenir la récompense tant convoitée en 1839, âgé de 21 ans. Le lauréat séjourne à Rome de décembre 1839 à mai 1843.

De retour à Paris après un voyage en Allemagne, Gounod accepte un poste de maître de chapelle et organiste à l'Église des Missions étrangères, qu'il occupera de novembre 1843 à février 1848. La maîtrise dont il a la charge dans cette chapelle est très réduite.⁴ Gounod compose à cette époque les pièces qui constituent son répertoire quotidien, et les rassemble dans un cahier relié, comportant notamment 13 Saluts du Saint-Sacrement (voir la description de cette source [E] manuscrite dans le rapport critique).

En 1846, Gounod se sent attiré par la vocation religieuse. Il s'installe à la maison des Carmes (l'ancien couvent des Carmes, devenu l'École des hautes études ecclésiastiques) et suit en externe les cours de théologie du séminaire Saint-Sulpice entre octobre 1847 et février-mars 1848.⁵ En 1848, il quitte les Missions étrangères et les Carmes, car il prend alors conscience qu'il ne veut pas se priver d'une carrière au théâtre.⁶ Il fait ses débuts à l'Opéra avec *Sapho*, composé en 1850 et créé en 1851.

Il revient pourtant à la musique chorale quelques années après son départ des Missions étrangères, lorsqu'il accepte de diriger l'Orphéon de Paris en mai 1851. La société chorale de l'Or-

phéon avait été constituée d'une façon informelle en 1833 par Guillaume-Louis Bocquillon, dit Wilhem, pour poursuivre le travail d'éducation musicale basé sur la « méthode Wilhem », puis avait été officiellement fondée en 1836 et avait rapidement pris une place importante dans la vie musicale amateur en France. Lorsque Gounod en prend la direction, ce poste est resté vacant pendant dix ans depuis la mort de Wilhem en 1842. L'Orphéon de Paris a alors connu un très fort développement, et il réunit de nombreux choristes. La charge s'avère très prenante : Gounod doit non seulement composer de la musique et diriger le chœur, mais il doit en plus assister aux répétitions de tous les groupes parisiens.⁷ De plus, il doit s'accommoder du faible niveau de lecture des orphéonistes. Les pièces composées pendant la période de l'Orphéon sont soit profanes, comme le chœur *La cigale et la fourmi* sur une fable de La Fontaine, soit sacrées (divers *Pater noster*, *O salutaris*, *Ave Regina*, etc.).⁸ On trouve également plusieurs arrangements, suivant une pratique très appréciée dans cette société chorale, dont celui de l'*Ave verum* de Mozart.

Les informations biographiques qui viennent d'être exposées peuvent être mises en relation avec l'esthétique de simplicité qui caractérise la musique sacrée de Gounod, en particulier dans la période des Missions étrangères. Le compositeur a abondamment commenté dans ses mémoires l'importance qu'a eu pour lui le contact avec la polyphonie du 16^e siècle entendue à la chapelle Sixtine pendant son séjour à Rome, mais on doit replacer cette expérience artistique personnelle dans un cadre bien plus large : la redécouverte de la polyphonie de la Renaissance qui a lieu au 19^e siècle en France et en Allemagne. Palestrina, plus que tout autre compositeur, devient la figure emblématique de ce répertoire redécouvert. Gounod ressent la musique du compositeur romain comme « sévère, ascétique », « monotone à force de sérénité », « antisensuelle ».⁹ Selon lui, cette musique mène à la contemplation, voire à l'extase. C'est sous l'emprise de cette révélation qu'il prend ses fonctions aux Missions étrangères et qu'il compose une partie des pièces présentes dans ce volume.

À l'époque de l'Orphéon, Gounod se trouve à nouveau poussé vers une esthétique de la simplicité, mais cette fois pour des raisons qui tiennent aux missions d'éducation musicale des amateurs et d'édification morale que remplit la société chorale. Parmi les caractéristiques du répertoire de l'Orphéon, on retiendra que les effectifs choisis privilégient les voix d'hommes,¹⁰ et le chant *a cappella*. Les compositeurs doivent préférer des pièces peu difficiles de lecture et d'intonation. L'écriture reste donc très verticale, et l'harmonie peu chromatique. Les passages à bouche fermée sont également typiques de ce répertoire.¹¹

Il faut également évoquer un troisième facteur qui a manifestement joué dans la formation du style choral Gounod : il s'agit de la pratique de l'harmonisation du plain chant. De nombreux traités publiés à partir des années 1850 montrent que l'on harmonisait le plain chant au moyen d'un accord par note de la mélodie chantée en valeurs égales. Certains musiciens préféraient appliquer une harmonie tonale (et quelquefois très

¹ Une datation précise des pièces est souvent impossible. Les dates de publication ne donnent qu'une information partielle, car la publication des pièces est le plus souvent intervenue bien après la composition. La datation des publications elle-même est approximative, car elle repose essentiellement sur les dates de dépôt légal à la Bibliothèque nationale de France. Dans certains cas, elle peut être estimée d'après le cotage (voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2, Genève : Minkoff, 1988, p. 264). Pour chaque pièce, on trouvera les informations chronologiques correspondantes dans les sections I et III du rapport critique.

² Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris : Calmann Lévy, 1896, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 69. Voir aussi Jacques-Gabriel Prod'homme et Arthur Dandelot, *Gounod (1818–1893)*, Paris : Delagrave, 1911, p. 55.

⁴ Selon Gounod (*op. cit.*, p. 164), elle comporte deux basses, un ténor et un enfant de chœur, ce qui semble très peu, et même insuffisant pour exécuter les pièces à deux dessus. Gérard Condé mentionne « quelques enfants de chœur », ce qui est plus logique (*Charles Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 67). Lorsque l'on chante ces pièces, on doit se souvenir des conditions dans lesquelles elles ont été exécutées à l'origine : on sera plus fidèle à leur esprit en les réservant à des effectifs réduits plutôt qu'à des grands chœurs.

⁵ Prod'homme et Dandelot, *op. cit.*, p. 102 et 109.

⁶ Gounod, *op. cit.*, p. 174–175.

⁷ Donna Marie Di Grazia, *Concert societies in Paris and their choral repertoires c. 1828–1880*, PhD, Washington University, 1993, p. 131.

⁸ *Ibid.*, p. 416–418.

⁹ Gounod, *op. cit.*, p. 99–100.

¹⁰ Di Grazia, *op. cit.*, p. 414.

¹¹ *Ibid.*, p. 419.

« romantique ») au chant d'église, alors que d'autres, à la suite de Louis Niedermeyer et Joseph d'Ortigue,¹² défendaient la pratique d'une harmonie faite exclusivement avec des accords de trois sons construits sur les notes des modes dans lesquels ces mélodies étaient classées.

On retrouve donc finalement dans les motets de Gounod une simplicité harmonique assez généralisée, et même poussée quelquefois jusqu'à l'austérité. Pourtant, même ses pièces les plus simples sont toujours d'un très bon effet en concert. Ce style humble se caractérise aussi par une écriture le plus souvent homophonique et une utilisation réduite du chromatisme. Les relations tonales sont généralement limitées au cercle des tonalités voisines. Le *Pater noster* n° 13 illustre ce style dans lequel Gounod renonce à tout artifice harmonique : le compositeur utilise presque exclusivement des accords de trois sons à l'état fondamental, et les seuls éléments qui font sortir du cadre strictement diatonique de la tonalité de *sol* majeur sont la présence de la dominante de dominante (accord de *la* majeur) et celle de la sous-dominante minorisée (accord de *do* mineur, mes. 23). Le *O salutaris de Dugué* (n° 11) présente des caractéristiques semblables.

À ce style épuré s'oppose cependant dans certains cas un style plus extraverti, que l'on pourrait qualifier de « dramatique », et dont les deux *Ave verum* n°s 3 et 4 sont représentatifs. Il s'agit en effet de versions réduites des *Motets solennels* n° 2 et 3 pour chœur et orchestre (et soprano solo pour le n° 3). On remarque par exemple la série de modulations par des accords de septième diminuée dans l'*Ave verum* n° 3 (mes. 27–50). De même, le *Super flumina Babylonis* (n° 20), composé en 1854, et qui a connu un très grand succès à l'Orphéon, appartient clairement à cette veine dramatique, avec une palette dynamique large, un passage à l'unisson (« hymnum cantate nobis »), un passage en fugato et une fin triomphale. Il est significatif que le célèbre compositeur d'opéras Giacomo Meyerbeer ait apprécié cette pièce.¹³

La pérennité de la production sacrée de Gounod n'aurait peut-être pas été assurée sans le rôle décisif de Nicolas Lebeau, qui en a été le principal éditeur. La maison Lebeau était spécialisée dans la musique religieuse et publiait en particulier le répertoire destiné aux sociétés chorales, ainsi que le périodique *La Musique populaire* de 1863 à 1870. Après avoir publié certaines pièces de Gounod d'une façon sporadique,¹⁴ l'éditeur, sans doute motivé par le grand succès que connaît alors le compositeur, choisit assez tardivement (1878-1879)¹⁵ de regrouper ses mélodies et motets sacrés en trois volumes organisés par effectifs croissants, des pièces à une seule voix soliste et accompagnement jusqu'aux motets à six voix. C'est le troisième volume de ces *Chants sacrés*, consacré aux motets de quatre à six voix, qui constitue la base principale de la présente édition. Cette publication tardive se caractérise par l'ajout d'un accompagnement, absent dans les premières éditions. Celui-ci, destiné au piano ou à l'orgue *ad libitum*, n'est souvent qu'une simple doublure des voix. Il peut donc, et gagne sans doute, à ne pas être exécuté

en concert dans ce cas. En revanche, il s'agit quelquefois d'un accompagnement *obbligato* (n°s 3, 4, 9, 19 et 20).

Plusieurs chœurs ont été également publiés par l'éditeur Choudens à partir de la fin des années 1860. Le présent volume en comporte deux : n°s 5 et 18.

Je tiens à remercier M. Gérard Condé de m'avoir procuré les copies de plusieurs sources manuscrites essentielles, ainsi que Madame Barbara Großmann pour les précieux conseils dont elle m'a fait bénéficier tout au long de la réalisation de cette édition.

Paris, février 2017

Marc Rigaudière

¹² *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris : Heugel, 1857.

¹³ Dans une lettre du 20 novembre 1892 au musicologue Julien Tiersot, Gounod écrit : « Meyerbeer s'était montré si élogieux pour ce morceau que je lui ai demandé la permission de le lui dédier ».

¹⁴ La première publication semble être la *Messe aux orphéonistes* en 1854 (cotage N.L. 1).

¹⁵ Il s'agit alors d'Alfred Lebeau, fils de Nicolas, mort en 1877.

Foreword

Charles Gounod composed the motets presented in this volume between 1840 and the end of the 1860s.¹ They are related to important events in his artistic career: his first professional appointment at the Église des Missions étrangères, his religious "commitment" and his role as Director of the Orphéon. They illustrate the different stylistic tendencies which characterize this composer's production of sacred music.

Charles Gounod began studying composition with Anton Reicha in 1835. After the latter's death, he applied to enroll at the Paris Conservatoire. The Director Luigi Cherubini, who rejected Reicha because "he is a German"² enrolled Gounod with his student Fromental Halévy as well as with Henri-Montan Berton for opera composition, and later with Jean-François Lesueur. After Lesueur's death, Gounod continued his studies with Ferdinando Paër.³ For the young musician striving for institutional recognition, the Prix de Rome became a principal objective. However, it needed three attempts before, in 1839, he finally won the coveted trophy at the age of 21. The prizewinner stayed in Rome from December 1839 until May 1843.

On his return to Paris and following a trip to Germany, Gounod accepted a position as choirmaster and organist at the Église des Missions étrangères, which he held from November 1843 to February 1848. However, the personnel conditions at his disposal in the choir were very limited.⁴ During this time, Gounod composed pieces for everyday use and collected these in a bound volume which most notably contained 13 sacramental blessings (see the description of the autograph source **E** in the Critical Report).

In 1846, Gounod experienced a religious calling. He moved to the Maison des Carmes (a former Carmelite monastery, at that time housing the École des hautes études ecclésiastiques) and attended theological lectures at the Saint-Sulpice seminary as an external student between October 1847 and February/March 1848.⁵ In 1848, Gounod left both the Missions étrangères and the Maison des Carmes after coming to the realization that he did not wish to forego a career as opera composer.⁶ He made his debut with the opera *Sapho*, composed in 1850 and first performed in 1851.

Nevertheless, several years after bidding farewell to the Missions étrangères, Gounod returned to choral music on taking up the position of Director of the Paris Orphéon in May 1851. The Orphéon choral society had been founded informally in 1833 by Guillaume-Louis Bocquillon, called Wilhem, to carry on music education work based on the "Wilhem method." After being formally established in 1836, it soon played an important role in the world of French amateur music-making. When Gounod took over as its Director, this position had been vacant for ten years since Wilhem's death in 1842. At the time, the Paris Orphéon was growing rapidly, uniting a large number of choral singers. The task proved to be a challenge: Gounod not only had to compose and conduct the choir, he also had to be present at the rehearsals of all the Paris groups.⁷ Furthermore, he had to make allowance for the Orphéonistes' limited music-reading skills. The pieces that Gounod composed during his time at the Orphéon were either secular, like the chorus *La cigale et la fourmi* [The cricket and the ant] or sacred (various *Pater noster*, *O salutaris*, *Ave Regina* etc.).⁸ In accordance with a popular tradition of the choral society, he also made several arrangements – including one of Mozart's *Ave verum*.

This biographical information is related to the aesthetic of simplicity which is characteristic of Gounod's sacred music, especially during his time at the Missions étrangères. In his memoirs, the composer described in depth the significance of his extensive contact with 16th-century polyphony at the Sistine Chapel during his sojourn in Rome. However, this personal artistic experience must be placed within a larger context: the rediscovery of Renaissance polyphony in France and Germany during the 19th century. More than any other composer, Palestrina became the symbol of this rediscovered repertoire. Gounod felt the music of the Roman composer to be "severe, ascetic," "monotonous by virtue of its serenity," "antithetical to sensuality."⁹ According to him, this music led to contemplation or even to ecstasy. It was under the impression of this insight that he began his work at the Missions étrangères and composed a number of the works collected in the present volume.

During his time at the Orphéon, Gounod once more felt attracted to an aesthetic of simplicity, but this time for reasons grounded in his task of musically educating amateurs as well as the moral nurturing exercised by the choral community. One of the characteristic idiosyncrasies of the Orphéon's repertoire was the fact that the selected scoring favored men's voices¹⁰ and a *cappella* singing. It was the task of the composer to write pieces that were not very difficult with respect to reading music or to intonation. Therefore the compositional technique remained very vertical and the harmonies were not very chromatic. Passages à *bouche fermée* [with closed mouth] are also typical for this repertoire.¹¹

Mention must be made of a third factor which manifestly influenced the development of Gounod's choral style: the prac-

¹ It is for the most part impossible to date the pieces precisely. Dates of publication are only partially informative, since publication often only took place long after composition. The dates of publication are themselves approximate, as they are based principally on the year that the statutory copies were deposited at the Bibliothèque nationale de France. In some cases, the dates can be estimated on the basis of the printing plate number (see Anik Devriès / François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 2: *D'environ 1820 à 1914* (Geneva: Minkoff, 1988), p. 264). The relevant information regarding the chronology of each piece can be found in Section I and III of the Critical Report.

² Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste* (Paris: Calmann Lévy, 1896), p. 66.

³ *Ibid.*, p. 69. See also Jacques-Gabriel Prod'homme/Arthur Dandelot, *Gounod (1818–1893)*, (Paris: Delagrave, 1911), p. 55.

⁴ According to Gounod in his *Mémoires*, p. 164, he had at his disposal two basses, one tenor and a choirboy. This seems very little or indeed inadequate to perform pieces with two upper voices. Gérard Condé mentions "several choirboys," which seems more likely (*Charles Gounod* [Paris: Fayard, 2009], p. 67). In performing these pieces, one should be aware of the original conditions of performance: their spirit is more closely captured by smaller ensembles than by large choirs.

⁵ Prod'homme / Dandelot, pp. 102 and 109.

⁶ Gounod, *Mémoires*, pp. 174f.

⁷ Donna Marie Di Grazia, *Concert societies in Paris and their choral repertoires c. 1828–1880*, PhD, (Washington University, 1993), p. 131.

⁸ *Ibid.*, pp. 416–418.

⁹ Gounod, *Mémoires*, pp. 99f.

¹⁰ Di Grazia, p. 414.

¹¹ *Ibid.*, p. 419.

tice of harmonizing a Gregorian chorale. Numerous treatises published from the 1850s onwards demonstrate that chorales were harmonized note against note using the same note values as the respective melody. Some musicians preferred to harmonize the melodies tonally (and sometimes very “romantically”), whereas others, following Louis Niedermeyer and Joseph d’Ortigue,¹² defended the approach of constructing harmonies exclusively from triads belonging to the notes of the respective mode to which the melody belonged.

To a large extent, Gounod’s motets thus display a harmonic simplicity, at times even austerity. Nevertheless even his simplest pieces are very effective in concert performance. This simple style is further characterized by a predominantly homophonic manner of writing, with little use of chromaticism. As a rule, tonal relationships are restricted to neighboring keys. The *Pater noster* (no. 13) exemplifies this style, in which Gounod eschewed all forms of harmonic sophistication. The composer almost exclusively used chords in root position and the only elements disrupting the strictly diatonic framework of the key of G major are the secondary dominant (A major) and the subdominant minor (C minor, m. 23). The *O salutaris de Dugué* (no. 11) displays similar characteristics.

