

Charles
GOUNOD

Messe solennelle de sainte Cécile
CG 56

solistes (STB), chœur (SATB)
petite flûte, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons
4 cors, 2 pistons, 2 trompettes, 3 trombones
timbales, cymbales, grosse caisse, harpes
2 violons, altos, violoncelles, contrebasses, octobasse et orgue

Soli (STB), Coro (SATB)
Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 4 Fagotti
4 Corni, 2 Cornette a pistoni, 2 Trombe, 3 Tromboni
Timpani, Piatti, Gran cassa, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Octobbasso ed Organo

éditée par / herausgegeben von / edited by
Frank Höndgen

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partition d'orchestre / Partitur / Full score



Carus 27.095

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Carus 27.095), Klavierauszug (Carus 27.095/03),
Chorpartitur (Carus 27.095/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.095/19).

Le matériel suivant est disponible :
partition de direction (Carus 27.095), réduction piano-chant (Carus 27.095/03),
partition de chœur (Carus 27.095/05), parties instrumentales (Carus 27.095/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.095), vocal score (Carus 27.095/03),
choral score (Carus 27.095/05), complete orchestral material (Carus 27.095/19).

Inhalt

| | |
|--|------|
| Vorwort | IV |
| Avant-propos | VIII |
| Foreword | X |
| | |
| 1. Kyrie (Soli STB, Coro SATB) | 1 |
| 2. Gloria (Soli STB, Coro SATB) | 19 |
| 3. Credo (Soli STB, Coro SATB) | 52 |
| 4. Offertoire (Prière pour l'orchestre seul) | 102 |
| 5. Sanctus (Solo T, Coro SATB) | 105 |
| 6. Benedictus (Solo S, Coro SATTBB) | 122 |
| 7. Agnus Dei (Soli ST, Coro SATB) | 126 |
| 8. Domine, salvum fac (Coro SATB) | 144 |
| | |
| Anhang / Appendice / Supplement | |
| 4a. Offertoire pour Orgue | 153 |
| 4b. Offertoire pour Orgue [1873/74] | 154 |
| | |
| Kritischer Bericht | 157 |
| | |
| Abbildung / Figure : Octobasse | 164 |

Vorwort

„Bravo, mein lieber junger Mann, den ich schon als Kind gekannt habe, Ehre sei dem *Gloria, Credo* und vor allem dem *Sanctus*! Das ist schön, das ist wahrhaft religiös! Bravo! Ich danke Ihnen; Sie haben mich wirklich glücklich gemacht.“¹ – so Auguste Poirson (1795–1870) 1839 in einem Dankesbrief an seinen ehemaligen Schützling Charles Gounod, dem er schon sieben Jahre zuvor geraten hatte: „Geh, mein Junge, und komponiere!“²

Der junge Gounod hatte gerade seine erste Messkomposition in der Pariser Kirche Saint-Eustache dirigiert, sein erstes Werk dieser Gattung. Der damalige Organist an Saint-Eustache und Kapellmeister an der Pariser Oper, Pierre-Louis Dietsch (1808–1865), hatte ihn fünf Monate zuvor dazu aufgefordert: „Schreiben Sie doch eine Messe, ehe Sie nach Rom reisen; ich lasse sie in Saint-Eustache aufführen.“³ Nur wenige Tage später verließ der frischgebackene Rom-Preisträger Paris, um seinen Stipendiatsaufenthalt zu beginnen. Auch in Rom sollte er geistliche Musik komponieren und sich mit der Stilistik großer Meister wie Palestrina, Bach und Mozart vertraut machen. Zurück in Paris, begann er ab 1843 als *Maitre de chapelle* an der Kirche der Missions étrangères seine gewonnenen Erkenntnisse in die liturgische Praxis zu übertragen. In diese Zeit fällt auch das Bestreben Gounods, Priester zu werden, ein Ansinnen, welches er nach kurzem Studium am Karmeliter-Seminar an Saint-Sulpice im Frühjahr 1848 wieder aufgab. Nach dieser ersten Schaffensperiode mit geistlichen Werken betrat Gounod die Welt des Musiktheaters. Seine erste Oper *Sapho* (1851) hatte keinen durchschlagenden Erfolg, der Durchbruch auf diesem Gebiet gelang ihm erst mit *Faust* im Jahr 1859. Dennoch konnte Gounod vor allem durch die aktive Hilfe seines Schwiegervaters Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785–1853), Klavierlehrer am Conservatoire, einen festen Platz im Pariser Musikleben besetzen. Er übernahm die Leitung der Pariser Chorvereinigung Orpheón (1852–1859) und die Zuständigkeit für den Vokalunterricht an den öffentlichen Pariser Schulen.

In diese Zeit fällt die Entstehung seines bedeutendsten geistlichen Werkes, der *Messe solennelle zu Ehren der Hl. Cäcilie*. Erste Skizzen und Werkteile entstanden vermutlich bereits 1849 im Blick auf die jährlich am 22. November zelebrierte Cäcilienfeier an Saint-Eustache, bei der die *Association des artistes musiciens* jährlich in Verehrung ihrer Schutzheiligen eine Mess-

komposition zur Aufführung brachte. Musiziert wurde 1849 jedoch stattdessen eine Komposition von Louis Niedermeyer. Gounod schrieb wahrscheinlich zunächst *Sanctus* und *Benedictus*, möglicherweise existierten zu dieser Zeit auch schon Skizzen von *Credo* und *Kyrie*.⁴ *Sanctus* und *Benedictus* gelangten in der Londoner St Martin's Hall am 15. Januar 1851 als Messfragment zur ersten Aufführung und wurden in der Fachpresse überschwänglich gelobt: „Wir erinnern uns keiner schlichteren, süßeren und erhabeneren Melodie als der des *Sanctus*. [...] Es ist das Werk eines vollendeten Künstlers.“⁵

Die erneuten Aufführungen der beiden Stücke am 4. Januar 1852⁶ und des *Sanctus* am 6. April 1855⁷ durch Jules Pasdeloup (1819–1887) waren wohl der Anlass für Gounod, seine bisher entstandenen Sätze zu einer vollständigen *Missa* zu komplettieren. Der Verleger Lebeau verfügte im Sommer 1855 über mindestens drei Stücke (*Kyrie*, *Sanctus* und *Benedictus*), welche durch die Zusendung des *Credo* am 15. August 1855 ergänzt wurden.⁸ Im Sommerurlaub entstanden dann *Gloria* und *Agnus Dei*. Gounods Respekt vor dieser Aufgabe war groß. So schrieb er Ende August an seine Mutter: „Die Messe! In Musik! Durch einen armen Mann! – mein Gott! Hab Erbarmen mit mir!“⁹ Ein Hinweis für die Einbindung des „Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum“ („Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehest unter mein Dach“), welches laut der liturgischen Ordnung direkt nach dem *Agnus* gesprochen wird, könnte in der Ehrfurcht Gounods vor der Kompositionsaufgabe zu finden sein.

Die Messe wurde am 21. September 1855 fertiggestellt, allerdings noch ohne das „Domine, salvum fac“. Gounod widmete sie seinem am 29. Oktober 1853 verstorbenen Schwiegervater Zimmerman („À la mémoire de J. Zimmerman, mon Père“), dem er in Bezug auf seine Stellung im Pariser Musikleben viel zu verdanken hatte. Auch das *Offertoire* für Orchester existierte zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht. Zur vollständigen

¹ Charles Gounod, *Aufzeichnungen eines Künstlers*, autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von E. Bräuer, Breslau/Leipzig/Wien (Frankenstein) 1896, S. 48.

² Gounod, *Aufzeichnungen*, S. 48.

³ Gounod, *Aufzeichnungen*, S. 49.

⁴ Zu Details der Entstehung vgl. Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris (Fayard) 2009, S. 555.

⁵ *Revue et gazette musicale*, 26. Januar 1851, S. 30f. Der Artikel beruft sich auf den Bericht des englischsprachigen Journals *Athenaeum* vom 18. Januar 1851. Man muss erwähnen, dass das *Sanctus* in der frühen Fassung ein fugiertes „Hosanna“ aufweist. Im Zuge der Komplettierung nahm Gounod also noch beträchtliche Veränderungen vor.

⁶ *Revue et gazette musicale*, 11. Januar 1852, S. 11.

⁷ *Revue et gazette musicale*, 15. April 1855, S. 114f.

⁸ Condé, S. 92.

⁹ Brief Gounods an seine Mutter vom 26. August 1855.

Erstaufführung gelangte die *Cäcilienmesse* am 29. November 1855 in Saint-Eustache (Paris).¹⁰

In Bezug auf die Erstaufführungsbesetzung wird von mehreren Dirigenten (M. Tilmant sen. für das Orchester, die Herren Cornette, Bousquet, Cacères und Hurand für die Chöre¹¹) und zwei Organisten (Batiste an der Hauptorgel und Henon an der Chororgel¹²) berichtet. Andere Quellen hingegen schreiben: „Tilmont dirigierte das Orchester, während Gounod die Chöre leitete.“¹³ Auch wenn sich aus den Berichten die genaue Erstaufführungssituation nur bedingt rekonstruieren lässt, bleibt doch festzuhalten, dass eine Aufführung auf der Orgelhauptempore aufgrund der beengten Platzverhältnisse ausgeschlossen werden kann. Die Existenz einer Chororgel lässt sich für das Jahr 1855 nur indirekt belegen, Informationen über Standort und Disposition sind nicht verfügbar. In der Partitur ist explizit nur die *Orgue du chœur* gefordert. Somit bleibt der Einsatz der Hauptorgel neben der Chororgel fraglich, wenn auch nicht ausgeschlossen.

Die zeitlich unterschiedliche Genese der Messe bringt eine nicht durchgängig konsistente Besetzung mit sich, die Gounod auch vor der Drucklegung nicht durch einen korrigierenden Eingriff zu vereinheitlichen suchte. So werden die Posaunen in einigen Sätzen gar nicht oder nur sehr spärlich verwendet, im Gloria fehlen sie im Stimmenvorsatz völlig und werden nur durch eine Bemerkung unter dem letzten Partitursystem für die Coda des Gloria angekündigt. Der Zusatz „6 Harfen“ lässt sich sicherlich mit der großen Zahl von 300 der an der Uraufführung beteiligten Instrumentalisten und Choristen erklären.¹⁴ Die auffälligste Besetzungsvorschrift ist die Verwendung einer *Octobasse* in Benedictus und Agnus Dei (s. S. 164). Dieses seltene Instrument (es wurden nur drei Exemplare gebaut) ist in den anderen Sätzen der Messe nicht vorgesehen. Es handelt sich um einen Spezial-Kontrabass mit geradezu gigantischen Abmessungen (bis zu 3,5 m Bauhöhe). Berlioz schwärmte von den klanglichen Möglichkeiten dieses Instruments. In der gedruckten Partitur wird zu Beginn des Benedictus (B-Dur) ein Oktobass in B gefordert: „Octobasse accordé en Sib | Sib, Mi♭, Sib“, im Agnus Dei stehen keine Angaben zu einer möglichen Stimmung. In der Literatur werden Oktobässe nicht als Subkontrabass-Instrumente beschrieben, sondern als besonders groß gebaute Kontrabässe, die tiefere Töne als die damals gebräuchlichen viersaitigen Kontrabässe bei gleichzeitig gesteigerter Klang-

fülle zu spielen imstande waren (der Ambitus selbst lag nur eine Terz tiefer). Ob die Verwendung des Oktobasses nur in der Partitur gefordert ist oder ob ein solches Instrument auch tatsächlich eingesetzt wurde, ist in zeitgenössischen Berichten nicht belegt. Eine Aufführung heute ohne einen Oktobass ließe sich im Benedictus durch die Übernahme der Oktobass-Partie durch ein 32'-Register der Orgel und im Agnus Dei durch einen Fünfsaiter-Kontrabass realisieren. Sowohl in der Orgelstimme (Carus 27.095/49) als auch in der Kontrabass-Stimme (27.095/15) der Neuausgabe sind die vom Oktobass zu spielenden Noten enthalten.

Das **Kyrie** der *Cäcilienmesse* ist der Textbasis folgend dreiteilig aufgebaut. Vor den ersten Teil des „Kyrie eleison“ setzt Gounod eine verhaltene Einleitung mit starken Anklängen an ein gregorianisches Motiv, wenngleich es sich hier um kein wörtliches Zitat handelt.¹⁵ Chor und Orchester tasten sich vorsichtig an diesen Ruf heran, um dann ab T. 15 in den formal ersten Teil einzutreten. Auch hier ist die Wahl der Mittel noch sehr verhalten, ein ostinates Motiv mit minimalen harmonischen Veränderungen ist den Chorstimmen Sopran und Tenor als rhythmische Stütze beigegeben. Die Chorpassagen sind in ihrer Abfolge nicht sukzessiv, sondern melodisch und harmonisch aufeinander bezogen – sie kommentieren sich gegenseitig bzw. setzen die begonnene Linie konsequent fort. Das Solistenterzett kommentiert dieses noch sehr zurückhaltende Gebet durch die homophone Darbietung des „eleison“ welches der Chor durch unisono-Einwürfe „Kyrie“ (T. 37) und „eleison“ (T. 40) abschließend bestätigt. Mit dem Beginn des zweiten Teils ab T. 42 ändert sich die Perspektive dieses Huldigungsrufes. In der zweiten Anrufung wird Gottes Sohn als Mensch zum personalen Gegenüber und findet in der deutlich bewegteren und emotional engagierteren Aktion des Chores seine Entsprechung. Die Solopassagen lösen die vom Chor aufgebaute Spannung über einige harmonisch stark gefärbte Zwischenstationen wieder auf und leiten fast nahtlos in die dritte Anrufung mit dem zweiten „Kyrie eleison“ über (ab T. 79). Die abschließende Coda, welche auch die Motorik des Streicherostinato beendet, kehrt zum Charakter der Einleitung zurück. Am Ende steht eine bittende Zusammenfassung, erstmals über einem doppelt punktierten Rhythmus in einer Kadenz mit dem ungewöhnlichen Harmonieschema G–e–H–G.

Gounod berichtet in einem Brief an seine Mutter vom 1. September 1855 über die fünfteilige Anlage seines **Gloria**:¹⁶ Eine langsame Einleitung zitiert den Gesang der Engel (Lk 2,14) über Bethlehems Feldern in der Geburtsnacht Christi. Horn und Solosopran geben diesem Engelchor über einem dichten und harmonisch kaum varianten Streichertremolo zusammen mit dem colla parte summenden Chor (*à bouche fermée*) ein klangliches Gewand. Die übrigen Orchesterinstrumente setzen an den textlichen Zäsurstellen leicht gegenrhythmische

¹⁰ Gounod notiert in seinen Memoiren den 23. November 1855 als Erstaufführungsdatum (vgl. Gounod, *Aufzeichnungen*, S. 124). Allerdings kündigt das *Journal des débats* vom 27. November 1855 die Messe erst für den 29. November an, und der entsprechende Bericht der *Revue et gazette musicale* erscheint ebenfalls verspätet am 2. Dezember (S. 374f.). 1855 scheint die Cäcilienfeier der *Association* ausnahmsweise tatsächlich erst am 29. November stattgefunden zu haben.

¹¹ *Journal des débats politiques et littéraires*, 27. November 1855.

¹² Condé, S. 561.

¹³ Paul Voss: *Charles Gounod. Ein Lebensbild*, Leipzig (Hesse) 1895, S. 137.

¹⁴ *Journal des débats*, 27. Dezember 1855. Im Credo, Agnus und Domine salvum steht lediglich „Harpes“, im Kyrie, Offertoire, Sanctus und Benedictus sind die Harfen nicht besetzt.

¹⁵ Kyrie I, Ordinarium „Lux et origo“, *Graduale Romanum*, Solesmes 1974, S. 710.

¹⁶ Brief Gounods an seine Mutter vom 1. September 1855.

Akkordblöcke hinzu, die durch den Einsatz der *Grosse Caisse* selbst im vorgeschriebenen *pianissimo* deutlich akzentuiert erscheinen. Der zweite Teil („Laudamus te“ bis „Pater omnipotens“) umfasst den lobpreisenden Anrufungsteil des Gloria-Hymnus bis einschließlich der Anrufung Gottes des Vaters als ersten Teil des trinitarischen Gottesbildes. Der große hymnische Lobpreis erklingt mit homophon geführtem Chor über einem markanten rhythmischen Motiv in den tiefen Instrumenten (T. 37–53). Im „Gratias agimus tibi“ tritt das Solistenterzett als eine Art Vorsängergruppe in den Satz ein. Alten liturgischen Gewohnheiten folgend entwickelt sich ein Dialog zwischen Soli und Chor in unterschiedlicher Intensität. Dieser Abschnitt geht, wiederum von der markanten Rhythmik der Bassinstrumente begleitet, durch das majestätische Bild des allmächtigen Vaters über einem leicht theatralisch wirkenden Plagalschluss zu Ende. Die Christus-Komponente des Gloriahymnus bringt im dritten Teil (ab T. 96) einen völligen Wechsel des Ausdrucks. Ein „Gespräch“ zwischen den Celli und der Solo-Oboe bereitet den ersten solistischen Eintritt des Bass-Solos vor. Mit dem Einsatz des Solo-Tenors wechselt die Stimmung erneut. Hatte der Bass noch die Bezeichnung Jesu als „Filius Patris“ abgeschlossen, folgen nun die litaneiartigen Anrufungen mit der ersten Bitte „miserere nobis“. Dabei steigert Gounod die Rufe über die Anzahl der beteiligten Solisten. Die erste Anrufung „qui tollis peccata mundi“ singt der Solo-Tenor allein, die Bitte der zweiten Anrufung „suscipe deprecationem nostram“ wird vom Bass thematisch geführt und durch den Tenor mit einer dezenten Gegenstimme ergänzt. In der dritten Anrufung „Qui sedes ad dexteram Patris“ vervollständigt der Solosopran die Solistenbesetzung. Dieses Terzett mit Chor bezeichnet Gounod als seinen vierten Gloria-Teil, obgleich in der musikalischen Anlage kein struktureller Einschnitt zu sehen ist. Die letzten Bitten, „miserere nobis“, der durch den Chor repräsentierten Gemeinde sind ein sich steigenderndes Wechselspiel, welches in einer dreifachen Abstufung von *forte* über *piano* zu *pianissimo* verklingt. Der letzte Teil des Gloria („Quoniam tu solus Sanctus“) beginnt mit einer Art Reprise und den musikalischen Mitteln von Teil 2 („Laudamus te“). Gounod verwendet in den Takten 156–170 die exakt gleiche Musik über dem veränderten Text, erst ab T. 171 kommt über eine veränderte Kadenz der Wechsel in die Schlusscoda mit der Anrufung der dritten trinitarischen Ebene, dem Heiligen Geist. Hier komponiert Gounod in zwei Phasen hintereinander eine Steigerung aus dem *piano* bis hin zum *fortissimo*, welche durch eine imitatorische Anlage und eine rhythmisch gegenläufige Altstimme geprägt ist (T. 173–182 und 194–202). Den Abschluss bildet ein mächtiges dreifaches Amen, welches Gounod ähnlich wie am Ende des zweiten Teils über eine mittelalterlich klingende und erweitert plagale Wendung setzt.

Ebenso wie im Gloria sind auch zwei Teile der **Credo**-Vertonung in Gounods *Cäcilienmesse* von einem rhythmischen Motiv in den tiefen Orchesterstimmen geprägt: („Credo in unum Deum“ bis „omnia facta sunt“ und „et ascendit in coelum“ bis „in remissionem peccatorum“). Der erste Teil wirkt als mächtige Präsentation fast marschartig, unterstützt durch einen dem Text folgenden Spannungsbogen über *fortissimo*–*forte*–

piano–*forte* und wiederum *fortissimo*. Die *piano*-Passagen als echter Gegenpol zur fast dogmatisch anmutenden *fortissimo*-Prozession verwendet Gounod bei den Textpassagen über Christus als menschengewordenen Gottessohn. Ausführende wie Zuhörer begegnen diesem gleichsam auf Augen- und Ohrenhöhe. Ein ähnlicher Effekt, wenn auch in der Kompositionsgeschichte bei zahlreichen anderen Komponisten oft zu beobachten, stellt sich in der Vertonung des „qui propter nos homines“ ein. Die Musik wird leiser und der markante Rhythmus verstummt. Zusätzlich scheint die Stimmung nun persönlich, ja sogar personal zu werden. Zuhörer und Musiker werden aktiv in das Geschehen der Glaubensaussage mit hineingenommen, wenn gesagt wird: „für *uns* Menschen und zu *unserem* Heil herabgestiegen aus den Himmeln“. Nicht nur ein faszinierender musikalischer Einfall bzw. kompositorische Gepflogenheit, sondern vielmehr ein Einblick in die tief verankerte Spiritualität Gounods. In seinem Glaubensverständnis steigt Gott nicht mit Pauken und Trompeten vom Himmel herab, sondern dieses Herabsteigen vollzieht sich im Wunder der Menschwerdung. So schafft er einen äußerst organischen Übergang zur intimsten Passage des Credo. Im „Et incarnatus“ gibt Gounod den Ausführenden neben Dynamik (vierfaches *pianissimo*) und musikalischer Struktur (teilweise *a cappella*) noch einen Aufführungshinweis in der Partitur mit, als wolle er ganz sicher gehen, dass seine Intention nicht missdeutet werden kann: „Dieser Bericht über das Mysterium der Inkarnation muss vom Chor so leise wie möglich gesungen werden, um durch die tiefe Andacht der Stimmen der undurchdringlichen Tiefe des Gegenstandes gerecht zu werden.“¹⁷ Nach dem Geheimnis der Inkarnation beschreibt Gounod die Leidenspassage in einem sehr eindrücklichen Wechsel zunächst zwischen Soli und Chor, dann zwischen den Frauen- und Männerstimmen des Chores. Ein kurzes Hornsignal kündigt die Auferstehungssequenz an, zunächst noch zaghaft, dann aber mit einem großen und nicht mehr zu bremsenden Schwung, der in eine Art „Reprise“ hineinführt, in welcher Gounod die Himmelfahrt Jesu beschreibt. Die symmetrische Anlage des Credo reicht bis zur Textpassage „resurrectionem mortuorum“. Was den gläubigen Menschen nach der Auferstehung von den Toten zu erwarten hat, verklanglicht Gounod in einer über Harfenklängen schwebenden Vision vom „Leben in der kommenden Welt“. Eine kurze Amen-Coda rundet diese Ewigkeitsdarstellung ab.