In some cases however, this style which restricts itself to the essentials is juxtaposed with a rather extroverted style which one might call “dramatic,” as represented by the two *Ave verum* (nos. 3 and 4). These are in fact reduced versions of the *Motets solennels* nos. 2 and 3 for choir and orchestra (with the addition of a solo soprano in no. 3) – a notable example is the modulations by diminished seventh chords in the *Ave verum* no. 3 (mm. 27–50). The *Super flumina Babylonis* (no. 20), composed in 1854 and very successful at the Orphéon, undoubtedly also belongs to the dramatic style, with its ample dynamic range, a unison passage (“hymnum cantate nobis”), a fugato section and a triumphant ending. It is significant that the famous opera composer Giacomo Meyerbeer held this piece in especially high esteem.¹³

The survival of Gounod’s sacred compositions might not have been safeguarded without the crucial efforts of Nicolas Lebeau, their principal publisher. The Lebeau publishing house specialized in sacred music and particularly the repertoire for choral societies; from 1863 to 1870, it also published the periodical *La musique populaire*. After Lebeau had published certain works by Gounod only sporadically,¹⁴ the publisher decided rather late (1878–1879)¹⁵ – and probably motivated by the great success enjoyed by the composer at that time – to compile his sacred melodies and motets in three volumes. These were ordered according to increasing size of scoring, from pieces for solo voice with accompaniment to six-part motets. The present edition is based on the third volume of Lebeau’s collection, *Chants sacrés*, which is devoted to four- to six-part motets. In this later publication an accompaniment was added which is missing in the early editions. It is intended for piano or organ ad libitum and often consists of a simple doubling of the vocal parts. In these cases, the accompaniment can be omitted in

performance, which would benefit the composition. In other instances, however, the accompaniment is not optional (nos. 3, 4, 9, 19 and 20).

From the end of the 1860s onwards, several choruses were also published by Choudens, including nos. 5 and 18 of the present volume.

My gratitude is expressed towards Gérard Condé who made several important manuscript sources available to me, as well as to Barbara Großmann for invaluable information in the course of realizing this edition.

Paris, February 2017
Translation: David Kosviner

Marc Rigaudière

¹² *Traité théorique et pratique de l’accompagnement du plain-chant*, (Paris: Heugel, 1857).

¹³ In a letter to the musicologist Julien Tiersot dated 20 November 1892, Gounod wrote: „Meyerbeer praised this piece so much that I requested to be allowed to dedicate it to him.”

¹⁴ The first edition seems to have been the *Messe aux orphéonistes* in 1854 (Printing plate number N.L. 1).

¹⁵ This concerns Alfred Lebeau, the son of Nicolas, who had died in 1877.

1. Adoramus te

À quatre voix

Charles Gounod

1818–1893

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Pianoforte / Organo ad lib.

Ad - o - ra - mus te, Chri - ste, et be - ne - di - ci - mus ti - bi, qui - a per

Ad - o - ra - mus te, Chri - ste, et be - ne - di - ci - mus ti - bi, qui - a per

Ad - o - ra - mus te, Chri - ste, et be - ne - di - ci - mus ti - bi, qui - a per

Ad - o - ra - mus te, Chri - ste, et be - ne - di - ci - mus ti - bi,

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

9

san - ctam cru - cem, cru - cem tu - am, red - e - m - dum,

san - ctam cru - cem, cru - cem tu - am, red - e - m - dum,

san - ctam cru - cem, cru - cem tu - am, red - e - m - dum,

qui - a per san - ctam cru - cem, cru - cem tu - am, red - e - m - dum,

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *mf* *m.* *p* *dim.* *p*

17

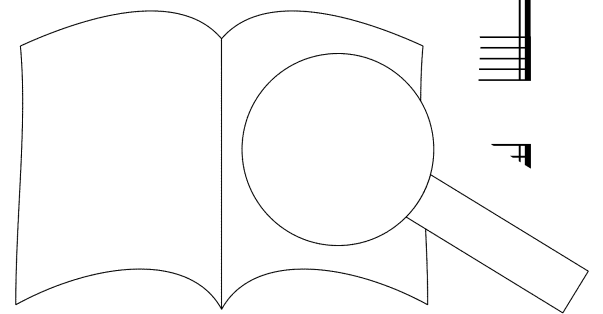
qui pas - sus es pro r - e, mi - se - re - re no - bis.

qui pas - sus es pro r - e, mi - se - re - re no - bis.

qui pas - sus es pro r - e, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.

qui pas - sus es pro r - e, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.

rit. *rit.* *rit.* *rit.*



Ped.

2. Ave Regina

À quatre voix

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Pianoforte / Organo ad lib.

A - ve Re - gi - na, Re - gi - na coe - lo - rum, a - ve
A - ve Re - gi - na, Re - gi - na coe - lo - rum, a - ve
A - ve Re - gi - na, Re - gi - na coe - lo - rum, a - ve
A - ve Re - gi - na, Re - gi - na coe - lo - rum, a - ve

Péd. en doublant ad lib.

6

Do - mi - na An - ge - lo - rum: Sal - ve ra ve - ta,
Do - mi - na An - ge - lo - rum: Sal - di. e por - ta,
Do - mi - na An - ge - lo - rum: ra sal - ve por - ta,
Do - mi - na An - ge - lo - rum, sal - ve por - ta,

13

ex qua est or - ta: Gau - de Vir - go
ex lux est or - ta: Gau - de Vir - go
do lux est or -
un - do lux est or -
go
go

3. Ave verum

À quatre voix

Andante

Pianoforte /
Organo
obbl.

9 Soprano

pp

A - ve ve - rum cor - pus, ve - rum cor - pus na - tr' Ma -

Alto

pp

A - ve ve - rum cor - pus, ve - rum cor - p'

Tenore

pp

A - ve ve - rum cor - pus, ve - rum c Ma -

Basso

pp

A - ve ve - rum cor - pus, ve . . . - tum de Ma -

pp

15

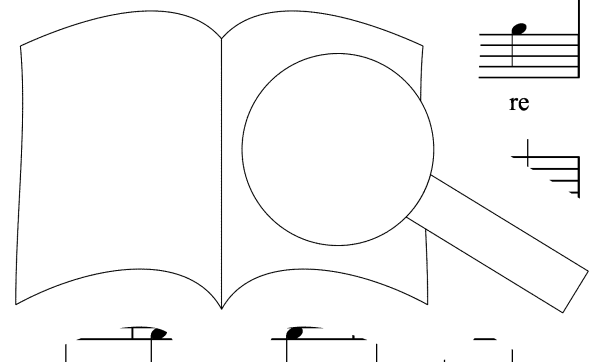
ri - a ri - a ve - re pas - sum, ve - re *cresc.*

ri - a ve - re pas - sum, ve - re *cresc.*

ri - a gi - ne; ve - re *cresc.*

Vir - gi - ne; ve re

p



21

cresc. *dim.* *p*

pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne:

cresc. *dim.* *p*

pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne:

cresc. *dim.* *p*

pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne:

cresc. *dim.* *p*

pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne:

27

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus flu

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus xi - da,

pp

Cu - jus la - tus un - da,

32

pp

flu - xit et - ne: Cu - jus

p

flu - xit gui - ne:

p

fi - gui - ne:

n. *dim.* *p*

san - gui - ne:

dim.

PROBEPARTITUR

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

cresc. *cresc.*

la - tus per - fo - ra - tum un - da,

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus flu - xit un - da,

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus flu - xit un - da,

pp *cresc.*

Cu - jus la - tus flu - xit un - da,

dim. *p*

flu - xit et san - gui - ne:

dim. *p*

flu - xit et san - gui - ne:

dim. *p*

flu - xit et san - gui - ne:

dim. *p*

flu - xit et san - o - ui

cresc. *f*

la - tus ra - tum un - da flu - xit et

cresc. *molto* *f*

Cu - jus flu - xit un - da, flu - xit et

molto *f*

- tus flu - xit et

molto

la - tus flu - xi et

molto

PROBENPARTITUR

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

san - - gui - ne: e - - sto no - - bis

san - - gui - ne: e - - sto no - - bis

san - - gui - ne: e - - sto no - - bis

san - - gui - ne: e - - sto no - - bis

prae - gu - sta - tum, e - - sto no - - bis

prae - gu - sta - tum, e - - sto no - - bis

prae - gu - sta - tum, e - - sto no - - bis

prae - gu - sta - tum, e - - sto no - - bis

sta - tum, e - - sto no - - bis prae - gu - sta - tum

sta - tum, e - - sto no - - bis prae - gu - sta - tum

sta - tum, e - - sto no - - bis prae - gu - sta - tum

sta - tum, e - - sto no - - bis prae - gu - sta - tum

PROBEPARTITUR

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

cresc.
 mor - tis in ex - a - mi - ne, mor - tis in ex - a - mi - ne.
cresc.
 mor - tis in ex - a - mi - ne.
cresc.
 mor - tis in ex - a - mi - ne.
cresc.
 mor - tis in ex - a - mi - ne.

p
 Je - - su dul - cis! Je - - su
p
 Je - - su dul - cis! Je - - s.
p
 Je - - su dul - cis! Je -
p
 Je - - su dul - cis! - e!

cresc.
 Je - - su
cresc.
 Je -
cresc.
 Je -
cresc.
 Je -

m
 Ma - ri - ae, fi - li Ma -
 Ma - ri - ae, fi - li Ma -
 li Ma - ri - ae, fi - li Ma -
 fi - li Ma - ri la -

molto

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

f *dim.* *p*
 ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.
f *dim.* *p*
 ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.
f *dim.* *p*
 ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.
f *dim.* *p*
 ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.

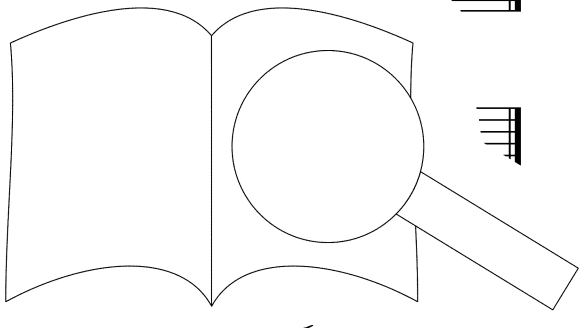
f *dim.* *p* *pp*

81

pp
 men.
pp
 men.
pp
 men.
f *m*
 A - -

f

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



4. Ave verum

Solo avec chœur

Moderato e tranquillo assai, e sempre l'istesso movimento

Pianoforte /
Organo obl.

9

Péd.

9

Soprano solo

S A T B

A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne;
A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi
A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a V:
A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - r
A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de r

ppp ppp ppp ppp pp

18

ve - re, ve - re
ve - r as im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi -
sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi -
re pas - sum, im - mo - la - ro ho - mi -
re, ve - re pas - sum, im - mo - ho - mi -

pp pp

ne: _____ Cu - jus la - tus _____ per - fo - ra - tum _____

p *p* *cresc.* *dim.* *p*

ne: _____ Cu - jus la - tus _____ per - fo - ra - tum _____

p *pp* *p* *cresc.* *dim.* *p*

ne: _____ Cu - jus la - tus _____ per - fo - ra - tum _____

p *pp* *p* *cresc.* *dim.* *p*

ne: _____ Cu - jus la - tus _____ per - fo - ra - tum _____

p *p* *cresc.* *dim.* *p*

ne: _____ Cu - jus la - tus _____ per - fo - ra - tum _____

flu - xit un - da _____ et _____ e - sto,

p *cresc.* *pp*

flu - xit un - da _____ et _____ an - e - sto,

p *cresc.* *p* *pp*

flu - xit un - _____ an - gui - ne: _____ e - sto,

p *cresc.* *p* *pp*

flu - _____ san - gui - ne: _____ e - sto,

p *dim.* *p* *pp*

et _____ san - gui - ne: _____

dim.

PROBENPARTITUR

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

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne. O Je - su

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne. O Je - su

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne. O Je - su

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne. O Je - su

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne. O Je - su

cresc. *pp*

dul - cis! O Je - su cre - scen - do molto

dul - cis! O Je - su fi - cre - scen - do molto

dul - cis! pi - e! O Je - su fi - cre - scen - do molto

dul - cis! su pi - e! O Je - su fi - cre - scen - do molto

dul - cis! Je - su pi - e!

p *pp* *p* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

PROBEPARTITUR

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

li Ma - ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.

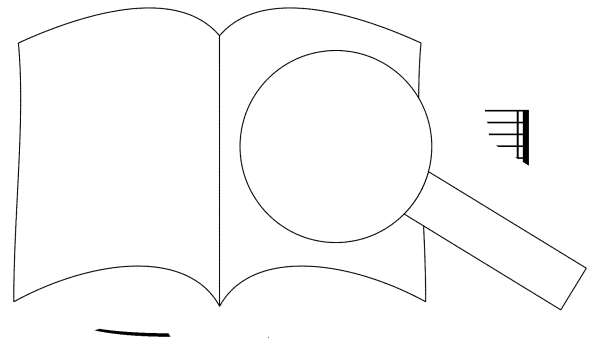
li Ma - ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.

li Ma - ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.

li Ma - ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re - re.

li Ma - ri - ae, Je - su, tu no - bis mi - se - re

dim. *p* *pp* *cresc. molto ff* *dim. p* *pp*



PROBE PARTITUR

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

5. Ave verum

À cinq voix

Adagio (♩ = 50)

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso

A - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de M
A - ve ve - rum cor - pus na - tum

Pianoforte / Organo ad lib.
p *legatissimo*

6

Vir - gi - ne; ve - re pas
Vir - gi - ne; ve pas
Vir - gi - ne; sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro
Vir - gi - ne; pas - sum, im - mo - la - tum in cru - ce pro
ve - re pas - sum, im -

cresc. *dim.*
cresc. *dim.*
dim. *dim.*
dim. *dim.*

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne.

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne.

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne.

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex - a - mi - ne.

e - sto no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex -

pp O Je - su dul - cis! *cresc.* O Je - su fi - li Ma -

pp O Je - su dul - cis! - si - e! *f* O Je - su fi - li Ma -

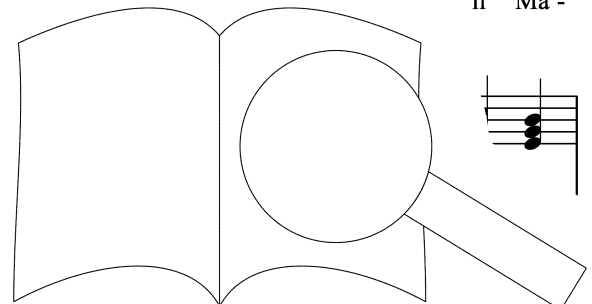
pp O Je - su pi - e! *f* O Je - su fi - li Ma -

pp O Je - su pi - e! *f* O Je - su fi - li Ma -

pp O Je - su pi - e! *cresc.* *f* O Je - su fi - li Ma -

cis! O Je - su pi - li Ma -

cresc.



6. Kyrie eleison

À cinq voix

Moderato

Soprano
Alto
Tenore I
Tenore II
Basso

p

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

Pianoforte / Organo ad lib.

p

Péd. en doublant ad lib.