Gounod entschloss sich erst kurz vor der Drucklegung, der Messe ein eigenes Orchesterstück hinzuzufügen. Seinen ursprünglichen Plan, eine Art „Ouverture“ zu komponieren, ließ er fallen. Die Vorlage für das **Offertoire** stammt aus seinem wenige Jahre zuvor entstandenen kleinen Oratorium *Tobie*.¹⁸ Es handelt sich um eine Transposition des in G-Dur stehenden Originals nach As-Dur, ergänzt um eine viertaktige Einleitung. In *Tobie* verklanglicht Gounod mit dem als „Invocation“ überschriebenen Orchesterstück (Nr. 6) die Heilung des blinden Tobit durch seinen Sohn Tobias (Tob 11,7–12). Im Autograph

¹⁷ Anmerkung in der Partitur zu T. 101ff. (Erstdruck 1855, S. 62).

¹⁸ CG 31, 1854, Uraufführung März 1854 in Lyon, veröffentlicht erst 1865.

der *Cäcilienmesse* erhält das erst kurz vor der Uraufführung mit der Nr. 4 in die Partitur eingefügte Stück die Überschrift „Priere pour l'orchestre seul“;¹⁹ im Erstdruck hingegen steht es als Nr. 3^{bis} unter dem Titel „Invocation pour l'orchestre seul“.²⁰ Am 7. Februar 1874 führte Gounod die Messe in London mit einem neuen Orchester-Offertoire auf.²¹ Der Verbleib von Partitur und Aufführungsmaterialien ist jedoch nicht bekannt. Möglicherweise handelt es sich bei dem in Quelle D (Goddard [1874]) zusätzlich abgedruckten Offertorium in A-Dur (Nr. 4b im Anhang) um die Orgelfassung dieses neuen Orchester-Offertoires.²² In der Goddard-Ausgabe findet sich zusätzlich das ursprüngliche Offertoire nach *Tobie*, hier allerdings in einer vierhändigen Fassung.²³

Die beiden folgenden Sätze, **Sanctus und Benedictus**, reichen entstehungsgeschichtlich am weitesten zurück (s.o.). Der Tenorsolist zeichnet über einem Streichertremolo die Tempelvision des Jesaja (Jes 6,3), und mit dem Einsatz der Chorstimmen scheint sich der klangliche Raum „mit Rauch zu füllen“. Eine fast unvermittelte Rückung aus dem „gewohnten“ harmonischen Umfeld der Ausgangstonart F-Dur nach Des-Dur markiert den Anlauf über ein sich dreifach steigerndes „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ zur majestätischen Wiederholung des „Sanctus“. Ein blockartig gesetztes kurzes „Hosanna in excelsis“ schließt nach ein paar ruhig und reminiszent klingenden Orchestertakten den ersten Teil des Sanctus ab und leitet zum Benedictus über. Hier reduziert Gounod drastisch die musikalischen Mittel. Er teilt die „con sordino“ spielenden Streicherstimmen und schafft so einen dichten Klangteppich für den Solo-Sopran, der ähnlich der Tenorpassage im Sanctus eine sehr verhaltene Beschreibung der Ereignisse aus Mt 21,9 (Einzug Jesu in Jerusalem) liefert. Der Chor (mit geteilten Männerstimmen) wiederholt die Sopranpassage. An dieser Stelle (T. 14) lässt Gounod zum ersten Mal den Oktobass einsetzen. Ein sehr schlichtes und choralartig gesetztes „Hosanna“ beschließt die Gesamtanlage „Sanctus–Benedictus“.

Den litaneiartigen Grundaufbau des **Agnus Dei** ergänzt Gounod in seiner *Cäcilienmesse* durch den zweimaligen Einschub eines Textes, der in der liturgischen Abfolge der Messe erst

nach dem Agnus Dei folgt: „Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum“ („Herr, ich bin nicht würdig, dass Du eingehst unter mein Dach“). Gounod lässt dieses Zitat aus Mt 8,8 zunächst den Solo-Tenor, dann, nach der zweiten Agnus-Anrufung, durch den Solo-Sopran singen. Die Versionen könnten charakterlich kaum unterschiedlicher sein: Die Tenorpassage klingt zweifelnd und unsicher. Eine fast kindliche und auch vertrauende Zuversicht strahlt hingegen die Sopran-Version aus.²⁴ Eine letzte Steigerung mit der um das „dona nobis pacem“ erweiterten Agnus-Anrufung, die dem Ende des Credo nicht unähnlich ist, beschließt den letzten Teil des Ordinarium Missae.

Das in der französischen katholischen Kirche des 19. Jahrhunderts übliche Gebet für Kirche, Armee und Vaterland, **Domine, salvum fac**, komplettiert Gounods *Messe solennelle*. Die drei Verse sind ihrer Intention nach sehr unterschiedlich vertont; für die Kirche: ein schlichter einstimmiger Choral a cappella; für die Armee: ein Marsch mit klingendem Spiel; für die Nation: eine triumphale Hymne. Um eine Aufführung in nach-napoleonischer Zeit und auch im liturgischen Umfeld zu ermöglichen, sind der ursprünglichen Textfassung zwei alternative Versionen, Fürbitten für Staat und Kirche, beigegeben.

Herausgeber und Verlag danken ganz herzlich sowohl der Bibliothèque nationale de France Paris, der British Library London (besonders Christopher Scobie für seine große Hilfsbereitschaft bei der Beantwortung unserer Fragen) sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München für die Bereitstellung des verwendeten Quellenmaterials. Gérard Condé, Autor einer verdienstvollen Biographie über Charles Gounod (2009), hat wertvolle Informationen beigegeben und weitere Quellen für die Neuausgabe zugänglich gemacht, dafür sei ihm herzlich gedankt. Weiterhin geht ein großer Dank an Susanne Kraft und Charlotte Schmid für Ihre Unterstützung bei den Recherchen bzw. Übersetzungshilfen sowie an Olivier Latry für seine Hilfe bei den Recherchen zur Orgelsituation in Saint-Eustache, Paris. Mein besonderer Dank gilt Frau Barbara Grossmann im Carus-Verlag, die mich mit großem Sachverstand und ebensolcher Geduld über die Zeit der Herausgebere Tätigkeit begleitet und zahlreiche Detailinformationen zu dieser Ausgabe beigegeben hat.

München, im Juli 2017

Frank Höndgen

¹⁹ Es gibt im Autograph den Versuch einer Korrektur bzgl. der Nummerierung des Offertoires. Da die folgenden Sätze Sanctus, Benedictus und Agnus nicht im Autograph vorliegen, bleibt offen, wie im folgenden die Nummerierung durch den Komponisten fortgeführt bzw. ggf. geändert wurde. Die abschließenden Bitten „Domine, salvum fac“ tragen im Autograph die Nummer 6.

²⁰ Der Verleger oder Gounod selbst könnten die Korrektur des autographen Untertitels anhand der Bezeichnung des Stückes aus *Tobie* vorgenommen haben.

²¹ Briefe an seinen Sohn Jean vom 30. Januar und 8. Februar 1874.

²² Das Autograph des Orgeloffertoires in A-Dur befindet sich im Fonds Jean-Pierre Gounod und wurde ebenfalls in der Neuausgabe berücksichtigt (Quelle F).

²³ Alle anderen Sätze in der Goddard-Ausgabe sind mit „Orgue“ bezeichnet, lediglich das ursprüngliche Offertoire in As-Dur mit „Primo“ und „Secondo“. Es deutet auf eine Realisierung mit zwei Klavieren hin, da der Umfang der Secondo-Partie in der linken Hand die Möglichkeiten einer Orgel überschreitet (Bsp. T. 4 Kontra-B und T. 5 Kontra-As).

²⁴ Brief Gounods vom 28. August 1855 an seine Mutter: „Beim ersten Mal wird die Phrase vom Tenor gesungen, der den Menschen repräsentiert, dessen belastetes Gewissen dargestellt wird durch einen von Reue durchdrungenen Ausdruck; beim zweiten Mal, wird sie etwas modifiziert dem Sopran anvertraut als Sinnbild für das Kind, das weniger fürchtet und mehr glaubt wegen der Ruhe, die die Unschuld verleiht.“

Avant-propos

« Bravo, cher homme que j'ai connu enfant ! Honneur au *Gloria*, au *Credo*, surtout au *Sanctus* ! C'est beau ; c'est vraiment religieux ! Bravo et merci ; vous m'avez rendu bien heureux. »¹ Ce sont les mots qu'en 1839 Auguste Poirson (1795–1870) adresse dans une lettre de remerciement à son ancien protégé Charles Gounod, à qui il avait déjà conseillé sept ans auparavant : « Va, mon enfant, fais de la musique ! »²

Le jeune Gounod vient tout juste de diriger sa première messe à l'église Saint-Eustache de Paris, sa première composition du genre. L'ancien organiste de Saint-Eustache et chef d'orchestre à l'Opéra de Paris, Pierre-Louis Dietsch (1808–1865), l'y avait incité cinq mois plus tôt : « Écrivez donc une messe avant de partir pour Rome ; je vous la ferai exécuter à Saint-Eustache. »³ Quelques jours plus tard, le jeune lauréat du prix de Rome quitte Paris pour entamer son séjour de boursier dans la capitale italienne. Il y composera là aussi de la musique sacrée, se familiarisant avec le style de grands maîtres tels que Palestrina, Bach et Mozart. De retour à Paris en 1843, alors qu'il est maître de chapelle à l'église des Missions étrangères, il commence à mettre ses connaissances acquises au profit de la pratique liturgique. C'est aussi à cette époque que Gounod songe à devenir prêtre, une intention qu'il abandonne après un bref passage au séminaire des Carmélites de Saint-Sulpice au printemps 1848. Après cette première période créatrice consacrée à des œuvres religieuses, Gounod découvre la scène lyrique. Son premier opéra *Sapho* (1851) n'obtient qu'un succès mitigé. La consécration lui viendra avec *Faust* en 1859. Mais c'est notamment grâce au soutien actif de son beau-père, Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785–1853), professeur de piano au Conservatoire, que Gounod parvient à s'établir dans la vie musicale parisienne. Il reprend la direction de la Société orphéonique de Paris (1852–1859) et se charge de l'enseignement vocal dans les écoles publiques parisiennes.