6

dim.

le - i - son, e - le - i - son, e -

le - i - son, e - le - i son,

le - i - son, e

le - i - son, e

dim.

p

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

dim.

p

- i - son, e - le - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

son, Ky - ri - e e - le - i - son,
 son, Ky - ri e - le - i - son,
 son, e - le - i - son,
 son, Ky e - le - i - son, Ky - ri -
 e - le - i

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

PROBEPARTITUR

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



f Ky - ri - e *dim.* e - le - i - son, *p* e - le - i - son, e - le - i - son,

f Ky - ri - e *dim.* e - le - i - son, *p* e - le - i - son, e - le - i - son,

f Ky - ri - e *dim.* e - le - i - son, *p* e - le - i - son, Ky - ri - e e -

f e *dim.* e - le - i - son, *p* e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

f e, Ky - ri - e *dim.* e - le - i - son, *p* e - le - i - son, e - le - i - son,

f *dim.* *p*

f Ky - ri - e e - Ky - ri - e

f Ky - ri - e - i Ky - ri - e

pp le - i - son i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

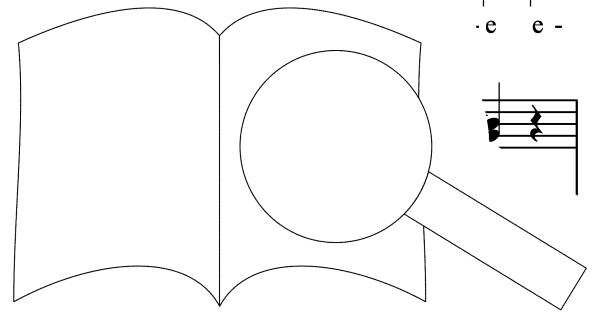
pp le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

pp ri - e e - le - i - son, K e e -

f

PROBEPARTITUR

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



ppp *rit.*
 e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
ppp *rit.*
 e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
ppp *rit.*
 le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son.
ppp *rit.*
 le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son.
ppp *rit.*
 le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son, Ky-ri-e e - le - i - son

A tempo

ff
 Chri - ste e - le - i - son, e - le
ff
 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
ff
 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
ff
 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
ff
 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, *cresc.*

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, *cresc.*

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, *cresc.*

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, *cresc.*

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, *cresc.*

Chri - ste e - le - i - son, e - le Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, e Chri - ste e - le - i - son,

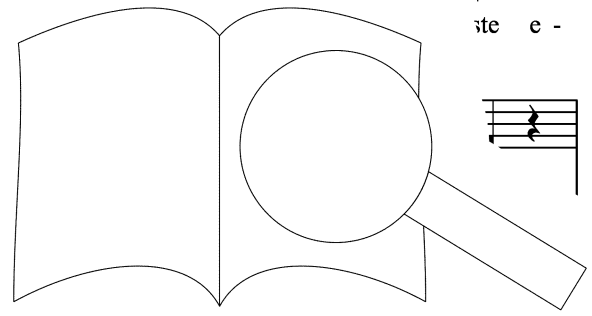
Chri - ste e - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

1 - son, e - le - i - son, *dim.* *p* ste e -

PROBEPARTITUR

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



Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -

le - i - son, Chri - ste e -
 le - i - son, Chri - ste e -
 le - i - son, Chri - ste e -
 le - i - son, Chri - ste e -
 e - le - i -

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

le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. _____

le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. _____

le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. _____

- i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. _____

son, e - le - i - son, e - le - i - son. _____

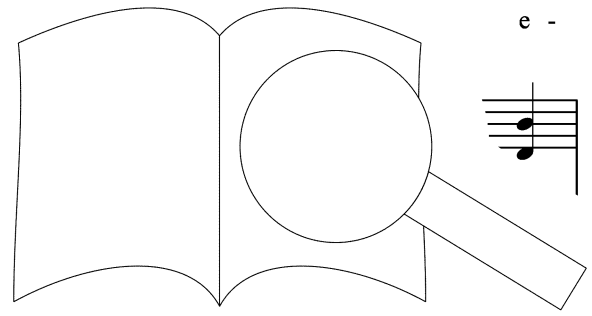
p Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

p - i - son, Ky - ri - e e -



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

le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

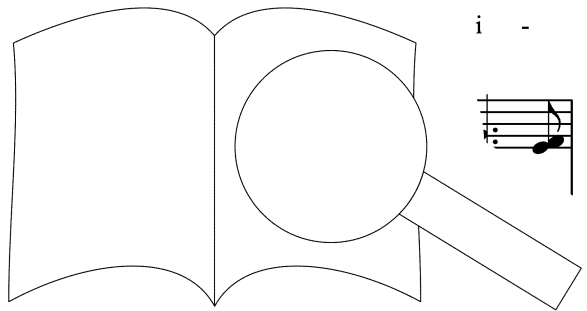
son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

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



son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, Ky-ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, Ky-ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son, Ky-ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le

son, e - le - i - son, son.

son, e - le - i - son, - i - son.

son, e - le e - le - i - son.

son, e - le - i - son.

son, e - le

7. O salutaris

Aus der Messe n° 1 aux orphéonistes
À cinq voix

Andante

Soprano

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Pianoforte /
Organo
ad lib.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore I, Tenore II, Basso, and Piano/Organ. The score is in G major, 4/4 time, and marked Andante. The lyrics are: O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris ho-sti-a, quae coe-li pan-dis

Continuation of the musical score. The lyrics are: ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris o - sti-um, quae O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris o - sti-um. O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris a - pan-dis o - sti-um. O ta-ris

cresc. *dim.* ***p***
 ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, quae coe - li pan - dis o - sti - um.
cresc. *dim.* ***p***
 ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, quae coe - li pan - dis o - sti - um.
cresc. *dim.* ***p***
 ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, quae coe - li pan - dis o - sti - um.
cresc. *dim.* ***p***
 ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, quae coe - li pan - dis o - sti - um.
cresc. *dim.* ***p***
 ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, quae coe - li pan - dis o - sti - um.

f Solo
 Bel - la pre **be¹** ia pre - munt, bel - la
f Solo
 Bel - la oel - la pre - munt, bel - la
 la pre - munt, **be¹**



pre - munt ho - sti - li - a, ho - sti - li - a, bel - la, bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a,
 pre - munt ho - sti - li - a, ho - sti - li - a, bel - la, bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a,
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, bel - la, bel - la, bel - la pre - munt ho -

Chœur *pp*
 o sa-lu-ta-ris ho - sti - a, o sa-lu-ta-ris Da ro-bur, da ro -
 Chœur *pp*
 o sa-lu-ta-ris ho - sti - a, o Da ro-bur, da ro -
 Chœur *pp*
 o sa-lu-ta-ris ho - sti - a. Da ro-bur, da ro-bur, da ro - bur, ro -
 Chœur *pp*
 o sa-lu-ta-ris ho - sti - a. Da ro-bur, da ro-bur, da ro - bur, ro -
 Chœur *pp*
 o sa-lu-ta-ris ho - sti - a. ro -

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

bur, fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, fer au - xi - li -

bur, fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, fer au - xi - li -

bur, fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, fer au - xi - li -

bur, fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, fer au - xi - li -

bur, fer au - xi - li - um, da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, fer au -

um. O sa - lu - ta - ris, a - a.

um. O sa - lu - ta ho - sti - a.

um. O sa - lu - ta - ris ho - sti - a.

um. o sa - lu - ta - ris ho - sti - a.

um ris, o sa - lu - ta - ri

8. O salutaris

À quatre voix

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Piano / Organ
ad lib.

Péd. en doublant

O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quae coe - li pan - dis

O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quae coe - li pan - dis

O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quae coe - li pan - dis

O sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quae coe - li pan - dis

The first system of the musical score for 'O salutaris' is in 3/4 time, marked 'Andante'. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano/organ accompaniment. The lyrics are 'O salutaris hostia, quae coeli pandis'. The piano part includes a 'Péd. en doublant' instruction.

o - sti - um, o sa - lu - ta - ris h

o - sti - um, o sa - lu - ta -

o - sti - um, o sa - lu - ta

o - sti - um, o sa - lu -

o - sti - um, o sa - lu -

o - sti - a,

o - sti - a,

The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are 'o - sti - um, o sa - lu - ta - ris h' for Soprano, 'o - sti - um, o sa - lu - ta -' for Alto, 'o - sti - um, o sa - lu - ta' for Tenor, and 'o - sti - um, o sa - lu -' for Bass. The Soprano and Alto parts have a 'p' dynamic marking. The system concludes with 'o - sti - a,' for the vocal parts.

13

quae coe - li

quae coe

dis o - sti - um,

pan - dis o - sti - um,

sti - um, bel - la pre - munt,

o - sti - um, bel - la pre - munt,

la

la

The third system continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are 'quae coeli' for Soprano, 'quae coe' for Alto, 'dis o - sti - um,' for Tenor, and 'pan - dis o - sti - um,' for Bass. The Soprano and Alto parts have a 'p' dynamic marking. The system concludes with 'la' for the vocal parts.

19

cresc. *molto* *f* *pp*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -

cresc. *molto* *f* *pp*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -

cresc. *molto* *f* *pp*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -

cresc. *molto* *f* *pp*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -

25

cresc. *p* *cresc.*

xi - li - um, bel - la pre - munt, bel -

p *cresc.*

xi - li - um, bel - la pre - munt, no -

p

xi - li - um, bel - la pre - munt ho -

p *molto*

xi - li - um, bel - la pre - munt ho -

p *cresc.* *molto*

31

f

sti - li - a, fer au - xi - li - um.

f

sti - li - a, bur, fer au - xi - li - um.

f

sti da ro - bur, fer au

pp

da ro - bur, fer at

pp

9. O salutaris

Solo avec chœur

Larghetto ma non troppo

Mezzosoprano solo / Tenore solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Pianoforte / Organo obbl.

Pedale

Jeux de fonds

p

5

O sa - lu - ta - ris, ho - sti - a,

9

poco cresc quae - dis, quae coe - li pan - ti - sti - um,

dim.

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, *cre* - - -

p *cresc.* *molto* *dim.*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, *cresc.* *molto* *dim.*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, *p* *cresc.* *molto* *dim.*

bel - la pre - munt ho - sti - li - a, *p* *cresc.* *molto* *dim.*

p *cresc.* *molto* *dim.* *pp*

pre - munt ho - sti - li - a, ro - bur, fer au -

- - - scen - - - do

- - - scen - - - do

xi ro - bur, fer au - xi - li - um, nu - en - do

mi - nu - en



cresc.

dim.

fer au - xi - - li - um.

pp

pp

pp

pp

o sa - lu - ta - ris,

o sa - lu - ta - ris,

o sa - lu - ta - ris,

o sa - lu - ta - ris,

cresc.

dim.

p

sa - lu - ta - ris ho - coe - li pan - dis, quae

sa - lu - ta - ris quae coe - li

sa - lu - ti quae coe - li

sa - sti - a, quae coe - li

xi - - li - um, da ro - bur, fer au - xi - li -

xi - - li - um, da ro - bur, fer au - xi - li -

xi - - li - um, da ro - bur, fer au - xi - li -

xi - - li - um, da ro - bur, fer au - xi - li -

xi - - li - um, da ro - bur, fer au - xi - li -

Récit Flûte

pp

p

um, fer au - xi - li - um.

um, fer au - xi - li

um, fer au - xi

um, fer

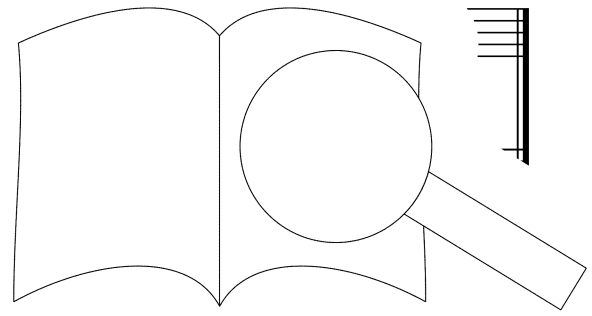
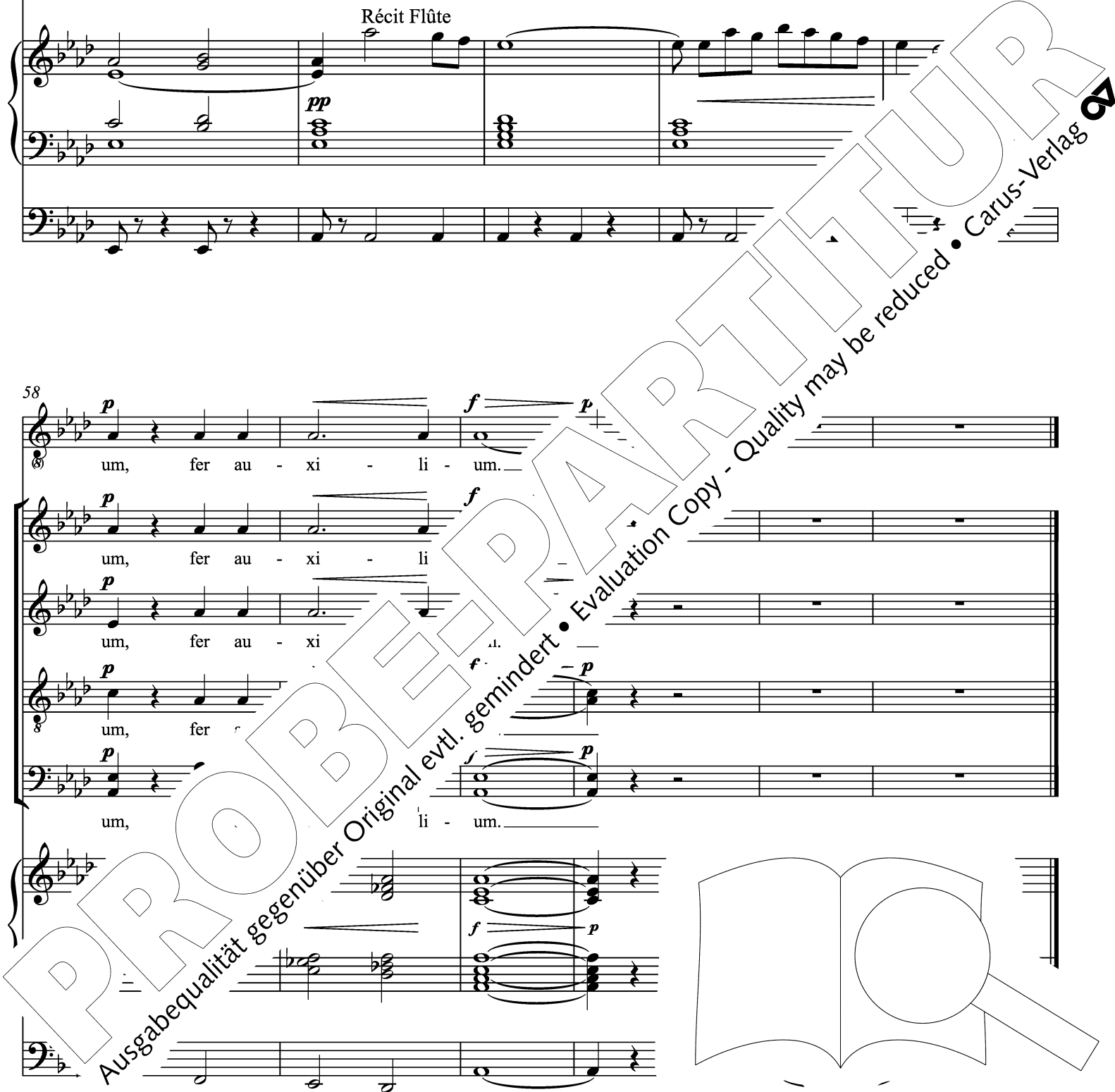
um, li - um.

f

p

f

p



10. O salutaris

À cinq voix

Moderato

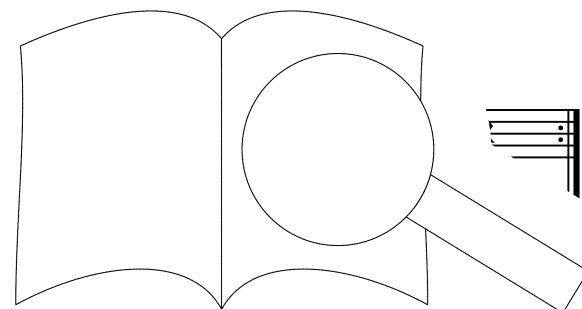
Soprano
Tenore I (Alto ad lib.)
Tenore II
Basso I
Basso II
Pianoforte / Organo ad lib.

p
O sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris ho - sti - a,
O sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris ho - sti - a,
O sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris ho - sti - a,
O sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris ho -
O sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris

Péd. en doublant ad lib.

5
cresc.
quae coe - li pan - dis o - sti - um,
cresc.
quae coe - li pan - dis o - sti - um,
cresc.
quae coe - li pan - dis o - sti - um,
cresc.
quae dis, quae coe - li pan - dis o - sti - um,
cre
pan - dis, quae coe -

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.



Péu.

9

mf *f*

bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da

mf

bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da

mf

bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da

mf

bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da

mf

bel - la, bel - la pre - munt ho - sti - li - a

mf

Péd.

13

f *p*

ro - bur, da ro - bur, fer li - um.

f

ro - bur, da ro - bur, i - xi - li - um.

f

ro - bur, da xi - li - um.

p

ro - bur, fer au - xi - li - um.

f *p*

ro - bur, fer au - xi - li - um.

Péd.

11. O salutaris de Dugué

Harmonisé à cinq voix

Très large

p

Soprano
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a,

Alto
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a,

Tenore I
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a,

Tenore II
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a,

Basso
O sa - lu - ta - ris ho -

Pianoforte / Organo ad lib.
sf *p*

Péd. en doublant

6

cresc.

quae coe - li pan - dis

cresc.

quae coe - li η -

cresc.

quae coe

dim. *p*

dis o - sti - um,

dim. *p*

pan - dis o - sti

cresc. *dim.*

p *p* *p* *p*

bel - la pre - munt,

sti - um, bel - la pre - munt,

sti - um, bel - la pre - munt,

sti - um, bel - la pre - munt,

unt,

p *cresc.* *p*
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -
p *cresc.* *p*
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -
p *cresc.* *p*
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -
p *cresc.* *p*
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au -
p *cresc.* *p*
 bel - la pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer

dim. *pp* *ppp* (*) *ff*
 xi - li - um. à bouche fermée * U -
dim. *pp* *ppp* *ff*
 xi - li - um. à bouche fermée U -
dim. *pp* *ppp* *ff*
 xi - li - um. à bouche U -
dim. *pp* *ff*
 xi - li - um. U -
dim. *pp* *ff*
 xi - li - um. à bouche fermée * U -
ppp

* *And* / with mouth closed
 (*) Ce passage est supprimé si l'orgue accompagne, ou bien il peut être fait sans l'accompagnement.
 Dieser Abschnitt entfällt bei Begleitung durch die Orgel oder er kann ohne Begleitung ausgeführt werden.
 When the organ is the accompanying instrument for the motet this section can either be omitted or it can be performed with accompaniment.

ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi - ter - na

ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi - ter - na

ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi - ter - na

ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi - ter - na

ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi -

dim. *p* glo - ri - a, qui vi - tam si - ne

dim. *p* glo - ri - a, qui vi - tam si - ne

dim. *p* glo - ri - a, vi - tam, qui vi - tam si - ne

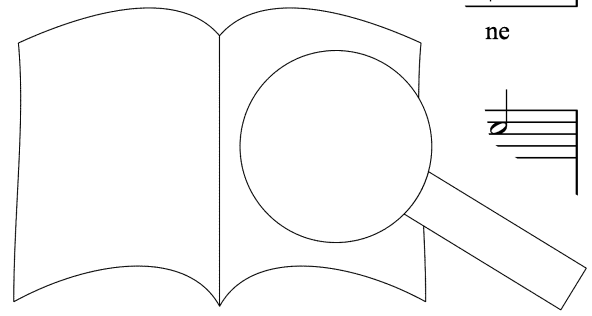
dim. glo vi - tam, qui vi - tam si - ne

dim. qui vi - tam, ne

dir *p*

PROBENPARTITUR

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



ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. *ppp* à bouche fermée

ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. *ppp* à bouche fermée

ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. *ppp* à bouche fermée

ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. *ppp* à bouche fermée

ter - mi - no no - bis do - net in pa - tri - a. *ppp* à bouche fermée

Péd.

ff bouche fermée

ppp à bouche fermée

ppp à bouche fermée

men. *ppp* à bouche fermée

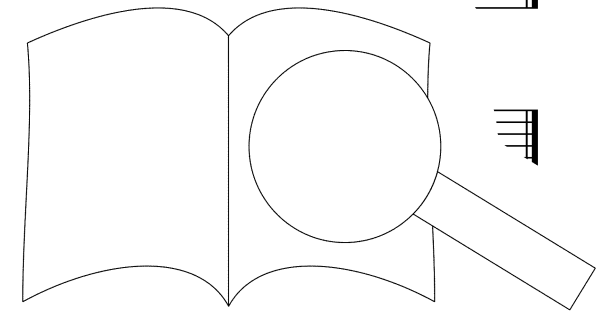
A - men. *ppp* à bouche fermée

A - men. *ff* *ppp*

Péd.

PROBE PARTIUR

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



12. Pater noster

À quatre voix

Très largement

Soprano
Alto I
Alto II
Tenore I
Tenore II
Basso
Pianoforte /
Organo
ad lib.

In no-mi-ne Pa-tris, et Fi-li-i et Spi-ri-tus

Péd. en doublant

7

San-cti. A-men, a-men. Pa-ter no-ster, qui es in coe-lis:
San-cti. A-men, a-men. Pa-ter qui es in coe-lis:
San-cti. A-men, a-men. no-ster, qui es in coe-lis:
San-cti. A-men, a-men. ster, qui es in coe-lis:

15

san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur, san-cti-fi-ca-tur

23

no - men tu - um; ad - ve - ni-at re - gnum tu - um,

no - men tu - um; ad - ve - ni-at re - gnum tu - um,

no - men tu - um; ad - ve - ni-at re - gnum tu - um,

no - men tu - um; ad - ve - ni-at re - gnum tu - um,

30

ad - ve - ni-at re - gnum tu - um; fi - at, fi

ad - ve - ni-at re - gnum tu - um; fi - at, tas

ad - ve - ni-at re - gnum tu - um; fi - at, vo - lun - tas

ad - ve - ni-at re - gnum tu - um; at vo - lun - tas

37

tu - a, sic - ut in coe - lo, et in ter -

tu - a, sic - ut in coe - lo, et in ter -

tu - a, sic - ut in coe - lo, et in ter -

in coe - lo, sic - ut in coe - lo, et in ter -

ra. Pa - nem no - strum, pa - nem no - strum,
 ra. Pa - nem no - strum, pa - nem no - strum,
 ra. Pa - nem no - strum, pa - nem no - strum,
 ra. Pa - nem no - strum, pa - nem no - strum,

p *p* *p* *p*

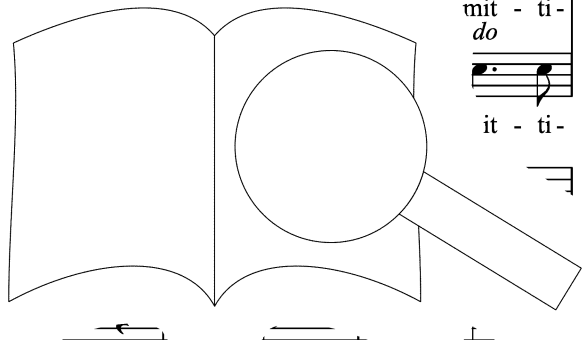
Péd.

pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis, da r
 pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - b' - di -
 pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da ho - di -
 pa - nem no - strum quo - ti - di - a - n, bis ho - di -

p *p* *p* *p* *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

et de - bi - ta no - stra, sic - ut et nos di - mit - ti -
 cre - - scen - - do
 bis de - bi - ta no - stra, sic - ut et nos di - mit - ti -
 cre - - scen - - do
 no - bis de - bi - ta mit - ti -
 do
 it - ti -

p *p* *p* *p* *cre - - scen - - do*



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

65

f *dim.* *p* *p*

mus de - bi - to - ri - bus no - stris; et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

mus de - bi - to - ri - bus no - stris; et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

mus de - bi - to - ri - bus no - stris; et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

mus de - bi - to - ri - bus no - stris; et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

f *dim.* *p* *p*

Péd.

73

ff *pp* *p*

sed li - be - ra nos, sed li - be - ra nos a ma - lo.

sed li - be - ra nos, sed li - be - ra nos a ma - lo.

sed li - be - ra nos, sed li - be - ra nos a ma - lo.

sed li - be - ra nos, sed li - be - ra nos a ma - lo.

sed li - be - ra nos, sed li - be - ra nos a ma - lo.

ff *pp* *p*

In no - mi - ne Pa -

81

crr *f* *ff* *ff* *ff*

tris et Fi -

tris et

tris et

tris et

San - cti. A - men, a - men.

do Spi - ri - tus San - cti. A - men, a - men.

cre - scen - do

et Spi - ri - tus San - cti

li - i et Spi - ri - tus San - cti

cre - scen - do

Péd.

13. Pater noster

Offertoire

À quatre voix

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Pianoforte / Organo ad lib.

f

Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis: san - cti - fi - ce - tur

Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis: san - cti - fi - ce - tur

Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis: san - cti - fi - ce - tur

Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis: san - cti - fi - ce - tur

f

Péd. en doublant ad lib.

6

no - men tu - um; ad - ve - ni - at re - gnum tu - um; vo - lun - tas

no - men tu - um; ad - ve - ni - at re - gnum tu - um; vo - lun - tas

no - men tu - um; ad - ve - ni - at re - gnum tu - um; vo - lun - tas

no - men tu - um; ad - ve - ni - at re - gnum tu - um; vo - lun - tas

no - men tu - um; ad - ve - ni - at re - gnum tu - um; vo - lun - tas

12

tu - a, sic - ut in ter - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di -

tu - a, et in ter - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di -

lo, et in ter - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di -

in coe - lo, et in ter - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di -

a - num da no - bis ho - di - e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

a - num da no - bis ho - di - e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

a - num da no - bis ho - di - e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

a - num da no - bis ho - di - e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

sic - ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no - stris;

sic - ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no - stris: no du -

sic - ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nos in - du -

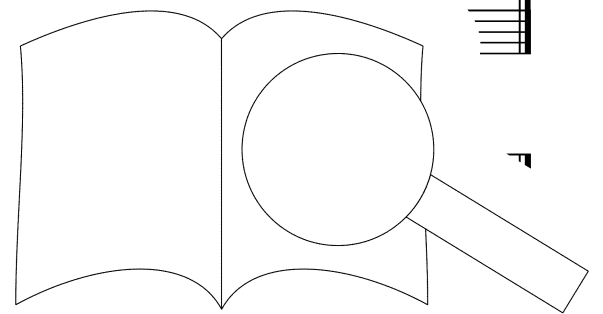
sic - ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - et ne nos in - du -

cas in ten - ta - ti - o - be - ra nos a ma - lo.

cas in ten - ta sed li - be - ra nos a ma - lo.

cas in sed li - be - ra nos

- nem, sed li - be - ra



Péd.

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

lu - ja, al - le - lu - - ja:
 lu - ja, al - le - lu - - ja:
 lu - ja, al - le - lu - - ja: Re - sur - re - - xit, re - sur - re - -
 lu - ja, al - le - lu - - ja:
 al - le - lu - - ja:

Re - sur - re - - ut - di -
 Re - sur - re - - sic - - ut - di -
 xit, sic - - ut - di -
 Re - sur - re - - xit, sic - - ut - di -

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

xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. O - ra pro

xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. O - ra pro

xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. O - ra pro

xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. O - ra pro

xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

no - bis, pro - no - bis, tu - ja, al - le - lu - ja.

no - bis, pro - no - De - al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

no - bis, pro Je - um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

no - bis De - um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

- bis De - um,

O - ra pro no - bis, pro no - bis De - um, al - le - lu - ja, al - le -

O - ra pro no - bis, pro no - bis De - um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le -

O - ra pro no - bis, pro no - bis De - um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le -

O - ra pro no - bis De - um, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le -

O - ra pro no - bis, pro no - bis De - um, al - le - lu -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. lu - ja.

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

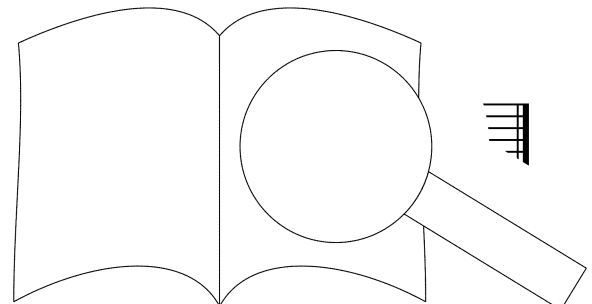
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

lu - ja, al - le - lu - ja.

al - le - lu - ja, al

lu - ja, al - le - lu - ja.

lu - ja, al - le - lu - ja.



Péd.

15. Salve Regina

À quatre voix

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Pianoforte / Organo ad lib.

p

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul -

Péd. en doublant ad lib.

ce - do, et spes no - stra, sal - ve. Ad

ce - do, et spes no - stra, sal - ve. . . ma - mus,

ce - do, et spes no - stra, sal - ve ma - mus,

ce - do, et spes no - stra, sal - te cla - ma - mus,

11

ex - su - les fi - li - i . . . e su - spi - ra - mus, ad te su - spi -

ex - su - les fi Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi -

ex - su vae. Ad te su - spi - su - spi -

E - vae. Ad te su - spi spi -

16 *sf*

ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -
ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -

20 *p*

ma - rum val - le. E - ja er - go,
ma - rum val - le. E - ja er - ge
ma - rum val - le. E - ja er ca - ta
ma - rum val - le. E - ja go, - vo - ca - ta

25

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad
no - stra, - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad
no - tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad
- los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad

nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

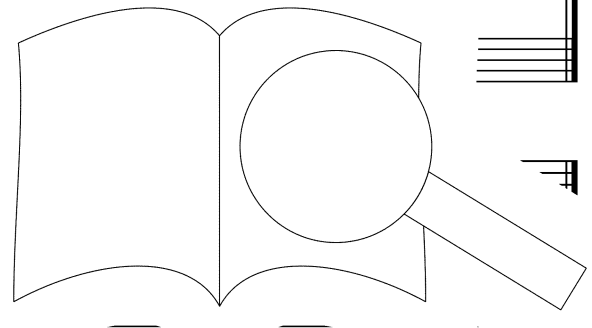
pp no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

o pi Jul - cis Vir - go Ma - ri - - a!

o dul - cis Vir - go Ma - ri - - a!

o dul - cis

a, o dul - cis



PROBENPAPIER

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

16. Sancta Virgo Maria / Oraison

À quatre voix

Lento

Soprano *pp*
 Alto *pp*
 Tenore *pp*
 Basso *pp*
 Pianoforte / Organo ad lib. *pp*

6 *cresc.*
cresc.
cresc.
cresc.

13 *cresc.*
cresc.
p *rit.* *p*
p *rit.* *p*
p
cresc. *p*

17. Sancta Maria

À quatre voix

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Pianoforte / Organo ad lib.

pp

San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra, o - ra,

7

cresc. *dim.* *p*

o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a, M-

cresc. *dim.* *p*

o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a.

cresc. *dim.* *p*

o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - De - i,

cresc. *dim.* *p*

o - ra pro no - bis. San - cta - ter De - i,

13

dim. *p*

o - ra, a pro no - bis. San - cta Ma - ri - a,

dim. *p*

o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a,

cresc. *dim.* *p*

a, o - ra pro no - a,

cresc. *dim.*

- ra, o - ra pro no -

Ma - ter De - i, o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra,
 Ma - ter De - i, o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra,
 Ma - ter De - i, o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra,
 Ma - ter De - i, o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra,

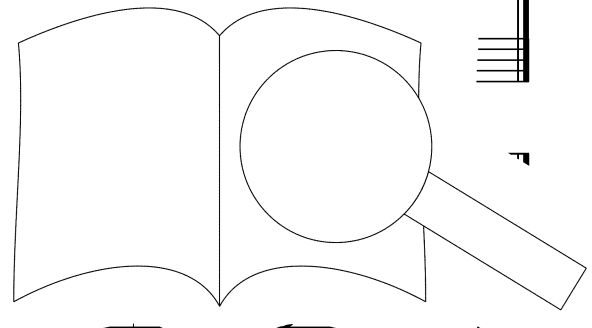
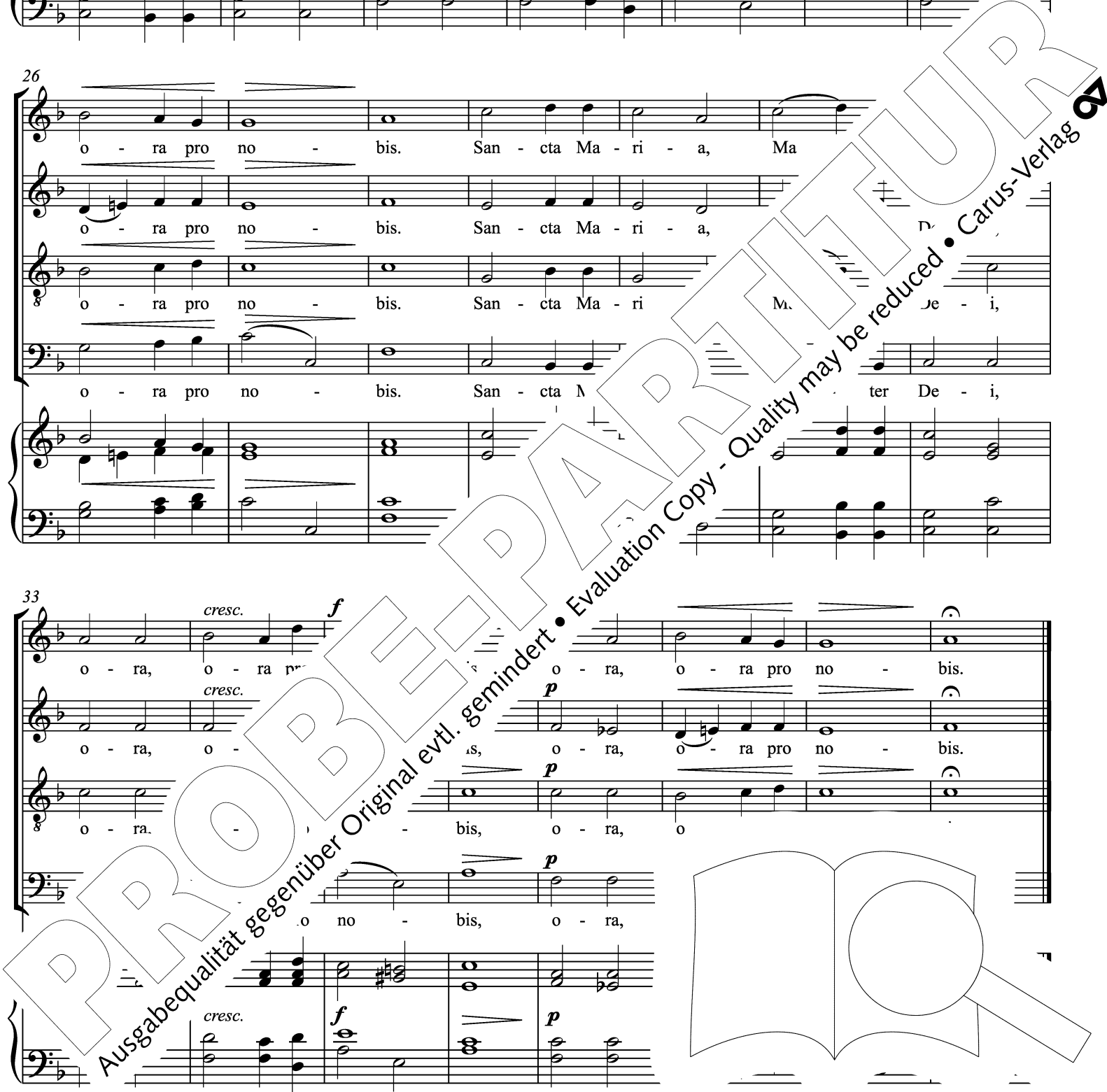
cresc. *f* *p*

o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a, Ma
 o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a,
 o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri M. Je - i,
 o - ra pro no - bis. San - cta M ter De - i,

cresc. *f* *p*

o - ra, o - ra pro no - bis, o - ra, o - ra pro no - bis.
 o - ra, o - ra pro no - bis.
 o - ra, o - ra pro no - bis.
 o - ra, o - ra pro no - bis.

cresc. *f* *p*



18. Sicut cervus

Motet à quatre voix

Adagio *p*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Pianoforte /
Organo
ad lib.