C'est à cette époque que s'inscrit la genèse de son œuvre sacrée majeure, la *Messe solennelle en l'honneur de sainte Cécile*. Les premières ébauches et parties remontent probablement à 1849, en vue de la fête annuelle de sainte Cécile, célébrée le 22 novembre à Saint-Eustache ; à cette occasion, l'Association des artistes musiciens y donnait chaque année une messe composée en l'honneur de leur sainte patronne. Mais en 1849, c'est une composition de Louis Niedermeyer qui est choisie. Gounod rédige vraisemblablement tout d'abord le *Sanctus* et le *Bene-*

dictus, peut-être existait-il déjà à cette date des ébauches du *Credo* et du *Kyrie*.⁴ *Sanctus* et *Benedictus* sont représentés pour la première fois comme fragment de messe au St Martin's Hall de Londres le 15 janvier 1851 et sont accueillis avec enthousiasme par la presse spécialisée : « Nous n'avons pas souvenir d'une mélodie plus simple, plus suave et plus élevée que celle du *Sanctus*. [...] C'est l'œuvre d'un artiste accompli. »⁵

Les deux mouvements sont redonnés le 4 janvier 1852⁶ et le *Sanctus* le 6 avril 1855⁷ par Jules Pasdeloup (1819–1887), ce qui incite peut-être Gounod à compléter les parties déjà composées en une messe complète. À l'été 1855, l'éditeur Lebeau a en sa possession au moins trois mouvements (*Kyrie*, *Sanctus* et *Benedictus*), complétés par l'envoi du *Credo* le 15 août 1855.⁸ *Gloria* et *Agnus Dei* voient le jour pendant les vacances d'été. Gounod a le plus grand respect pour cette tâche. Il écrit à sa mère fin août : « La messe ! En musique ! Par un pauvre homme ! Mon Dieu ! Ayez pitié de moi ! »⁹ Le fait que Gounod redoute cette tâche de composition pourrait expliquer la présence du « *Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum* » (« Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir ») qui est récité tout de suite après l'*Agnus* dans l'ordre liturgique.

La messe est achevée le 21 septembre 1855, toutefois sans le « *Domine, salvum* ». Gounod la dédicacera à son beau-père Zimmerman, décédé le 29 octobre 1853 (« À la mémoire de J. Zimmerman, mon Père »), à qui il doit beaucoup en regard de son rang dans la vie musicale parisienne. L'*Offertoire* pour orchestre n'existe manifestement pas encore à cette date. Gounod ne se décidera à ajouter une pièce orchestrale que peu avant la mise sous presse de la messe, renonçant à son idée initiale de composer une sorte d'*ouverture*. Il puise pour cela dans son petit oratorio, *Tobie*, composé quelques années auparavant.¹⁰ Il s'agit d'une transposition en la bémol majeur de l'original en sol majeur, avec l'ajout d'une introduction de quatre mesures. La *Messe de sainte Cécile* est donnée la première fois

¹ Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris (Calman Lévy), 1896, p. 75.

² Gounod, *Mémoires*, p. 49.

³ Gounod, *Mémoires*, p. 73.

⁴ Pour les détails de la genèse, cf. Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris (Fayard), 2009, p. 555.

⁵ *Revue et gazette musicale*, 26 janvier 1851, p. 30 sq. L'article se réfère au compte rendu du journal anglophone *Athenaeum* du 18 janvier 1851. On mentionnera que le *Sanctus* comporte un « *Hosanna* » fugué dans la première version. Gounod entreprit donc des changements considérables en complétant sa messe.

⁶ *Revue et gazette musicale*, 11 janvier 1852, p. 11.

⁷ *Revue et gazette musicale*, 15 avril 1855, p. 114 sq.

⁸ Condé, p. 92.

⁹ Lettre de Gounod à sa mère du 26 août 1855.

¹⁰ CG 31, 1854, création en mars 1854 à Lyon, publication en 1865 seulement).

dans son intégralité le 29 novembre 1855 à Saint-Eustache à Paris.¹¹

Il est fait état de plusieurs chefs (M. Tilmant sen. pour l'orchestre, Messieurs Cornette, Bousquet, Cacères et Hurand pour les chœurs¹²) et de deux organistes (Batiste au grand orgue et Henon à l'orgue du chœur¹³) pour la distribution de la première. Mais d'autres sources rapportent : « Tilmont menait l'orchestre tandis que Gounod dirigeait les chœurs. »¹⁴ Même si les témoignages ne permettent qu'une reconstitution approximative de la situation précise de la première, on peut exclure avec certitude une représentation sur la tribune principale en raison du manque de place. L'existence d'un orgue du chœur n'est qu'indirectement attestable pour l'année 1855 car on ne dispose d'aucune information sur son emplacement et sa disposition. La partition ne requiert explicitement que l'orgue du chœur. La présence du grand orgue aux côtés de l'orgue du chœur est donc sujette à caution, même si elle n'est pas exclue.

La genèse disparate de la messe a pour conséquence un manque d'homogénéité de la distribution que Gounod ne chercha pas à uniformiser par une révision, même avant la mise sous presse. Dans certains mouvements, les trombones ne sont utilisés que très parcimonieusement, voire pas du tout ; dans le Gloria, ils sont totalement absents de la partition et ne sont annoncés pour la coda du Gloria que par une remarque sous la dernière portée de la partition. La mention « 6 harpes » se laisse expliquer par le grand nombre de participants à la création, 300 instrumentistes et choristes en tout.¹⁵ L'exigence de distribution la plus frappante est l'utilisation d'une *octobasse* dans le Benedictus et l'Agnus Dei (voir p. 164). Cet instrument rare (seuls trois exemplaires en furent construits) n'intervient pas dans les autres mouvements de la messe. Il s'agit d'une contrebasse spéciale de dimensions gigantesques (jusqu'à 3,5 mètres de haut). Berlioz louait les possibilités sonores de l'instrument. Dans la partition imprimée, une octobasse en si bémol est requise au début du Benedictus (si bémol majeur) : « Octobasse accordée en Si \flat | Si \flat , Mi \flat , Si \flat », tandis que l'Agnus Dei ne fait aucune mention d'un possible accord. Dans la littérature, les octobasses ne sont pas décrites comme des instruments de sous-contrebasse mais comme des contrebasses de dimensions particulièrement grandes, capables de produire des sons plus graves que les contrebasses à quatre cordes alors courantes, et d'une sonorité plus puissante (l'instrument lui-même ne

descend qu'une tierce plus bas). Les témoignages d'époque ne disent pas si l'utilisation de l'octobasse n'est requise que dans la partition ou si l'instrument fut réellement employé. De nos jours, une représentation sans octobasse serait réalisable dans le Benedictus en faisant jouer la partie d'octobasse par un registre de 32 pieds de l'orgue et dans l'Agnus Dei par une contrebasse à cinq cordes. Les notes à jouer par l'octobasse sont contenues dans la partie d'orgue (Carus 27.095/49) comme dans la partie de contrebasse (27.095/15) de la nouvelle édition.

Éditeur et maison d'édition remercient la Bibliothèque nationale de France à Paris, la British Library London (en particulier Christopher Scobie qui a eu l'obligeance de répondre à toutes nos questions) ainsi que la Bayerische Staatsbibliothek Munich pour la mise à disposition des sources utilisées. Nous remercions chaleureusement Gérard Condé, qui a rédigé en 2009 une remarquable biographie sur Charles Gounod ; il a apporté des informations précieuses et nous a donné accès à des sources supplémentaires pour la nouvelle édition. Tous nos remerciements par ailleurs à Susanne Kraft et Charlotte Schmid pour leur soutien lors des recherches et des traductions, ainsi qu'à Olivier Latry pour son aide lors des recherches sur la situation de l'orgue de Saint-Eustache à Paris. Je remercie tout particulièrement Madame Barbara Grossmann des éditions Carus qui m'a assisté de sa compétence et de sa patience pendant tout le travail d'édition et qui a contribué au résultat par une foule d'informations détaillées.

Munich, en juillet 2017
Traduction (abrégée): Sylvie Coquillat

Frank Höndgen

¹¹ Gounod note dans ses *Mémoires* le 23 novembre 1855 comme date de première (cf. Gounod, *Mémoires*, p. 197). Toutefois, le *Journal des débats* du 27 novembre 1855 n'annonce la messe que pour le 29 novembre et l'article correspondant de la *Revue et gazette musicale* paraît également en retard le 2 décembre (p. 374 sq.). En 1855, la fête de sainte Cécile de l'*Association* semble effectivement n'avoir eu lieu que le 29 novembre exceptionnellement.

¹² *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 novembre 1855.

¹³ Condé, p. 561.

¹⁴ Paul Voss, *Charles Gounod. Ein Lebensbild*, Leipzig (Hesse), 1895, p. 137.

¹⁵ *Journal des débats*, 27 décembre 1855. Dans Credo, Agnus et Domine salvum ne figure que « Harpes », pas de harpes dans Kyrie, Offertoire, Sanctus et Benedictus.

Foreword

“Bravo! dear young man, whom I knew as a child. All honor to the *Gloria*, to the *Credo*, and especially to the *Sanctus*! It is fine, it is truly religious! Bravo and thanks; you have rendered me truly happy!”¹ – thus Auguste Poirson (1795–1870) 1839 in a letter of thanks to his former protégé Charles Gounod, whom he had already advised seven years previously: “Go on, my child, with your music!”²

Young Gounod had just conducted his first composition of a mass in Saint-Eustache church in Paris: it was his first composition of this type. Pierre-Louis Dietsch (1808–1865), the then organist at Saint-Eustache and conductor at the Paris Opera had already urged him five months earlier: “Come, write a mass before starting for Rome; I will have it sung at Saint-Eustache.”³ Only a few days later, the composer – who had just won the Prix de Rome – left for Italy to take up residence as the holder of the scholarship. In Rome, he also composed sacred music and he acquainted himself with the styles of the great masters such as Palestrina, Bach and Mozart. Back in Paris he started, from 1843, to put that which he had learned into liturgical practice as Maître de chapelle at the church of the Missions étrangères. It was also during this time that Gounod felt the calling to become a priest; an intention which he gave up again in the spring of 1848, after a short period of study at the Carmelite Seminary of Saint-Sulpice. After this first creative period involving sacred compositions, Gounod entered the world of music theater. His first opera *Sapho* (1851) did not meet with any resounding success. It was only with *Faust* in 1859 that he attained a breakthrough in this field. Nevertheless, Gounod was able to maintain an established position in Parisian music life, mostly due to the active help of his father-in-law, Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785–1853), who was a piano teacher at the Conservatoire. He took on the direction of the Paris choral society Orpheón (1852–1859) as well as being responsible for vocal tuition at the public schools of Paris.

It was during this time that his most important sacred work, the *Messe solennelle in honor of St. Cecilia*, came into being. First sketches and sections of the work were probably already in existence by 1849 – with a view to the fact that the saint’s feast day was celebrated annually on 22 November at Saint-Eustache, when the *Association des artistes musiciens* paid homage to their patron saint by performing a composition of the mass. In

1849, however, a composition by Louis Niedermeyer was performed instead. Gounod probably first composed the *Sanctus* and *Benedictus*, and it is plausible that sketches of the *Credo* and *Kyrie* already existed by this time.⁴ The *Sanctus* and *Benedictus* were first performed on 15 January 1851 in St. Martin’s Hall in London as a fragment of the mass and were effusively praised in the musical press: “We can recall no simpler, sweeter and more exalted melodies than those of the *Sanctus*. [...] It is the work of a consummate artist.”⁵

The repeat performances by Jules Pasdeloup (1819–1887) of the two pieces on 4 January 1852⁶ and of the *Sanctus* on 6 April 1855⁷ probably provided the motivation for Gounod to augment the previously composed movements in order to create a complete mass. In summer 1855, the publisher Lebeau had at least three pieces at his disposal (*Kyrie*, *Sanctus* and *Benedictus*); these were augmented by the *Credo* which he received on 15 August 1855.⁸ The *Gloria* and *Agnus Dei* were then composed during the summer vacation. Gounod faced this task with great awe, writing to his mother at the end of August: “The mass! In music! By a poor man! – My God! Have mercy on me!”⁹ A reference to the inclusion of the “Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum” (“Lord, I am not worthy to receive you under my roof”), which is spoken directly after the *Agnus Dei* according to the liturgical order, might be found in Gounod’s reverence before the compositional task.

The mass was completed on 21 September 1855, albeit still without the “Domine salvum.” Gounod dedicated the work to his father-in-law Zimmerman who had passed away on 29 October 1853 (“À la mémoire de J. Zimmerman, mon Père”), to whom he was much indebted with respect to his status in Parisian music life. The *Offertoire* for orchestra clearly did not exist at that point in time. It was only shortly before the mass went to print that Gounod decided to add a separate orchestral work. He discarded his original plan of composing a kind of “overture.” The *Offertoire* is taken from his small

¹ Charles Gounod, *Memoirs of an artist*, rendered into English by Annette E. Crocker, Chicago–New York 1905, p. 73.

² Gounod, *Memoirs*, p. 48.

³ Gounod, *Memoirs*, p. 71.

⁴ For details regarding the genesis of the composition cf. Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris 2009, p. 555.

⁵ *Revue et gazette musicale*, 26 January 1851, pp. 30f. The article quotes the report of the English-language journal *Athenaeum* of 18 January 1851. It must be mentioned that the early *Sanctus* contained a fugal “Hosanna.” Gounod clearly undertook substantial alterations in the course of completing the mass.

⁶ *Revue et gazette musicale*, 11 January 1852, p. 11.

⁷ *Revue et gazette musicale*, 15 April 1855, pp. 114f.

⁸ Condé, p. 92.

⁹ Letter from Gounod to his mother dated 26 August 1855.

oratorio *Tobie* which was composed a few years previously.¹⁰ He transposed the piece, which was originally in G major, to A-flat major and added a four-measure introduction. The premiere performance of the complete *Saint Cecilia Mass* took place on 29 November 1855 in Saint-Eustache (Paris).¹¹

Reports of the premiere performance speak of the deployment of several conductors (M. Tilmant sen. for the orchestra, MM. Cornette, Bousquet, Cacères and Hurand for the choirs¹²) and two organists (Batiste on the main organ and Henon on the choir organ¹³). Other sources, on the other hand, write: "Tilmont conducted the orchestra while Gounod directed the choirs."¹⁴ Even if the exact situation concerning the premiere performance can only partially be reconstructed from the reports, it remains a fact that, because of the restricted space, a performance in the main organ loft can be excluded. The existence of a choir organ in the year 1855 can only be proved indirectly; information regarding its position and disposition are not available. The score mentions explicitly only an *Orgue du cœur*. Thus the deployment of the main organ in addition to the choir organ remains questionable, if not entirely to be excluded.

The different times at which the mass was composed result in a scoring that is not consistent throughout; Gounod also did not attempt to create unity by corrective intervention before its publication. Thus, the trombones are deployed sparsely or not at all in some movements; in the list of instruments at the beginning of the Gloria they are missing entirely and are only announced by a remark under the last score system for the coda of the Gloria. The addendum "6 harps" can surely be explained by the large number – 300 altogether – of instrumentalists and choristers participating in the first performance.¹⁵ The most remarkable scoring instruction concerns the use of an *Octobasse* in the Benedictus and Agnus Dei (see p. 164). This rare instrument (only three specimens were built) is not deployed in the other movements of the mass. It is a special contrabass of downright gigantic dimensions, with a height of up to 3,5 m. Berlioz enthused about the sonorous potential of this instrument. In the printed score, an octobass in B-flat is demanded at the beginning of the Benedictus (B-flat major): "Octobasse accordé en Si \flat | Si \flat , Mi \flat , Si \flat ;" the Agnus Dei contains no indica-

tions as to its possible tuning. In literature, octobasses were not described as sub-contrabass instruments, but as particularly large contrabasses that were able to play lower notes than the 4-string contrabasses in use at the time and were capable of producing a larger volume of sound (the range itself was only a third lower). Contemporary reports do not document whether the use of the octobass was merely demanded in the score or whether such an instrument was actually deployed. To realize a performance without octobass today, the octobass part could be taken over by a 32' register in the organ for the Benedictus and by a 5-string contrabass for the Agnus Dei. The notes to be played by the octobass are included in both the organ part (Carus 27.095/49) and the contrabass part (27.095/15) of the new edition.

The editor and the publishers express their gratitude to the Bibliothèque nationale de France Paris, the British Library London (in particular, Christopher Scobie for his great helpfulness in answering our questions) and the Bayerische Staatsbibliothek Munich for making available the source material that was consulted. Gérard Condé, the author of a commendable biography published in 2009, contributed valuable information and made available further sources for the new edition, for which we are very grateful. In addition, we express great thanks to Susanne Kraft and Charlotte Schmid for their assistance in research and help with translations respectively, as well as to Olivier Latry for his assistance in the research regarding the organ situation at Saint-Eustache, Paris. My especial gratitude to Mrs Barbara Grossmann of Carus-Verlag; she accompanied me with great expertise and equally great patience during the editing process and contributed a wealth of detailed information to this edition.

Munich, July 2017

Frank Höndgen

Translation (abridged): Gudrun and David Kosviner

¹⁰ CG 31, 1854, premiere performance March 1854 in Lyon, only published 1865.

¹¹ In his memoirs, Gounod noted 23 November 1855 as the date of the first performance (cf. Gounod, *Memoirs*, p. 187). However, the *Journal des débats* of 27 November 1855 announced the Mass for 29 November 1855, and the respective report in the *Revue et gazette musicale* was published, also belatedly, on 2 December 1855 (pp. 374f.). It seems that in 1855, by way of exception, the *Association* seems indeed to have celebrated St. Cecilia's Day only on 29 November.

¹² *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 November 1855.

¹³ Condé, p. 561.

¹⁴ Paul Voss: *Charles Gounod. Ein Lebensbild*, Leipzig 1895, p. 137.

¹⁵ *Journal des débats*, 27 December 1855. In the Credo, Agnus and Domine salvum the part is simply marked "Harpes." There are no harps in the Kyrie, Offertoire, Sanctus and Benedictus.

Messe solennelle de sainte Cécile

1. Kyrie

Charles Gounod
1818–1893

Moderato, quasi Andantino

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en Ut / C

Bassons I, II

Bassons III, IV

Cors I, II
en Sol / G

Cors III, IV
en Ré / D

Trompettes I, II
en Ut / C

Timbales
Sol-Ré / G-d

Soprano solo

Ténor solo

Basse solo

Dessus I

Dessus II

Ténors

Basses

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Orgue du Chœur

Pédales

Chœur

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Aufführungsdauer / *Durée* / Duration: ca. 45 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.095

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

Urtext
edited by Frank Höndgen

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

pp

p

pizz.

arco

p

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

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

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

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

pizz. *arco*

p *p*

pizz. *arco*

p *p*

pizz. *arco*

p *p*

pizz.

p



Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

DI

D II

T

B

VI

Alt

Vc Cb

p

p

p

p

Ky ri - e,

Ky - - ri - e,

Ky - - ri - e e -

Carus

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

DI

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

DII

T

le - - i - son,

B

VI

Alt

Vc

Cb

Carus

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

E - le - - i - son, e -

E - le - - i - son, e -

E - le - - i - son, e -

DI

D II

T

B

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

VI

Alt

Vc Cb

(1/2 pupitre*)

(1/2 pupitre*)

(1/2 pupitre*)

* Halbes Pult / half desk

Fl *I solo* *pp*

Htb

Clt *I solo* *pp*

Bs *Soli* *pp*

Cor *pp*

Tr

Timb *pp*

S solo

T solo

B solo

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

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

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

D I *ppp* e - le - i - son.

D II *ppp* ri - e e - le - i - son.

T *ppp* Ky - ri - e e - le - i - son.

B *ppp* Ky - ri - e e - le - i - son.