Sic - ut cer - vus de - si - de - rat, de - si - de - rat ad
Sic - ut cer - vus de - si - de - rat, de - si - de - rat ad
Sic - ut cer - vus de - si - de - rat, de - si - de - rat ad fon -
Sic - ut cer - vus de - si - de - rat ad

p *legatissimo*

ad fon - tes, ad fon -
fon - tes a - qua - rum, ad fon - tes, a - qua
- tes a - qua - rum, ad fon - tes a - qua
fon - tes a - qua - rum, ad fon - tes a - qua

cresc. *p* *cresc.* *dim.*

rum: i - de - rat a - ni - ma me -
rum: i - si - de - rat a - ni - ma me - a ad te, De -
si - de - rat a -
si - de - rat a -
e -

p *f* *cresc.* *f*

19

p *cresc.* *molto* *f*

a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me -

p *cre* *scen* *do* *f*

us, i - ta de - si - de - rat, de - si - de - rat a - ni - ma me -

p *cre* *scen* *do* *f*

us, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma, a - ni - ma me -

p *cre* *scen* *do* *f*

us, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma, a - ni - ma me -

p *cre* *scen* *do* *f*

us, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma, a - ni - ma me -

24

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te, De - us, i - ta de

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te, De - us, i

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te De - us, i - ta de

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te, De - us, i - ta de

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te, De - us, i - ta de

dim. *p* *f* *dim.* *p*

a ad te, ad te, De - us, i - ta de

29

dim. *p* *pp*

ni - ma me -

dim. *p* *pp*

ni - ma me -

dim. *p* *pp*

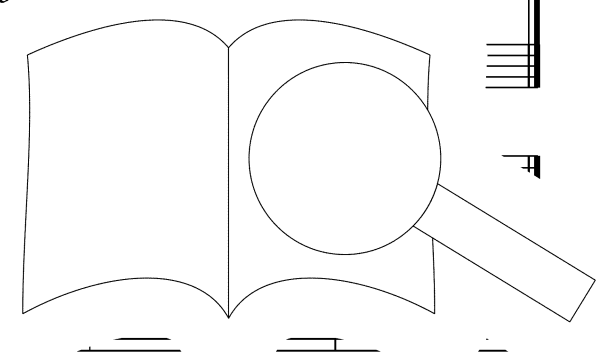
ni - ma me -

dim. *p* *pp*

a, me - a ad

dim. *p* *pp*

a - ni - ma me - a ad



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

19. Tota pulchra es

À quatre voix

Moderato

Pianoforte /
Organo obbl.

mf

7

Soprano *mf*
Alto *mf*
Tenore *mf*
Basso *mf*

To - ta pul - chra es, to - ta pul - chra es, a - ca
To - ta pul - chra es, to - ta pul - chra e
To - ta pul - chra es, to - ta
To - ta pul - chra es, to - c. a -

mf

14

me - a et s - a pul - chra es, to - ta pul - chra es, et
me - a to - ta pul - chra es, to - ta pul - chra es, et
me - a, to - ta pul - chra es, to - ta pul - chra es, et
so - ror me - a, to - ta p es,

mf

ma - cu-la, et ma - cu-la non est in te. — Sic - ut li - li-um in - ter —

ma - cu-la, et ma - cu-la non est in te. —

ma - cu-la, et ma - cu-la non est in te. —

et ma - cu-la non est in te. —

spi - nas,

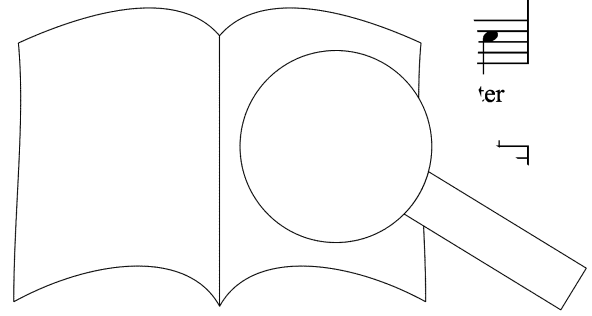
Sic - ut li - li-um in - ni ta di -

le - cta me - a i - ta di - le - cta me - a in - ter

le - cta — i - as, i - ta di - le - cta me - a in - ter

i - ta di - le in - ter

i - ta di - le ter



41

fi - li - as. *p* To - ta pul - chra es, *f* to - ta

fi - li - as. *f* to - ta

fi - li - as. *mf* To - ta pul - chra es,

fi - li - as. *mf* To - ta pul - chra es,

p *mf* *sfz*

48

pul - chra es, a - mi - ca me - a, *mf* to - ta pul

pul - chra es, a - mi - ca me - a, *mf* to - ta

mf to - ta

- chra es, to - ta

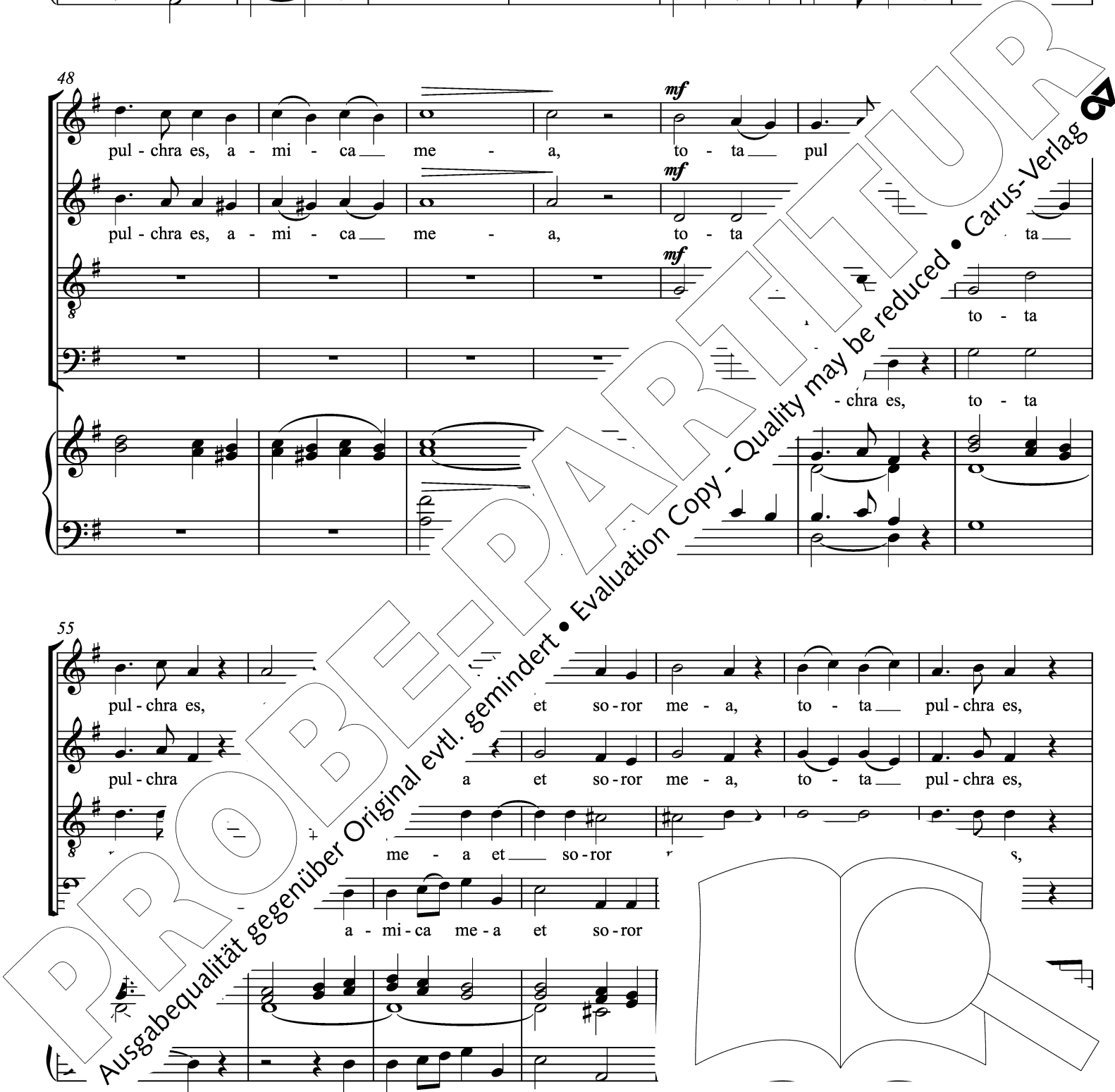
55

pul - chra es, et so - ror me - a, to - ta pul - chra es,

pul - chra a et so - ror me - a, to - ta pul - chra es,

me - a et so - ror s,

a - mi - ca me - a et so - ror



to - ta pul - chra es, et ma - cu - la, et ma - cu - la non est in te, so - ror

to - ta pul - chra es, et ma - cu - la, et ma - cu - la non est in te, so - ror

to - ta pul - chra es, et ma - cu - la, et ma - cu - la non est in te,

me - a a - mi - ca me - a, a

me - a a - mi - ca me - a,

so - ror me - a, me - a

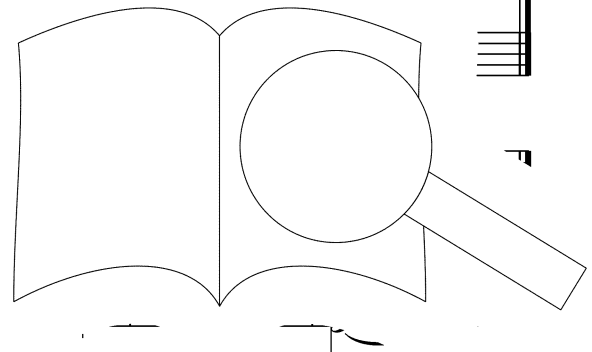
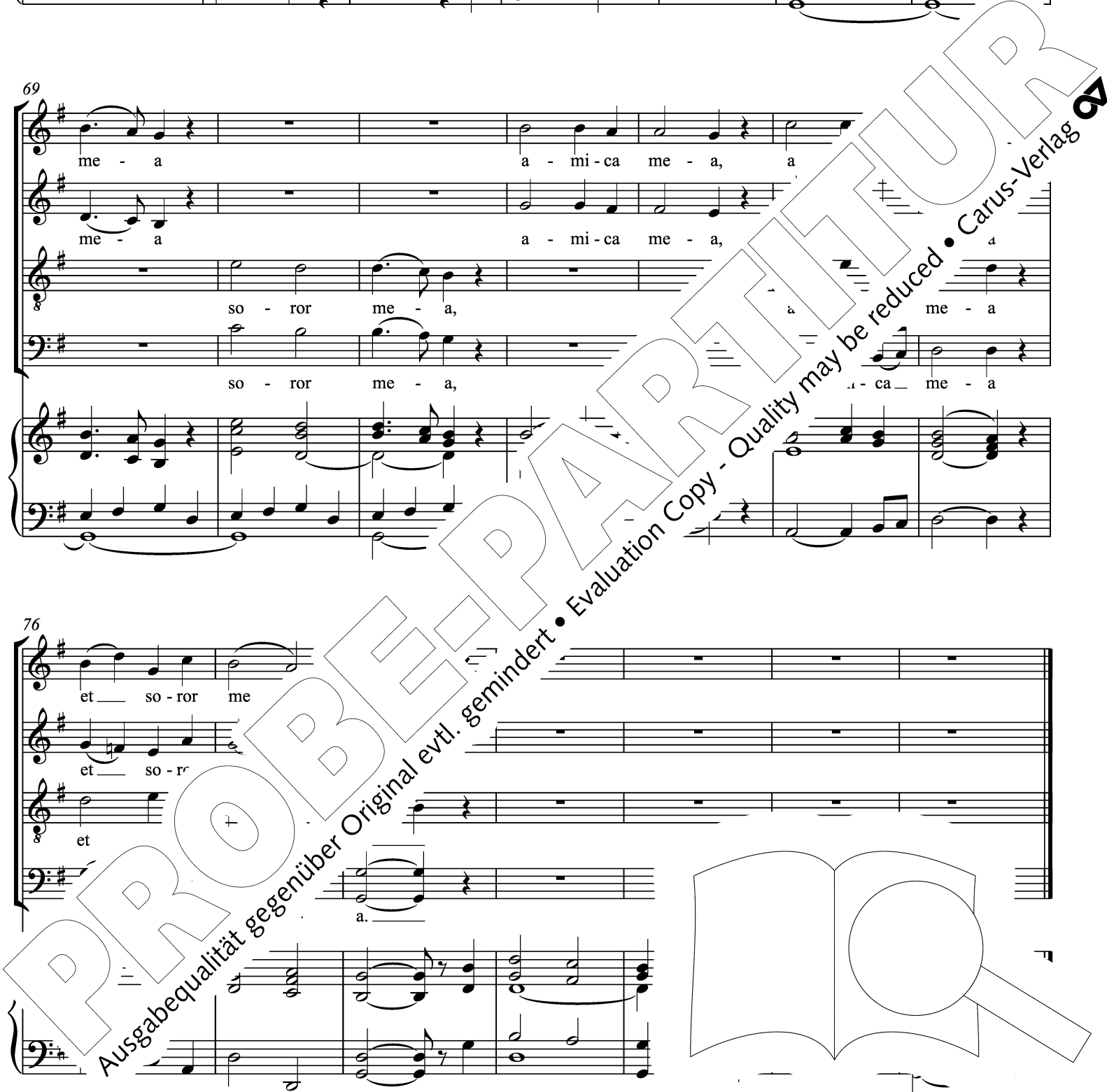
so - ror me - a, a - ca - me - a

et so - ror me

et so - ror

et

a.



20. Super flumina Babylonis

Andante (♩ = 50)

Pianoforte /
Organo *

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The tempo is Andante (♩ = 50). The score is for Pianoforte / Organo. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line. Dynamics include *cresc.* and *f*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

Musical score for measures 6-11. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *dolce*. There are *Ped.* markings and asterisks (*) below the staff.

Musical score for measures 12-16. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*.

Musical score for measures 17-21. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*.

Musical score for measures 22-26. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.*

Musical score for measures 27-30. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dim.*. There is a large graphic of an open book on the right side of the page.

Soprano

pp

Su - per flu - mi - na — Ba - by - lo - nis, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus — cum

Alto

pp

Su - per flu - mi - na — Ba - by - lo - nis, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus

Tenore

pp

Su - per flu - mi - na — Ba - by - lo - nis, il - lic se - di - mus et fle

Basso

pp

Su - per flu - mi - na — Ba - by - lo - nis, il - lic se - di - mus — cum

re - cor - da - re - mur Si - on

Si - on — su - spen - di - mus —

re - cor - da - re - mur

— di - o Si - on — su - spen - di - mus —

re - cor - d

In me - di - o Si - on — su - spen - di - mus —

on. In me - di - o Si - on

cresc.

p cresc.

Adagio

très long

pp in sa-li-ci-bus e-jus or-ga-na no-stra. Et qui ab-du-xe-runt nos, il-lic
pp in sa-li-ci-bus e-jus or-ga-na no-stra. Et qui ab-du-xe-runt nos, il-lic
pp in sa-li-ci-bus e-jus or-ga-na no-stra. Et qui ab-du-xe-runt nos, il-lic
pp in sa-li-ci-bus e-jus or-ga-na no-stra. Et qui ab-du-xe-runt nos, il-lic

pp *p* *pp* *pp*

in-ter-ro-ga-ver-unt nos ver-ba; qui ca-pti-vos d'
 in-ter-ro-ga-ver-unt nos ver-ba; qui ca-pti-vos d' il-
 in-ter-ro-ga-ver-unt nos ver-ba; qui ca-pti-vos d' nos, il-
 in-ter-ro-ga-ver-unt nos ver-ba; qui ca-pti-vos d' -xe-runt nos, il-

pp *p* *pp* *p* *pp* *p*

Moderato maestoso (♩ = 80)

lic ver-ba *dim.* ver-ba: hy-mnum, hy-mnum can-ta-te
 lic *dir* ver-ba: hy-mnum, hy-mnum can-ta-te
 num, ver-ba: hy-mnum, hy-mnum can-ta-te
 -ti-o-num, ver-ba: hy-mnum, hy-mnum can-ta-te

pp *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

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

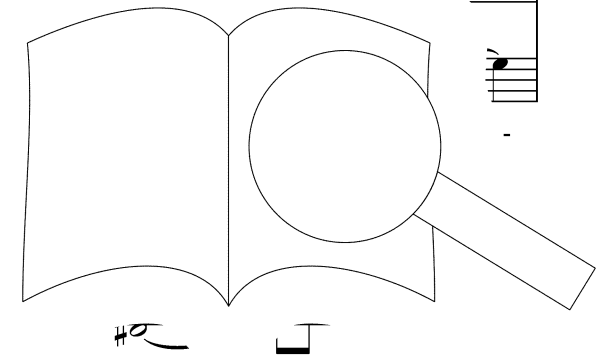
no - bis, hy - mnum de can - ti - cis Si - on, hy - mnum no -
 no - bis, hy - mnum de can - ti - cis Si - on, hy - mnum no -
 no - bis, hy - mnum de can - ti - cis Si - on, hy - mnum no -
 no - bis, hy - mnum de can - ti - cis Si - on, hy - mnum no -

bis can - ta - te, can - ta - te no - bis de can - ti - cis Si
 bis can - ta - te, can - ta - te no - bis de can - ti -
 bis can - ta - te, can - ta - te no - bis de
 bis can - ta - te, can - ta - te no - bis on. Quo - mo -

fff *rit.* *fff* *rit.* *fff* *rit.* *fff* *ff*

Allegro moderato (♩ = 120)