VI (Tutti) ($\frac{1}{2}$ pupitre)

Alt (Tutti) ($\frac{1}{2}$ pupitre)

Vc Cb

B

54

Fl

Htb

Cl

Bs

dim. *p*

cresc. dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

Cor

Tr

III

p

Timb

S solo

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

T solo

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

B solo

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

D I

le - e - le - i son,

D II

le - i - i - son,

T

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

B

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

dim. *p*

VI

(1/2 pupitre)

dim. *p*

Alt

(1/2 pupitre)

dim. *p*

Vc

dim. *p*

Cb

dim. *p*

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

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

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

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

Chri - ste, Chri - ste e - le - - i - cre -

Chri - ste e - le - - i - cre -

Chri - ste, Chri - ste e - le - - i - cre -

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

(Tutti) (1/2 pupitre) (Tutti) (Tutti) (Tutti)

cresc. dim. p

cresc. dim. p

cresc. dim. p

cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

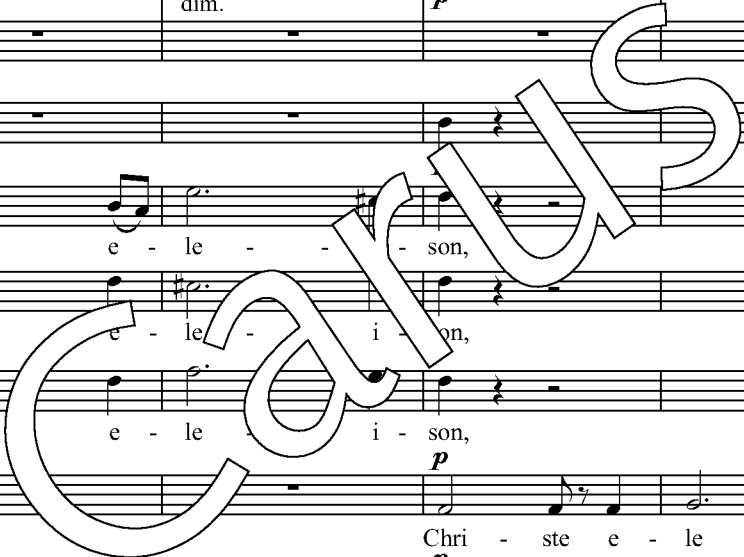
cre - - -

cre - - -

cre - - -

cre - - -

Jeux de fonds



Fl

Htb

Cltr

Bs

poco cresc.

cresc.

pp poco cresc.

dim.

dim.

dim.

Cor

Tr

Timb

poco cresc.

dim.

dim.

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

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

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

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

VI

Alt

Vc

Cb

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

78 **C**

Fl *p* *pp*

Htb

Cltr *p* *pp*

Bs *p* *pp*

Cor *p* *pp*

Tr *p*

Timb *p* *pp*

S solo
son.

T solo
son.

B solo
son.

DI *p* *pp*
Ky e - le - - i - son, Ky - - ri -

DII *p* *pp*
Ky - ri - e e - le - - i - son, Ky - - ri -

T *p* *pp*
Ky - - ri - e e - le - - i - son, Ky - - ri -

B *p* *pp*
Ky - - ri - e e - le - - i - son, Ky - - ri -

(Tutti) *p* *pp*

VI *p* *pp*

Alt *p* *pp*

Vc Cb *p* *pp*

84

Fl

Htb

Cltr

Bs

pp

p

p

cresc.

Cor

Tr

Timb

pp

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

Ky - ri - e, Ky - ri -

ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e, Ky - ri -

e - son,

- i - son,

e - le - - i - son,

e - le - - i - son,

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

VI

Alt

Vc

Cb

($\frac{1}{2}$ pupitre)

($\frac{1}{2}$ pupitre)

($\frac{1}{2}$ pupitre)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

cresc.

dim.

p

e, — e, — ri - e e - le - i - son,

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

e, — Ky - ri - e e - le - i - son,

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



Fl *pp*

Htb *pp* à 2

Cltr *pp*

Bs *pp* à 2

Cor *pp*

Tr *pp*

Timb *pp*

S solo

T solo

B solo

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

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

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

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

VI *pp*

Alt *pp*

Vc *pp*

Cb *pp* pizz.

Org

Péd

Più lento

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Tr
Timb
S solo
T solo
B solo
D I
D II
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

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

div. p
div. p
arco div. p
arco p
p

Larghetto

2. Gloria

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en La / A

Bassons I, II

Bassons III, IV

Cors I, II
en Ré / D

Cors III, IV
en Ré / D

Pistons en La / A

Trompettes I, II
en Ré / D

Trombones I-III

Timbales
La-Ré / A-d

Cymbales et
Grosse Caisse

Harpes

Soprano solo

Ténor solo

Basse solo

Dessus I

Dessus II

Ténors

Basses

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Orgue du Chœur

Pédales

Chœur

The musical score is written for a full orchestra and choir. It begins with a tempo marking of 'Larghetto'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Horns, Trumpets, Trombones), percussion (Timpani, Cymbals, Grosse Caisse), strings (Violins I and II, Altos, Violoncelles, Contrebasses), harp, solo voices (Soprano, Tenor, Bass), and a four-part choir (Dessus I, Dessus II, Ténors, Basses). The organ part is divided into Chœur and Pédales. A large, stylized watermark 'CARUS' is superimposed over the center of the page.

9

Fl *pp*

Htb *pp*

Cltr *pp*

Bs *pp*

Cor *pp*

Pist *pp*

Tr *pp*

Timb *pp*

Cymb GrC *pp*

Hp *pp*

S solo

D I *ppp*

D II *ppp*

T *ppp* à bouche fermée *

B *ppp* à bouche fermée *

VI *pp*

Alt *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

e ferme

uche fermée *

à bouche fermée *

div.

unis.

div.

* mit geschlossenem Mund / with mouth closed

18

Fl

Htb

Clf

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb
GrC

Hp

S solo

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

pp

pp

o. ter - r pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta -

unis. div.

A

27

I solo

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb
GrC

Hp

S solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

pp

pp

pp

pp

pp

p

pp

pp

pp

p

tis.
pp

Glo
pp

pp

p

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

a De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis.

Glo - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis.

Allegro pomposo

37

Fl *f*

Htb *f*

Cltr *f*

Bs *f*

Cor *f* *à 2*

Pist

Tr *f*

Timb

Cymb GrC

DI *f*

DI II *f*

T *f*

B *f*

VI *f*

Alt *f*

Vc *f*

Cb *f*

Be - ne - di - ci - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne -
- da - Be - ne - di - ci - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne -
La - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne -
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne -

44

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb

GrC

D I

D II

T

B

di - ci - mus te. Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Ad - o -

ci - mus te. Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Ad - o -

di Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Ad - o -

di - ci - mus te. Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Ad - o -

VI

Alt

Vc

Cb

50 B

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb

GrC

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

I solo *pp*

IV solo *pp*

pp

Gra - ti - as, gra - ti - as

Gra - ti - as, gra - ti - as

Gra - ti - as, gra - ti - as

ra - s te - ri - fi - ca - - mus te.

ra - m Glo - ri - fi - ca - mus te.

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

dim. *pp*

pp

pp

pp

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb

GrC

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

pp

cresc.

dim.

p

a - gi-mus ti - bi o-pter ma-gna glo - ri-am, glo - ri-am tu - am.

a - gi-mus ti - pter ma-gnam glo - ri-am glo - ri-am tu - am.

a - gi-mus ti - pter ma-gnam glo - ri-am, glo - ri-am tu - am.

Gra - ti-as,

Gra - ti-as,

Gra - ti-as,

Gra - ti-as,

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p



63

Fl
Htb
Clt
Bs
Cor
Pist
Tr
Timb
Cymb
GrC
S solo
T solo
B solo
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb

p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

gra - ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am, glo - ri-am
gra - ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am, glo - ri-am
gra - ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am, glo - ri-am
gra - ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am, glo - ri-am

C

69

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc Cb

Grosse Caisse seule

Do

De - us

Do - mi-ne

am.

tu - am.

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

am.

tu - am.

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

am.

tu - am.

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

Do - mi-ne

De - us,

Do - mi-ne

76

Fl *f* *f* *ff*

Htb *f* *f* *ff*

Cltr *f* *f* *ff*

Bs *f* *f* *ff* *à 2*

Cor *f* *f* *ff*

Pist

Tr *f* *f* *ff*

Timb

GrC

S solo *f*
De - us.

T solo *f*
De - us.

B solo *f*
De -

D I *f* *ff*
De - Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

D II *f* *ff*
us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

T *f* *ff*
De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

B *f* *ff*
De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

VI *f* *f* *ff*

Alt *f* *f* *ff*

Vc Cb *f* *f* *ff*

83

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

DI

DI II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

Pa - ter o - mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Pa - ter o - mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Pa - ter o - mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Pa - ter o - mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

89

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

Cymb GrC

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc Cb

avec les Cymbales

D

96 Andante

Fl

Htb

Clt

Bs

I solo
dolce

cresc.

cresc. dim. *p*

dolce cresc.

à 2

p cresc. dim. *p*

I solo
p cresc.

Cor

Pist

Tr

S solo

T solo

B solo

cresc. dim. *p*

Do - mi - ne, Do - mi - ne

VI

Alt

Vc

Cb

pizz.
p

pizz.
p

pizz.
p

Soli (dolce)