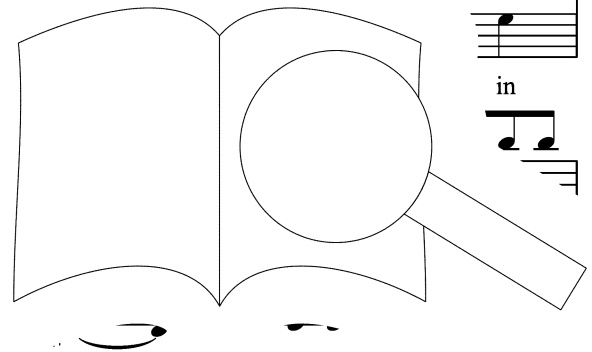
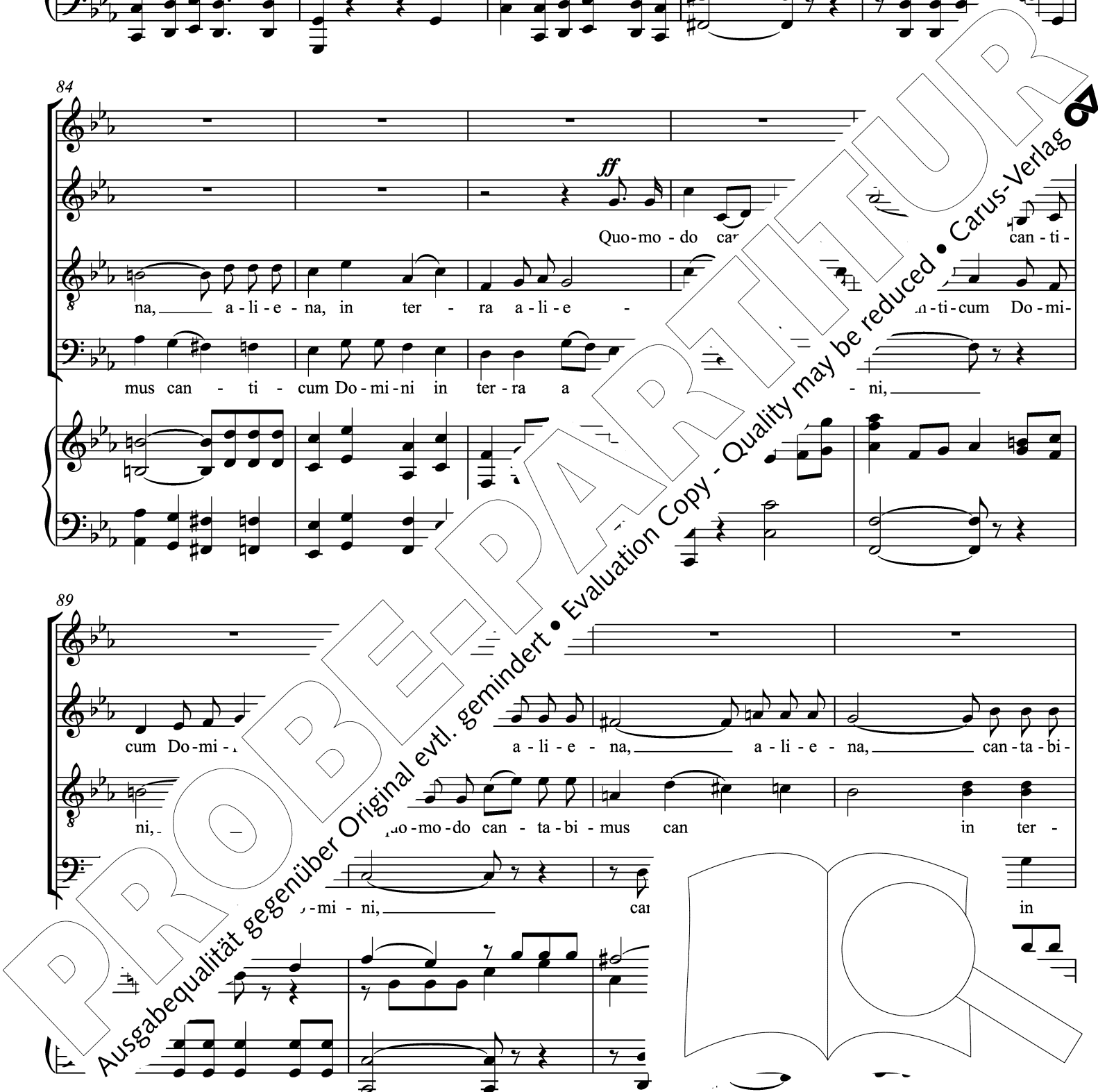
as can - ti - cum Do - mi - ni in ter - ra



Quo-mo-do can - ta - bi - mus _____ can-ti - cum Do-mi-ni in ter - ra a-li-e-
 ra al-li-e - na, quo-mo-do can - ta - bi - mus, quo-mo-do can - ta-bi-

Quo-mo-do car
 na, a-li-e - na, in ter - ra a-li-e -
 mus can - ti - cum Do-mi-ni in ter-ra a - ni, _____ can - ti -

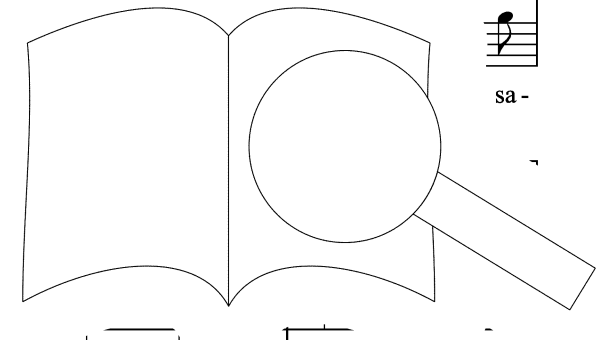
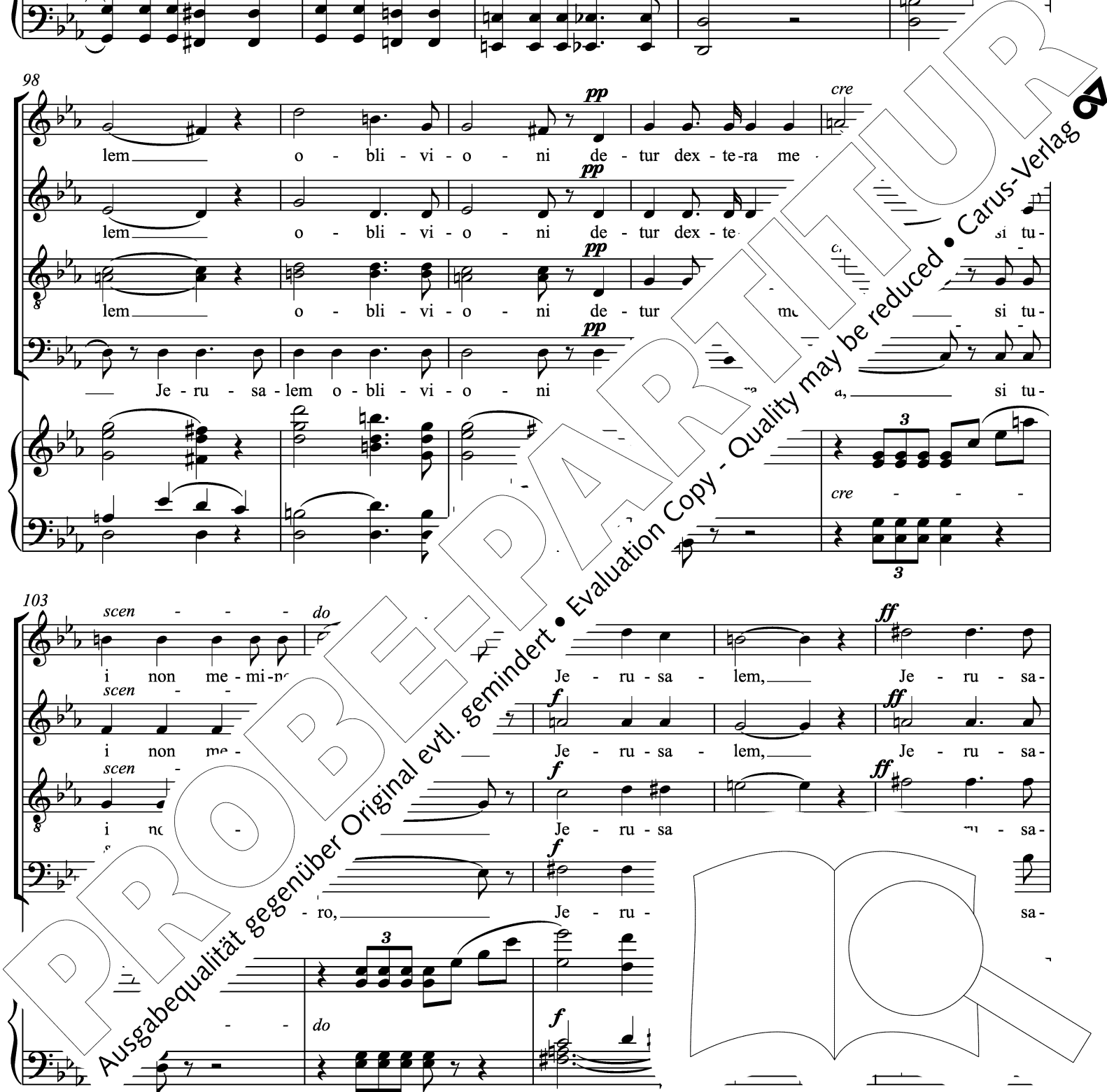
cum Do-mi -
 ni, _____ a - li - e - na, a - li - e - na, can - ta - bi -
 Quo-mo-do can - ta - bi - mus can in ter -
 ni - ni, _____ car in



Je - ru - sa -
 mus, a - li - e - na, can - ta - bi - mus can - ti - cum Do - mi - ni. Je - ru - sa -
 ra a - li - e - na can - ta - bi - mus can - ti - cum Do - mi - ni. Je - ru - sa -
 ter - ra a - li - e - na, can - ta - bi - mus can - ti - cum Do - mi - ni. Je - ru - sa - lem,

lem o - bli - vi - o - ni de - tur dex - te - ra me -
 lem o - bli - vi - o - ni de - tur dex - te - si tu -
 lem o - bli - vi - o - ni de - tur me si tu -
 Je - ru - sa - lem o - bli - vi - o - ni a, si tu -

scen - - do
 i non me - mi - ne Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -
 i non me - Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -
 i nc Je - ru - sa - Je - ru - sa -
 - ro, Je - ru - sa -
 do



Adagio

lem, Je - ru - sa - lem; si non pro - po - su - e - ro Je - ru - sa - lem; Je - ru - sa - lem; si non pro - po - su - e - ro Je - ru - sa - lem; Je - ru - sa - lem; si non pro - po - su - e - ro Je - ru - sa - lem; si non pro - po - su - e - ro Je - ru - sa - lem;

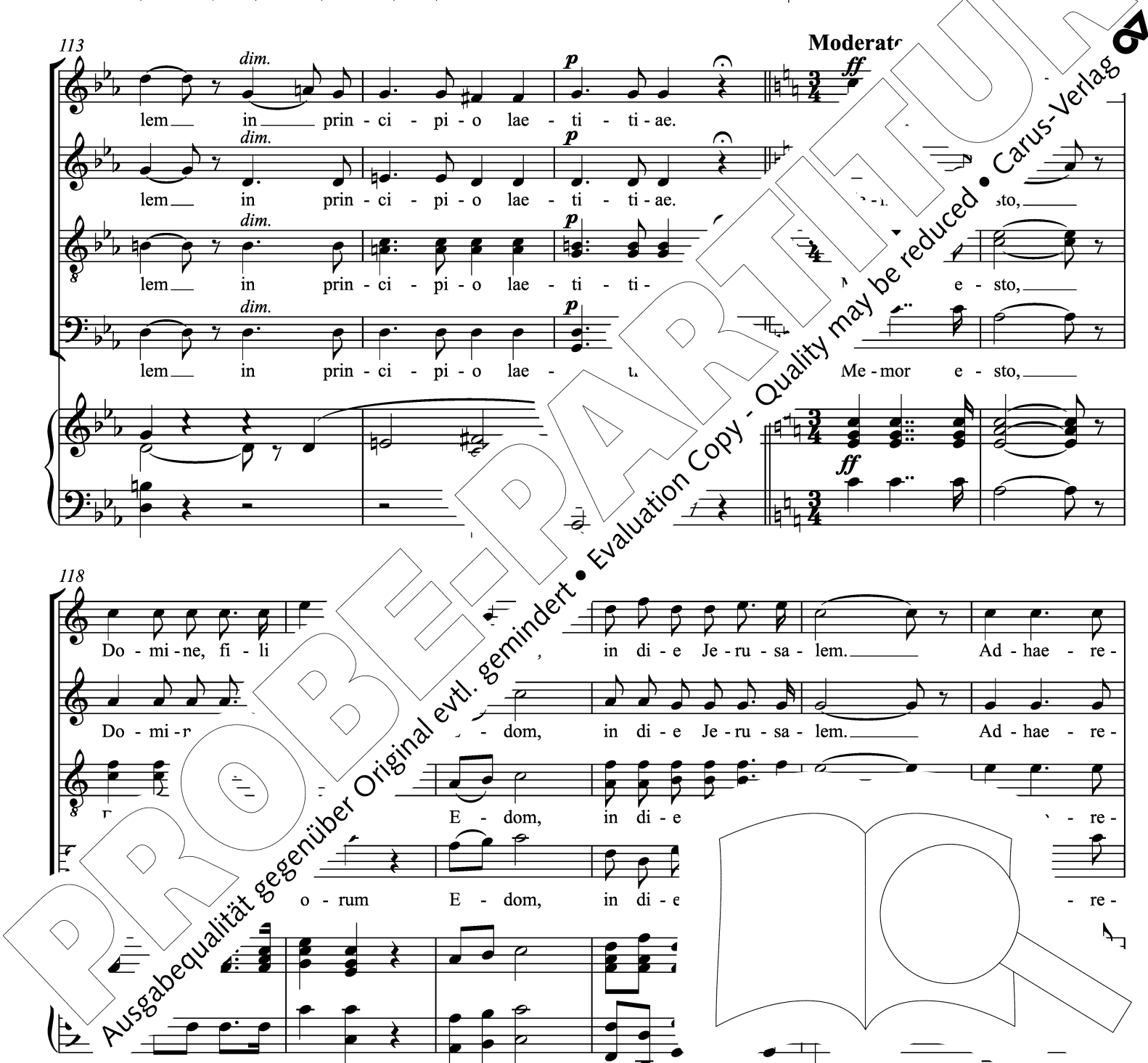
ff rit. molto *ff* *ff rit. molto* *ff* *ff rit. molto* *ff* *ff rit. molto* *ff* *ff rit. molto* *ff*

Moderato

lem in prin - ci - pi - o lae - ti - ti - ae. Me - mor e - sto, e - sto, e - sto,

dim. *p* *ff* *dim.* *p* *ff* *dim.* *p* *ff* *dim.* *p* *ff*

Do - mi - ne, fi - li in di - e Je - ru - sa - lem. Ad - hae - re - Do - mi - r - dom, in di - e Je - ru - sa - lem. Ad - hae - re - E - dom, in di - e - re - o - rum E - dom, in di - e - re -



at lin - gua me - a, ad - hae - re - at fau - ci - bus me - is.

at lin - gua me - a, ad - hae - re - at fau - ci - bus me - is.

at lin - gua me - a, ad - hae - re - at fau - ci - bus me - is.

at lin - gua me - a, ad - hae - re - at fau - ci - bus me - is.

Si o - bli - tus fu - e - ro tu - i, tu -

Si o - bli - tus fu - e - ro tu - i, tu -

Si o - bli - tus fu - e - ro tu - i, tu -

Si o - bli - tus fu - e - ro tu - i, tu -

Je - ru - sa -

Je - ru - sa -

Je - ru - sa -

lem, Je - ru - sa - ler Ba - by - lo - nis mi - se - ra!

lem, Je - ru - a Ba - by - lo - nis mi - se - ra!

lem, Je - li - a Ba - by - lo - nis mi - se - ra!

Fi - li - a Ba - by - lo - nis mi - se - ra!

PROBENPARTITUR

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

Me - mor e - sto, Do - mi - ne, fi - li - o - rum, in di-

Me - mor e - sto, Do - mi - ne, fi - li - o - rum, in di-

Me - mor e - sto, Do - mi - ne, fi - li - o - rum, in di-

Me - mor e - sto, Do - mi - ne, fi - li - o - rum, in di-

e Je - ru - sa - lem: Glo - ri - a De - o, sae - cu-

e Je - ru - sa - lem: Glo - ri - a De - o, et in sae - cu-

e Je - ru - sa - lem: Glo - ri - a De nunc et in sae - cu-

e Je - ru - sa - lem: Glo - ri - a

fff

fff

fff

fff

8va

la. A - men, a - men.

la. a - men, a - men.

la. a - men, a - men.

men, a - men,

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

Adagio

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Hauptquelle ist Quelle A. Doch es wurden auch ergänzende, meist ältere Quellen berücksichtigt. Außerdem fanden einige Stücke anderer Herkunft Eingang in diesen Band.

A: Der dritte Band der *60 Chants sacrés* (CS), die bei Lebeau in Paris erschienen, bildet die Grundlage dieser Ausgabe. Die drei Bände *Chants sacrés* werden von der Bibliothèque nationale de France (BnF) auf die Jahre 1878–79 datiert. Der Haupttitel lautet: *60 Chants Sacrés. Motets avec accompagnement d'orgue ou piano pour Messes, Saluts, Mariages, Offices divers.*

Bd. 1:

- Ausgabe A: Druckplattennummer A.L.B 726 [Sopran oder Tenor] (ergänzt analog zu Ausgabe B; diese Information wird in Ausgabe A nicht gegeben), Signaturen BnF: *D. 4870 (1)*, „C. 1879“ und *Vm¹ 203 (1,A)*, „1879“ [roter Stempel].
- Ausgabe B: Druckplattennummer A.L.B. 726 (bis) „Mezzo Soprano ou Baryton“, Signatur BnF: *Vm¹ 203 (1,B)*.