pizz.
p

cresc. dim. *pp*

cresc. dim. *pp*

cresc. dim. *pp*

cresc. dim. *p*

pizz.
p

cresc. dim. *pp*

p

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

S solo

T solo

B solo

Fi - li ni - te Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

VI

Alt

Vc

Cb

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

S solo

T solo

B solo

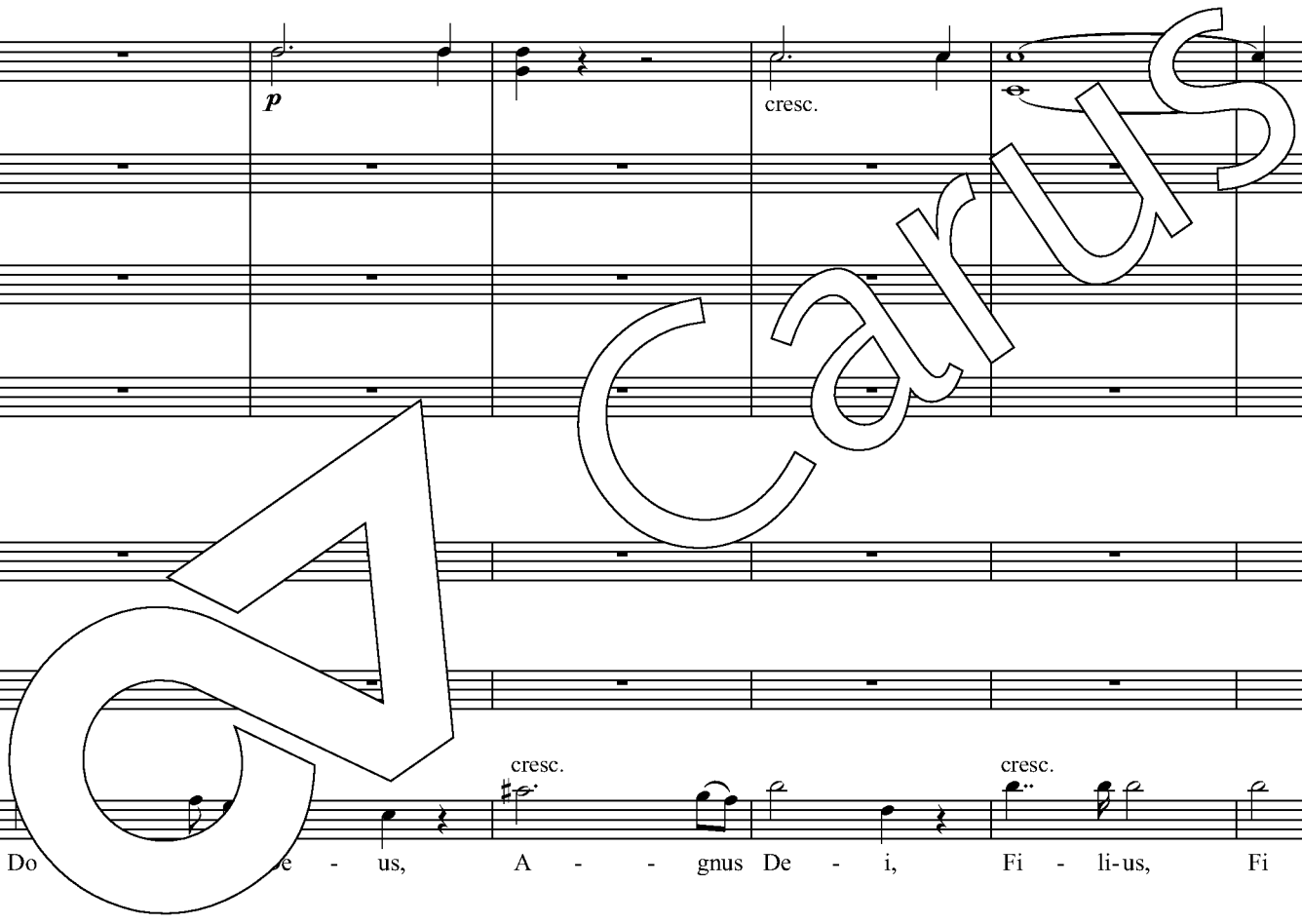
Do e - us, A - - gnus De - i, Fi - li-us, Fi - li - us -

VI

Alt

Vc

Cb



Fl
Htb
Cltr
Bs

Cor
Pist
Tr
S solo
T solo
B solo

VI
Alt
Vc
Cb

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

S solo

T solo

B solo

se-re - re - mi - se - re - re - no - - - bis.

Qui tol - lis, qui tol - lis pec-

VI

Alt

Vc

Cb

Fl

Htb

Clt

Bs

cresc. dim. *p* cresc. dim.

cresc. dim. *p* cresc. dim.

cresc. dim. *p* cresc. dim.

Cor

Pist

Tr

cresc. dim.

S solo

T solo

B solo

Qui

Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui

ca di, sus - ci - pe — de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui

VI

Alt

Vc

Cb

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

arco pizz. *p* cresc. dim. arco cresc. dim.

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

cresc. dim. cresc. dim.

132

Fl

Htb

Cltr

Bs

p

p

p

p

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

Cor

Pist

Tr

p dim.

p

S solo

T solo

B solo

se - des se - des dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis,

des, qui dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis,

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis,

VI

Alt

Vc

Cb

p

p

p

p

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Timb
S solo
T solo
B solo
DI
D II
T
B
VI
Alt
Vc
Cb

musical score with various instruments and vocal soloists. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *dim.*, *f*, and *p*. The vocal parts (S solo, T solo, B solo) include the lyrics: *mi - se-re - re no - bis, mi - se-re - re no - bis, mi - se-re - re no - bis, mi - se-re - re*. The string parts (VI, Vc, Cb) also feature dynamic markings like *cresc.*, *dim.*, *f*, and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

FL
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Timb
S solo
T solo
B solo
D I
D II
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
40

cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*
p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
cresc. *f* *dim.* *p* *pp*
pizz. *pp* *pp*
pizz. *pp* *pp*
pizz. *pp* *pp*
pizz. *pp* *pp*
pizz. *pp* *pp*
pizz. *pp* *pp*

no - bis, mi - se-re-re, mi - se - re re, mi-se-re e bis, Do - mi-ne,
no - bis, mi - se - re - re, se - re - re, mi-se-re-re no - bis, Do - mi-ne,
no - bis, se-re-re, se - re - re, mi-se-re-re no - bis, Do - mi-ne,
mi - se-re-re no - bis, mi - se - re - re, mi-se-re-re no - bis, Do - mi-ne,
mi-se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi-se-re-re no - bis, Do - mi-ne,

Adagio

G Allegro, Tempo I

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

S solo

T solo

B solo

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Do - mi - ne Je - su. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San -

Do - mi - ne Je - su. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San -

Do - mi - ne Je - su. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San -

Do - mi - ne Je - su. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San -

arco pizz. arco

arco pizz. arco

arco pizz. arco

arco pizz. arco

arco pizz. arco

160

Fl *f*

Htb *f*

Clt *f*

Bs *f*

Cor *f*

Pist

Tr *f*

Timb

D I

D II

T

B

VI *f*

Alt *f*

Vc *f*

Cb *f*

ctus, quo - ni - am tu - lus, tu - so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

ctus, quo - ni - am - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

ctus, quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

ctus, quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

167

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Do - mi - nus, tu so - lus, so - lus Al - tis - si-mus Je - su,

Do - mi - nus, tu so - lus, so - lus Al - tis - si-mus Je - su,

Do - mi - nus, tu so - lus, so - lus Al - tis - si-mus Je - su,

Do - mi - nus, tu so - lus, so - lus Al - tis - si-mus Je - su,

H

173

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Timb
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

à 2
p
p
p
p
à 2
à 2
fp
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
fp
fp
Fonds

cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto
Je - su Chri - Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, cum
Je - su Chri - Cum S Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto
u Chri - Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu,

cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -
cre - - - - - scen - -



179

This page of a musical score is for the work "Carus 27.095". It is page 45 and begins at measure 179. The score is for a full symphony orchestra and a vocal ensemble. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Flute (Fl), Horns (Htb), Clarinet (Cl), Bassoon (Bs), Cor (Corns), Percussion (Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb, GrC), Violins (Vc), Viola (Vl), Cello (Cb), Double Bass (B), Organ (Org), and Pedals (Péd). The vocal parts have lyrics in Latin, with the Soprano part starting with "Spi-ri-tu, cu..." and the Tenor part with "San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i". The instrumental parts feature a melodic line with a strong dynamic of *f* (forte) in the later measures. A large, stylized watermark reading "CARUS" is overlaid across the center of the page.

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

191

Fl

Htb

Clf

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

à 2

p

fp

cre - -

cre - -

cre -

cre - -

à 2

p

fp

cre - -

cre - -

cre -

à 2

p

cre - -

cre -

p

à 2

p

cre - -

fp

cre - -

glo - - ri - a Pa - - - tris. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto
 glo - - ri - a De - i Pa - - - tris. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto
 glo - - ri - a Pa - - - tris. Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto

cre - -

cre - -

cre - -

cre - -

cre - -

cre - -

cre - -

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

203

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

Carus

glo - ri - a i, De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i,
glo - ri - a i, De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i,
glo De i, De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i,
glo - ri - a i, De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i,

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

Grc

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

ff

f

f

f

tr

I, II

III

De - a - in glo - ri - a De - i Pa - - tris.

D

glo - ri - a De - i Pa - - tris.

- i - , in glo - ri - a De - - i Pa - - tris.

De a - tris, in glo - ri - a De - i Pa - - tris.

Carus

215 **Adagio**

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
GrC
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

A - - - men, a - - - men. *ff*

A - - - men, a - - - men. *ff*

A - - - men, a - - - men. *ff*

A - - - men, a - - - men. *ff*

I, II

3. Credo

Moderato molto maestoso

Petite flûte
Flûtes I, II
Hautbois I, II
Clarinettes I, II en Si^b / B
Bassons I, II
Bassons III, IV
Cors I, II en Fa / F
Cors III, IV en Ut / C
Pistons I, II en Si^b / B
Trompettes I, II en Ut / C
Trombones I–III
Timbales Sol–Ut / G–c
Cymbales et Grosse Caisse
Harpes
Soprano solo
Ténor solo
Basse solo
Dessus I, II
Ténors
Basses
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles Contrebasses
Orgue du Chœur

à 2
ff
à 2
ff
à 2
ff
Chaque note très marquée *
ff
Chaque note très marquée *
ff
à 2
ff
à 3
ff
f
ff
ff
ff
Chaque note très marquée *

7

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

Fl
Htb
Clt
Bs

Cor
Pist
Tr
Trb

Timb
Cymb
GrC

D I, II
T
B

ff Cre - do in u - num
ff Cre - do in u - num
ff Cre - do in u - num

VI
Alt
Vc
Cb

19

Fl

Htb

Cl[#]

Bs

Cor

Pist[#]

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa -

De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa -

De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa -



Fl
Htb
Cltr
Bs

ff

Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
GrC

ff

D I, II
T
B

cto - rem coe - li et ter - - - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um,
cto - rem coe - li et ter - - - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um,
cto - rem coe - li et ter - - - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um,

VI
Alt
Vc
Cb

GA CARUS

A

31

Fl
ff

Hrb
ff

Clf
ff

Bs
ff
ff

Cor
ff
ff

Pist

Tr

Trb
I, II
III *ff*

Timb
ff

Cymb

GrC

D I, II
et in - vi - si - bi - - li - um.

T
et in - vi - si - bi - - li - um.

B
et in - vi - si - bi - - li - um.

VI
ff
ff
div.