Bd. 2: Druckplattennummer A.L.B 748, Signaturen BnF: *D. 4870 (2)*, „C. 1878“, und *Vm¹ 203 (2)*, „1878“ [roter Stempel].

Bd. 3: Druckplattennummer A.L.B 725, Signaturen BnF: *D. 4870 (3)*, „C. 1878“ und *Vm¹ 203 (3)*: „1878“ [roter Stempel]. Die Umschlagrückseite enthält eine Anzeige der *Douze morceaux originaux pour piano par Charles Gounod*.

Die Mehrzahl der Stücke war bereits ein- oder mehrmals durch Lebeau veröffentlicht worden (s. Vorwort).

B

Konvolut *D. 4852* (Signatur BnF, Fonds du Conservatoire): Diese Sammlung enthält 40 Stücke, die vorwiegend bei Lebeau publiziert wurden und als Pflichtexemplare zwischen 1855 und 1875 in die Bibliothèque du Conservatoire (BnF) gelangten. Siehe auch die Einzelanmerkungen bei der jeweils benutzten Motette.

C

Konvolut *D. 4853* (Signatur BnF, Fonds de la Chapelle): Diese Sammlung enthält 19 Stücke, die von Lebeau im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurden (Chapelle de la Chapelle Lemoine) und in den 1880er Jahren als Pflichtexemplare in die Bibliothèque du Conservatoire (BnF) gelangten. Siehe auch die Einzelanmerkungen bei der jeweils benutzten Motette „Sancta Virgo Maria“.

D Andere gedruckt

D1

Motets solennels, Nr. 3, Lebeau ainé éditeur [1863], Druckplattennummer N.L. 346, Signatur BnF: *D. 4794 (1)*. Mit Orchester.

D3

Motets solennels, Nr. 3, Lebeau ainé éditeur [1863], Druckplattennummer N.L. 346, Signatur BnF: *Vm¹ 2057 (3)*. Mit Orchester.

D4

Messe aux orphéonistes, Lebeau. Druckplattennummer N.L. 1 [1854 nach Devriès-Lesure], Signatur BnF: *Vm¹ 682*. Einzelstimmen.

D5

„Pater noster à quatre voix sans accompagnement“, Lebeau, Druckplattennummer N.L. 25 [ca. 1854–55 nach Devriès-Lesure]. Ohne Begleitung.

D6

Douze chœurs et une cantate (Le Temple de l'harmonie), Choudens, [BnF: 1869], Druckplattennummer N.L. 266, Signatur BnF: *Vm⁷ 2794*.
– Nr. 3 (S. 29–32): „Ave verum“ (Nr. 5), Γ A. C. 1905 (3).
– Nr. 9 (S. 111–114): „Sicut cervus“ (Nr. 6), Γ A. C. 1905 (9).

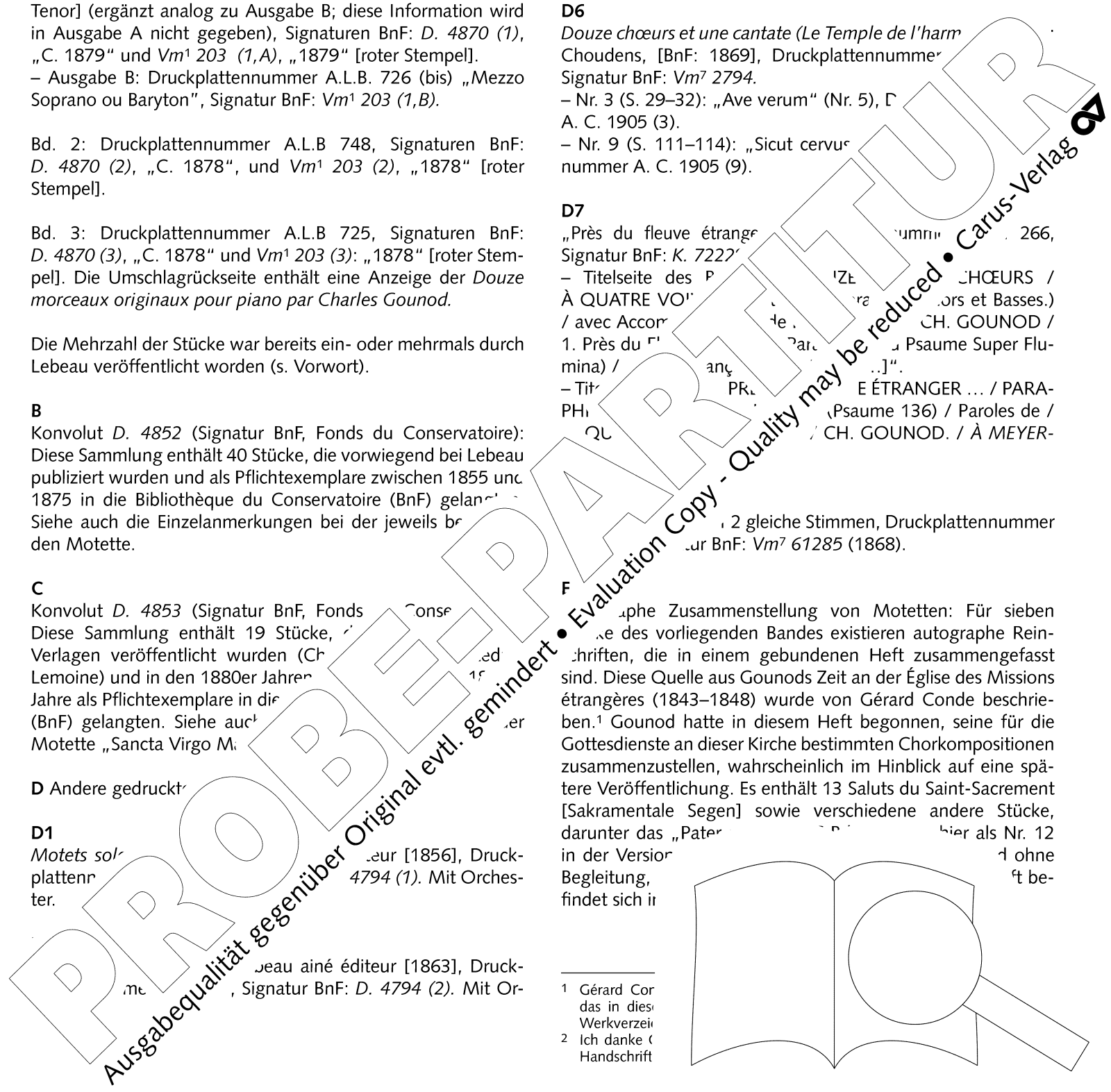
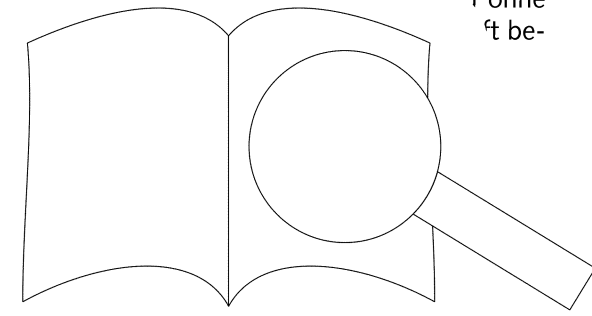
D7

„Près du fleuve étranger“, Lebeau, Druckplattennummer N.L. 266, Signatur BnF: *K. 7227*.
– Titelseite des *PROBEEPARTEIFUR* CHŒURS / À QUATRE VOIX (Soprano, Alto, Tenor et Basses.) / avec Accompagnement de Piano. CH. GOUNOD / 1. Près du fleuve étranger. Psaume Super Flumina / Paroles de M. de Lamoignon.
– Titelseite des *PROBEEPARTEIFUR* ÉTRANGER ... / PARAPHRASE (Psaume 136) / Paroles de / CH. GOUNOD. / À MEYER-

... 2 gleiche Stimmen, Druckplattennummer N.L. 266, Signatur BnF: *Vm⁷ 61285* (1868).

F ...the Zusammenstellung von Motetten: Für sieben ... des vorliegenden Bandes existieren autographe Reinschriften, die in einem gebundenen Heft zusammengefasst sind. Diese Quelle aus Gounods Zeit an der Église des Missions étrangères (1843–1848) wurde von Gérard Conde beschrieben.¹ Gounod hatte in diesem Heft begonnen, seine für die Gottesdienste an dieser Kirche bestimmten Chorkompositionen zusammenzustellen, wahrscheinlich im Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung. Es enthält 13 Saluts du Saint-Sacrement [Sakramentale Segen] sowie verschiedene andere Stücke, darunter das „Pater noster“ hier als Nr. 12 in der Version für vier Stimmen ohne Orgelbegleitung, die sich in der Handschrift findet.

¹ Gérard Conde, *Le Pater noster de Charles Gounod*, in: *Revue de Musicologie*, 1968, S. 111–114.
² Ich danke (Gérard Conde) für die Handschrift.



F Weitere handschriftliche Quellen

F1

„Ô Salutaris de Dumont [„Dumont“ mit Bleistift gestrichen und zu „Dugué“ korrigiert] / (Harmonisé par Ch. Gounod)“, Signatur BnF: Ms. 1766 (Fonds Malherbe). Stimmenbezeichnung: „1^{ers} Dessus / 2^{ds} Dessus / Tenors / Basses“. Gelegentlich geteilte Tenöre, in einem System notiert. Ohne Begleitung. Text zwischen S und A und zwischen T und B. Ursprünglich ☞ [mit Tinte ausgestrichen].

F2

„Près du fleuve étranger“: unvollständiges Autograph der französischen Fassung des Psalms „Super flumina Babylonis“ (Nr. 19), Signatur BnF: W. 13,16 (Sonderbestand Réserve), 4 Notenseiten, Ende nach T. 101. Gounod schreibt am Ende des Fragments unten auf der Seite: „La dernière moitié appartient à Quéletart. Ch. Gounod“ [Die zweite Hälfte gehört Quéletart. Ch. Gounod]. Ohne Begleitung und ohne Vorspiel, keine Metronomangabe.

F3

„Kyrie“ (Nr. 6) aus einer unvollständigen Messe, entstammt einer autographen Sammlung dreier Messen, die von einem Nachfahren Gounods aufbewahrt werden. Kopien konnten dankenswerterweise über Gérard Condé eingesehen werden.

II. Zur Edition

Die Edition folgt den heutigen notationstechnischen Gepflogenheiten in Bezug auf Halsung, Balken-, Bogen- und Vorzeichensetzung. Hinzufügungen und Eingriffe des Herausgebers sind, wenn nicht in den folgenden generellen Hinweisen oder in den Einzelanmerkungen aufgeführt, diakritisch gekennzeichnet durch Kleinstich (Akzidentien außer Warnakzidentien, Dynamik), eckige Klammern (Textzusätze) oder Strichelung (Bögen). Fehlende Silben-Bindebögen wurden ohne Nachw ergänzt. Bei bereits vorhandener Balkierung wurde auf zusätzliche Silbenbögen verzichtet.

Die Stimmbezeichnungen und Ausführungsanweisen in ihrer Schreibweise vereinheitlicht und ebenso die Schreibung des liturgischen Texts. Die „æ“ und „œ“ im Singtext wurden auf Gou det häufig die Bezeichnung „Sopran die beiden Frauenstimmen. Die v den Sopran II die im gemischten „Alt“.

Die Registrieranweisung *Chants sacrés* zwischen den Ausgabe über d gelten für beide Manuale. r durch die Angabe „Péd.“ sowie .et. Dies wird in der vorliege

D: durch Lebeau ist ungenau, oben, um grafische Überschneidung ist in den verschiedenen, was den Annäherungscharakter situationsentsprechend vereinheitlicht. llige Abweichungen werden in den Einzel- tgeführt. Anzumerken ist zudem das gleich- en von italienischen Angaben (*cresc.* und *dim.*)

sowie von dynamischen Gabeln, z.B. in Nr. 7 in den Takten 12–13. Wir behalten diese Unterscheidung bei.

Unnötige Warnakzidenzien werden ohne Nachweis entfernt. Die Setzung von Atemzeichen durch Choudens wird nicht übernommen (z.B. „Ave verum“ (Nr. 5) und „Sicut cervus“ (Nr. 18), jedoch in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Die Motetten werden in alphabetischer Reihenfolge ihres Titels vorgelegt. Zugunsten eines besseren Seitenumbruchs weichen jedoch die Nummern 16, 17, 19 und 20 von dieser Anordnung ab.

III. Einzelanmerkungen

Zuerst werden die für die jeweilige Nummer verwendeten Quellen genannt. Es folgen Einzelanmerkungen in der Zitierweise Takt – Stimme – *mf.* Zeichen im Takt – Anmerkung.

Verwendete Abkürzungen: A = Alto (= Sopran II, siehe CG = Nummer im Werkverzeichnis,³ CS = *Chants sacr.* Ms = Mezzosopran, Ms* = Mezzosopran solo, gabe, Org = Organo, oS = oberes System, Péd. = II.), S = Sopran, S* = Sopran solo, T = Tenor

1. Adoramus te (F), SATB (CG 132)

– A: CS 52 (Bd. 3, Nr. 12, S. 47–48)
– E: Stimmenbezeichnung: „Sr
angabe, keine Dynamikang
im Bass und nur in T. 1–7

6–7 T
21–22 T

2. Ave Regi

– A: C
– E: orhe,
De,
nu.

.84a)

, S. 9–15)

if: D. 4852 (10), Druckplattennummer N.L. 44, Pflichtexemplar
umme von D2.

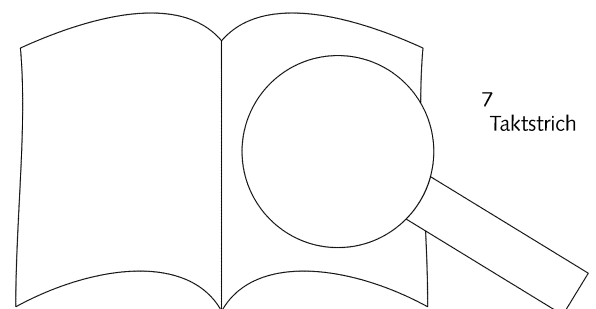
- A, T, B, Org A: *cresc.* erst nach der ersten Zählzeit, ab der zweiten Achtelnote der Org. NA folgt D2 und B
- 33 B unten 1–2 A: Bogen fehlt. NA folgt B und D2
- 38 Org 1 A: *cresc.* erst ab der zweiten Achtelnote. NA passt Org an die Positionierung des *cresc.* in den anderen Stimmen an
- 45 S 1 B: *cresc.*; es fehlt *molto*. D2: *molto*; es fehlt *cresc.*
- 54 B 1 A: Vorzeichen ♯ fehlt. NA folgt B und D2
- 64–65 S A: *cresc.* direkt nach 64.1; D2 et B: *cresc.* auf dritter Zählzeit; NA verschiebt die Angabe *cresc.* auf 65.1
- 71 alle 1 A: *cresc.* nach dem Schlag; NA folgt B et D2 (*cresc.* genau auf dem Schlag)

4. Ave verum (C)

– A: CS 56
– D3: Temj

17
51–53

3 Gérard



5. Ave verum (Es), SSATB (CG 155)

- B: Signatur BnF: D. 4852 (3): AU SAINT-SACREMENT / Ave Verum / chœur à 5 voix sans accompagnement / DEDIE À SA GRANDEUR / Monseigneur de Ségur / MUSIQUE DE / CH. GOUNOD" Paris, Choudens, 1868. Druckplattennummer A.C.1698 (1). Stimmenbezeichnungen: „1^{ers} dessus / 2^{es} dessus / 3^{es} dessus / ténors / basses“.

Andere Fassung:
- D6 (Nr. 9): mit Begleitung

In den Quellen sind viele Atemzeichen gesetzt. Diese wurden in der vorliegenden Ausgabe entfernt, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen. Nach folgenden Noten wurden (in allen Stimmen) Atemzeichen entfernt (die Zahl nach dem Punkt zählt das Zeichen im Takt): 1.2, 4.2, 8.1, 9.2, 13.1, 14.1, 17.2, 19.2, 22.2, 26.1, 34.2, 36.2, 37.2, 45.2.

13 Org oS 1-2 D6: Akkord b⁰-es¹-g¹. es¹ ist wahrscheinlich falsch, da die Orgel im gesamten Stück die Vokalstimmen verdoppelt. NA schreibt d¹ analog zu S II
30 alle 1 cresc. nach B ergänzt.

6. Kyrie eleison (Es), SATTB (CG 69)

- A: CS 59 (Bd. 3, Nr. 19, S. 68–76)
- F3: ohne Begleitung. Die Takte 83–108 fehlen in der Kopie. Stimmenbezeichnung: „1^{ers} Dessus / 2^{ds} Dessus / 1^{ers} Tenors / 2^{ds} Tenors“.

13 Coro 2 F3: cresc. von Taktbeginn an
15 Coro 1 F3: dim.
17–18 S, A, T I F3: Crescendogabel 17.2–18.2 (S); 17.2–18.1 (A, T I)
18 B 1–3 F3: Crescendogabel
19–20 S, A F3: Crescendogabel 19.2–20.2 (S); 19.2–20.1 (A)
21 Chor 2 F3: cresc. statt Crescendogabel (S: molto bei 22.1)
24 S 1–2 F3: zwei Viertel statt punktierte Viertel – Achtel
33–34 S, A A, F3: Bogen von 33.2 nach 34.1. NA streicht diesen entsprechend den Parallelstellen (T. 29f., 94f., 98f.)
35, 37 S 3–4 F3: zwei Viertel statt punktierte Viertel – Achtel
39 Coro „A tempo“ nach F3 ergänzt
49 B 1–2 Decrescendogabel nach F3 und entsprechend T. 57 ergänzt
57 B 1–2 Decrescendogabel nach F3 und entsprechend T. 50 sowie Org uS ergänzt.
78 S, T I, B F3: Bogen nur bis 78.3, T II ohne Bogen
79 A F3: Bogen bis 79.3 verlängert durch einen anderen Bogen von 78.3–79.1
81–82 Chor 2 F3: cresc. von Taktbeginn an

7. O salutaris (As), Solo TTb, Coro SATTB (CG 70)

- A: CS 55 (Bd. 3, Nr. 15, S. 53–56)
- D4

In A besteht mehrfach Unklarheit, ob „>“ als Akzent oder als Decrescendo zu verstehen ist. Die Ausgabe klärt diese Frage mithilfe von Quoten auf den Takten 2, 4, 10, 12, 25, 26, 30, und 32.

5 T I, B Crescendogabel nach D4 ergänzt
14 alle 1 D4: Akzent statt Decrescendo
15 alle D4: kein dim.
18 T I 4 A: des² statt es², N⁴
47–48 alle D4: Decrescendogabel 2. Hälfte des T

8. O salutaris (F), SATB (CG 137)

- A: CS 42 (Bd. 3, Nr. 2, S. 7–8)
- B: Signaturen BnF: D. 4852 (26), Druckplattennummer N.L. 677, „C. 1872“, Signatur BnF: D. 4852 (33). Ohne Begleitung.
D. 4852 (30), Druckplattennummer A.C.1698 (1), ohne Wiederholung, doppelte Begleitung.
- E: Mit W: Amikangabe: p in den Takten 1 und 2
... p fehlt
... SATB (CG 83a2)

1 ... SATB (CG 83a2)
...
...
...

Andere Fassungen:

- A: CS 1 (Bd. 1, Nr. 1)
- B: Signatur BnF: D. 4852 (27). Chorpartitur, Druckplattennummer N.L. 9, Pflichtexemplar 1857.
- D1: Orchesterfassung

9 Ms*, Org 1 poco. cresc. nach A (CS 1) und D1 ergänzt
13 Ms* 1 ppp nach B ergänzt
18 Ms* 1 cresc. nach B ergänzt
19 Ms* 2 dim. nach B ergänzt
23 A 1–2 A: Bogen es¹-es¹ fehlt; nach D1 und B ergänzt
26 Ms* A (CS 41): cresc.; in NA wird die Angabe als crescendo auf die Takte 26–28 verteilt, entsprechend Org und A (CS 1)
31–34 Ms* diminuendo nach A (CS 1) und entsprechend zu Org ergänzt
49–51 Ms* B: cre-scen-do verteilt auf 3 Takte bis zur Silbe „-da“ in T. 51.1
52 S (unten) Melismenbogen nach D1 ergänzt
52 Ms* dim. nach B ergänzt

10. O salutaris (Des), ST(A)TBB (CG 94a)

- A: CS 57 (Bd. 3, Nr. 17, S. 62–63)
- E: Keine Stimmenbezeichnung. Schlüsselung (von oben nach unten) C4, F, F. Keine Dynamikangaben. Textunterlegung nur im Sor Takten 9 bis 12.3 im Alt.

8 Org uS 1 A: h vor es⁰ statt vor g⁰, k vor e
13 Org uS oben A: fehlende Punktierung

11. O salutaris de Dugué (F), SATTB (CG 1^F)

Wahrscheinlich Jean-Baptiste Dugué (1726–1795), Germain-l'Auxerrois, dann ca. 1773

- A: CS 58 (Bd. 3, Nr. 18, S. 64)
- B: „O salutaris de Dugué“ (D. 4852 (24), Pflichtexemplar)
... „na“ ... „Uni trinoque Domini donet in patria.“ Ohne Begleitung.
- F1: ohne

1 ...
3 ...
... note, vermutlich irrtümlich. NA folgt ...
... stellen (T. 19, 24, 29, 45, 50) ...
... zwischen den beiden Halben Noten ...
... die einzelnen Stimmen unterschiedliche ...
...
B und F1: Crescendogabel nur bis 11.2
F1: cresc. zwischen den beiden Halben Noten
F1: Crescendogabel nur bis 18.2
dim. nach B und F1 ergänzt
A: pp statt ppp
B und F1: ohne dim.
B und F1: ohne p
B: Decrescendogabel nur bis Ende von T. 56;
F1: keine Crescendo- und Decrescendogabel

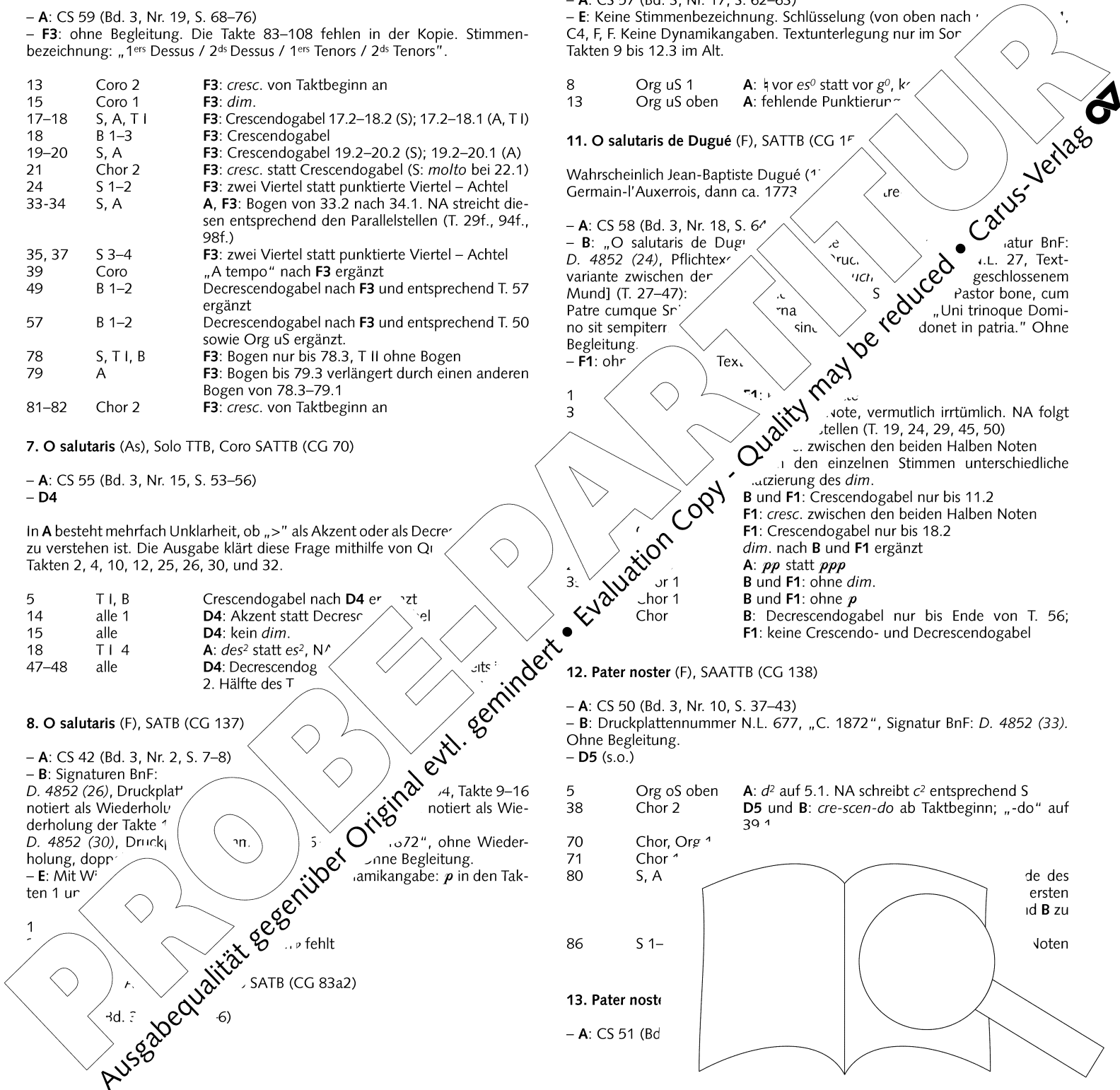
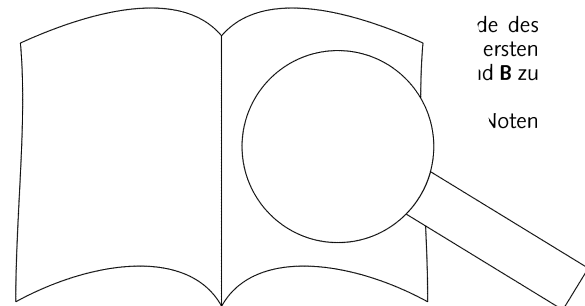
12. Pater noster (F), SAATB (CG 138)

- A: CS 50 (Bd. 3, Nr. 10, S. 37–43)
- B: Druckplattennummer N.L. 677, „C. 1872“, Signatur BnF: D. 4852 (33). Ohne Begleitung.
- D5 (s.o.)

5 Org oS oben A: d² auf 5.1. NA schreibt c² entsprechend S
38 Chor 2 D5 und B: cre-scen-do ab Taktbeginn; „-do“ auf 3^a 1
70 Chor, Org 1
71 Chor 1
80 S, A

13. Pater noster

- A: CS 51 (Bd



– B: Signatur BnF: D. 4852 (32), Druckplattennummer N.L. 499, Pflichtexemplar 1867. Ohne Begleitung.

6 B 1 A: irrtümlich g statt e. Ausgabe folgt Org uS und B
22 Chor, Org A: Crescendogabel endet vor 22.3. Ausgabe folgt B
30 Chor, Org B: Decrescendogabel endet bei 30.2

14. Regina coeli (As), SATT(Bar)B (CG 154)

– A: CS 44 (Bd. 3, Nr. 4, S. 16–19)

– B: Signaturen BnF:

D. 4852 (26), Druckplattennummer N.L. 11 (veröffentlicht zusammen mit „O Salutaris“, gleiche Druckplattennummer), Pflichtexemplar 1854, ohne Begleitung.

D. 4852 (34), Druckplattennummer N.L. 6[x]9, „C. 1872“, 2 Soprane in einem System.

– E: Tempoangabe: „Allegro giocoso“, keine Stimmenbenennung, originale Schlüsselung (von oben nach unten): G, G, C4, F, F. Einzige Dynamikangabe: *ff* in T. 41.3. Textunterlegung nur im Sopran sowie an wenigen Stellen in anderen Stimmen, v.a. T I, T. 13–18.

10, 31 Org uS 2 A: zusammengehalst. NA folgt der klareren Schreibweise von T. 4

15. Salve Regina (F), SATB (CG 140)

– A: CS 46 (Bd. 3, Nr. 6, S. 23–26)

– E: Keine Stimmenbenennung, originale Schlüsselung (von oben nach unten): G, G, C4, F. Einzige Dynamikangaben: *p* in T. 22 und *pp* in T. 36. Textunterlegung nur im Bass sowie an wenigen Stellen in den anderen Stimmen.

16. Sancta Virgo Maria / Oraison (F), SATB (CG 217c)

– A: CS 39 (Bd. 2, Nr. 19, S. 60)

– C: Signatur BnF: D. 4853 (12), „C. 1884“, Druckplattennummer A.L.B. 1266. „ORAISON / A LA SAINTE VIERGE.“ Französische Textunterlegung.

– E: s.o., unleserliche Kopie, konnte für NA nicht verwendet werden.

1 alle C: ♯ [statt ♯ in A]
1 Org oS unten C: Halbe Noten c–e, zusammengehalst
2 Org uS 3 A: zusammengehalst; NA folgt C
9 alle C: Crescendogabel (S, A: Zählzeit 1–3; T, B: Zählzeit 1–4)
11 Chor C: Decrescendogabel Zählzeit 1–3
12 alle C: *pp*
13 Chor 1 A: Sehr undeutlich, ob es sich um eine aus Platzgründen sehr kurze Decrescendogabel oder um einen Akzent handelt. NA folgt C
14 Chor 3 C: *cresc.* erst auf drittes Viertel im Takt
16 Org uS 3 A: zusammengehalst; NA folgt C
18 alle C: kein *p*

17. Sancta Maria (F), SATB (CG 141)

Gehörte ursprünglich zu einem Tryptichon aus „Ave verum“ und „Ecce panis“.

– A: CS 47 (Bd. 3, Nr. 7, S. 27–29) F-Dur

– E: Einzige Dynamikangabe: *pp* zu Beginn, gültig für T. 9–15 als Wiederholung notiert sind (T. 7–8 als mer 2). Textunterlegung nur im Alt.

Andere Fassung: für 4 gleiche Stimmen
Vergleich zu A (die spätere Quelle)

– A: CS 31 (Bd 2, Nr. 11)

– B: Signaturen BnF:

D. 4852 (4), Zweites Stück, Druckplattennummer N.L. 6 [x] 3). Am Ende, nach dem doppelten „Mag“

D. 4852 (7), ider andere Auflage.
D. 4852 (19) „...“

– E: Nach ... drei Systemen notiert.
... (à 4 voix d’hommes)“ [Daselbe ...
... nmenbezeichnung: „1^{er} Tenor / 2^d ...
... ung: C4, C4, F, F. Textunterlegung
... ie journal“ [Erschienen im Journal].⁴

... etwas nach rechts verschoben. NA setzt ...
... den Taktanfang entsprechend anderen Quel-
... und T. 7

... wahrscheinlich das Journal *La musique populaire*, herausbeau.

16 Chor, Org 1 A: *dim.* etwas nach rechts verschoben. NA setzt es an den Taktanfang, entsprechend anderen Quellen

34 Chor, Org A: *cresc.* etwas nach rechts verschoben. NA setzt es an den Taktanfang, entsprechend anderen Quellen, besonders D. 4852 (19)

18. Sicut cervus (C), SATB (CG 148)

– D6: Diese Ausgabe enthält zahlreiche Atemzeichen, die aus Gründen der besseren Lesbarkeit nicht in die vorliegende Ausgabe übernommen wurden. Die Melismenbögen sind sehr unvollständig. Die vorliegende Ausgabe ergänzt sie entsprechend den allgemeinen Editionsprinzipien (siehe unter II.) systematisch ohne Einzelnachweis.

– B: Signatur BnF: D. 4852 (35), Druckplattennummer 1685 (1), Pflichtexemplar 1868. Ohne Begleitung. Die Atemzeichen in dieser Quelle entsprechen denen in D6.

Auch für vier Männerstimmen (in As) in D. 4852 (36) (Signatur BnF).

8 B 1–3 D6, B: Bogen nur 8.1–8.2
15 B 2 D6: Silbe „si“ irrtümlich bereits auf 15.1
17 T 1–3 D6, B: Bogen nur 17.2–17.3
19 A, T, B, Org D6, B: unterschiedliche Positionierung von „cre-“ (D6 nach Schlag 2, T auf Schlag 3, P Org nach Schlag 2). NA setzt fi“ gabe auf Schlag 2
21 A,T,B,Org D6, B: unterschiedliche Pc (A nach Schlag 2, T auf Org nach Schlag 2). auf Schlag 2
22 A 1–4 D6, B: Bogen n

19. Tota pulchra es (G), SATB (CG 149)

– A: CS 49 (Bd. 3, Nr. 9, S. 31–32)

Andere Fassungen:

– A: CS 19 (Bd. 1, Nr. 1^c)
– D8: für 2 gleiche Stir (in D8 weniger Ar

20. Super fl.

Kompr

– ... 4852 ... Druckplattennummer A.L.B. 1413.
... don Dignat.“ [Einrichtung des lateini-
... t.]. Chorstimme.

... K. 28986 (identischer Nachdruck, aber

... be verwendet die Klavierstimme aus Quelle D7, ent-
... je auf der ersten Seite unten: „Cette partition avec acct.
... ue sert pour les deux versions (paroles Françaises ou Latines)“
... mit Klavier- oder Orgelbegleitung ist für beide Versionen be-
... zösischer oder lateinischer Text)]. Der originale Rhythmus wird
... en der Abweichungen zwischen der lateinischen Prosodie von C und
... anzösischen Prosodie von D7 beibehalten, auch in den Fällen, in denen
... durch die Homorhythmie zwischen Klavier und verdoppelten Vokalstimmen
... unterbrochen wird.

In Quelle D7 sind die Abschnitte, in denen die Klavierstimme nur ad lib. die Vokalstimmen verdoppelt, im Kleinstich wiedergegeben. Im Gegenzug sind die obligato-Passagen in normaler Größe gedruckt. Die vorliegende Ausgabe behält diese Unterscheidung bei.

29–30 Org uS C: G-c (untere Stimme 29.1–30.1) gebunden
37 D7 und F2: „Adagio“ (D7 nur für Org; F2 erst hier Tempoangabe, da ohne Vorspiel)

43 Chor sic: „recordaremur Sion“ statt „recordaremur tui, Sion“

52 alle
68 S
71
76
79
98, 100
108
110
117
145

5 Numm
6 Brief a