Alt
ff

Vc
Cb

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

DI II

T

B

in u - num Do - mi-num Je - sum, Je - sum Chri - stum,

Et - num Do - mi-num Je - sum, Je - sum Chri - stum,

Et in u - num Do - mi-num Je - sum, Je - sum Chri - stum,

Et in u - num Do - mi-num Je - sum, Je - sum Chri - stum,

VI

Alt

Vc

Cb

Fl
Htb
Cltr
Bs

Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
GrC

DI
DII
T
B

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Fi - li - um, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Fi - li - um, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

VI
Alt
Vc
Cb

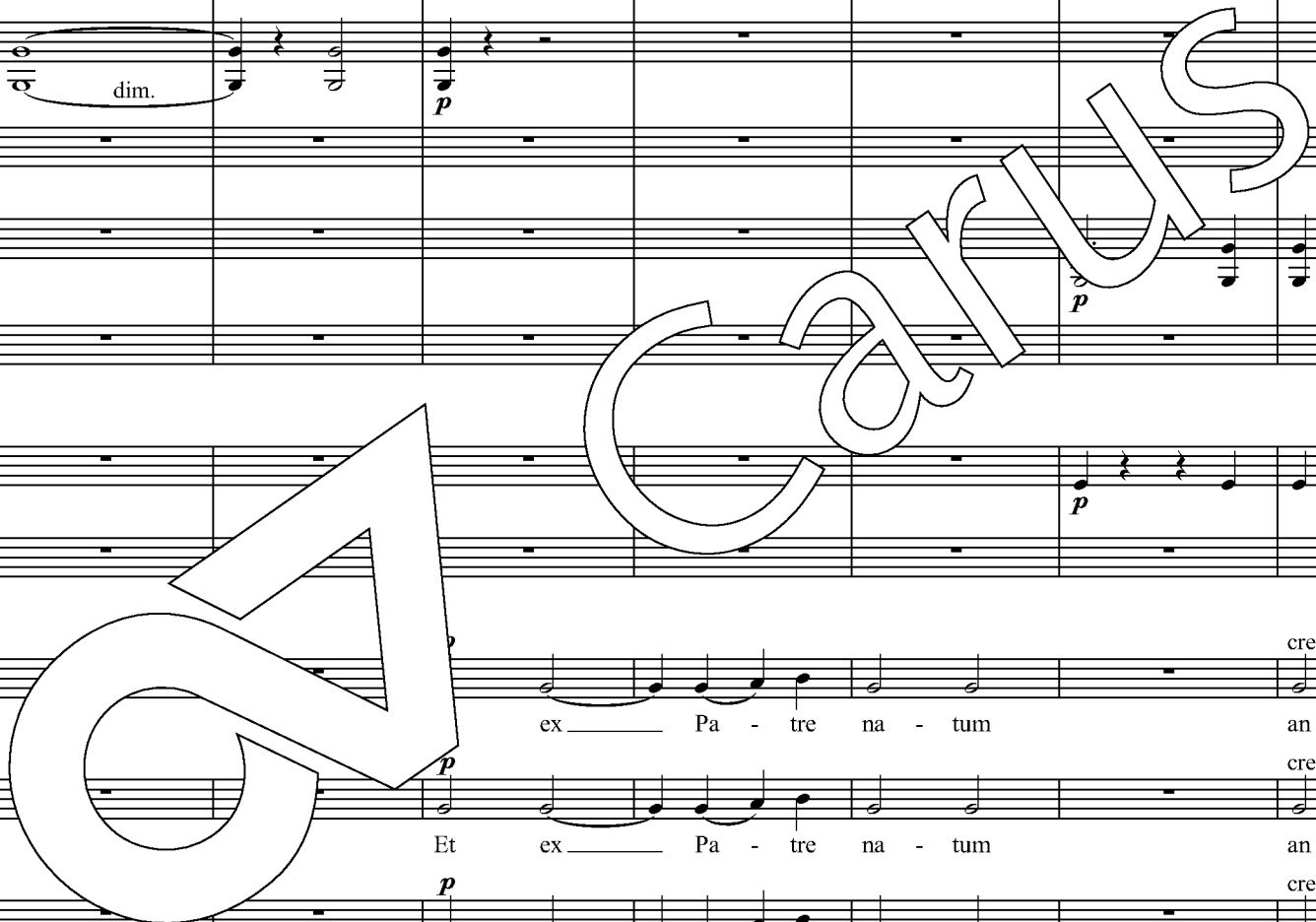
Fl
Htb
Cltr
Bs

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

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

Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
GrC

dim. *p* *p* *p*



D I
D II
T
B

ex Pa - tre na - tum an - te
Et ex Pa - tre na - tum an - te
Et ex Pa - tre na - tum an - te
Et ex Pa - tre na - tum an - te

p *p* *p* *p*

cresc. cresc. cresc. cresc.

VI
Alt
Vc
Cb

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

p *p* *p* *p*

unis. *p*

p cre - - cre - - cre - - cre - -

Fl
Hrb
Clt
Bs

cresc. mol - - - to *f*

cresc. mol - - - to *f*

cresc. mol - - - to *f*

cresc. mol - - - to *f*

Cor
Pist
Tr
Trb

cresc. molto *f*

cresc. molto *f*

cresc.

Timb
Cymb
GrC

sc. *f*

f

DI
DII
T
B

o - - a sae - cu an - te o - mni - a sae - cu-la.

o sae an - te o - mni - a sae - cu-la.

o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni - a sae - cu-la.

o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni - a sae - cu-la.

VI
Alt
Vc
Cb

- - - - scen - - - do mol - - - to *f*

- - - - scen - - - do mol - - - to *f*

- - - - scen - - - do mol - - - to *f*

- - - - scen - - - do mol - - - to *f*

B

65

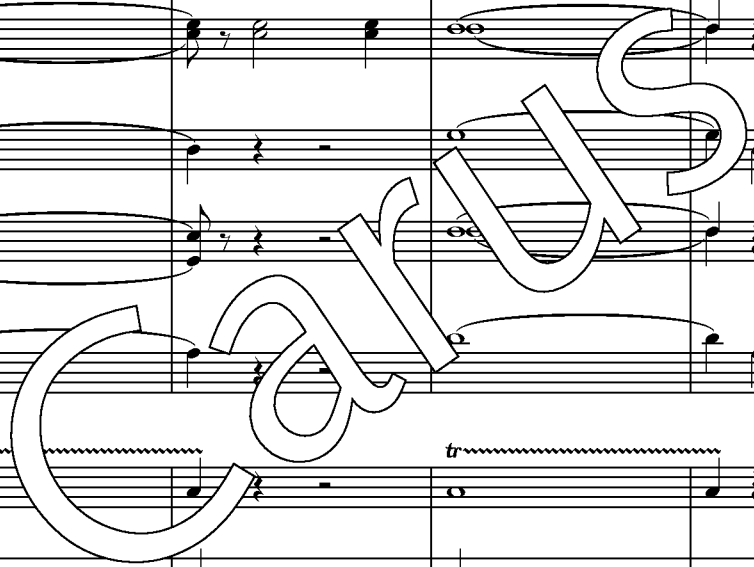
Fl *ff*
 Htb *ff*
 Clt *ff*
 Bs *ff*
 Cor *ff*
 Pist *ff* à 2
 Tr *ff*
 Trb *ff* à 3
 Timb *tr* *ff*
 Cymb GrC *ff*
 DI *ff*
 DII *ff*
 T *ff*
 B *ff*
 VI *ff*
 Alt *ff*
 Vc Cb *ff*

um De - o, lu - men de

De de De - o, lu - men de

De - um de De - o, lu - men de

De - um de De - o, lu - men de



71

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

DI

D II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

tr

tr

tr

tr

tr

ff

ff

lu - ne, De - um ve - rum de De - - o ve - ro.

lu - De - um ve - rum de De - - o ve - ro.

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - - o ve - ro.

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - - o ve - ro.

77

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

ff *ff* *ff* *ff*

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - tri: _____ per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - tri: _____ per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - tri: _____ per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - lem Pa - tri: _____ per quem

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb GrC
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb

o - mni - a sunt. Qui pro - pter nos ho - - mi - fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - - mi - o - mni - a sunt. Qui pro - pter nos ho - - mi - a

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

D I

D II

T

B

nes, e pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de -

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de -

nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de -

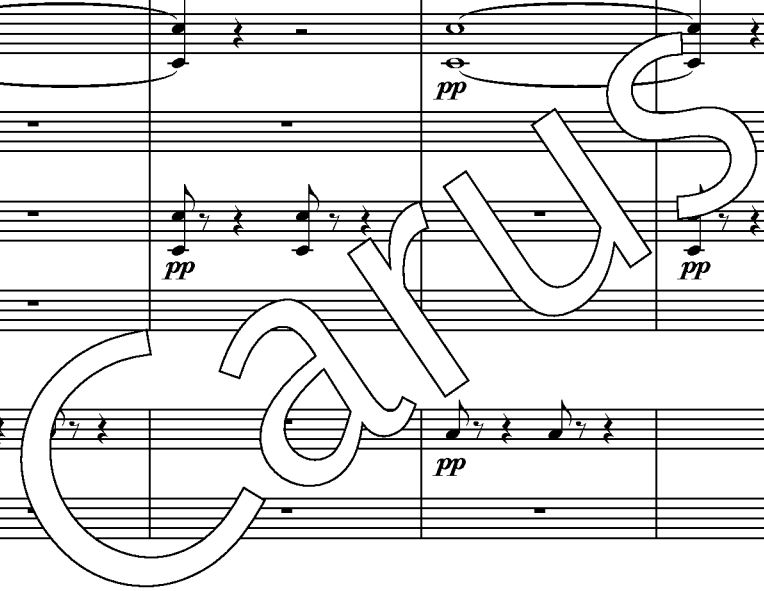
nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de -

VI

Alt

Vc

Cb



95

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

D II

T

B

scen - dit de coe - - - lis.

VI

Alt

Vc

Cb

pizz.

ppp

D

101

Adagio*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl), Horn (Hrb), Clarinet (Clt), Bassoon (Bs), Cor Anglais (Cor), Piccolo (Pist), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Timpani (Timb). The string section includes Violin I (VI), Alto (Alt), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The vocal soloists are Soprano (S solo), Tenor (T solo), and Bass (B solo). The choir parts are labeled DI, DII, T, and B. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Adagio*'. Dynamics include *pp* (pianissimo) for the woodwinds and *pppp* (pianississimo) for the vocal soloists and choir. The lyrics are: 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto'. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the center of the page.

* Ce récit du mystère de l'Incarnation doit être chanté par les chœurs [sic] aussi piano que possible, de manière à répondre, par le profond recueillement des voix, à l'impénétrable profondeur du sujet. / Dieser Bericht über das Mysterium der Inkarnation muss von den Chören [sic] so leise wie möglich gesungen werden, um durch die tiefe Andacht der Stimmen der unergründlichen Tiefe des Themas gerecht zu werden. / This account of the mystery of incarnation must be sung by the choirs [sic] as softly as possible, so that the profound devotion of their voices does justice to the unfathomable profundity of the theme.

Fl *pp*

Hrb *pp*

Cltr *pp*

Bs *pp*

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

S solo
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

T solo
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

B solo
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

D I
San - cto
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: *pppp*

D II
San - cto
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: *pppp*

T
San - cto
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: *pppp*

B
San - cto
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: *pppp*

VI
pp pizz.

Alt
pp pizz.

Vc
pp pizz.

Cb
pp pizz.

Carus

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

S solo

T solo

B solo

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

cresc.

dim.

p

Cru-ci - fi - xus in pro no bis, pro no - bis: sub Pon - ti-o Pi - la -

et - pro no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti-o Pi - la -

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

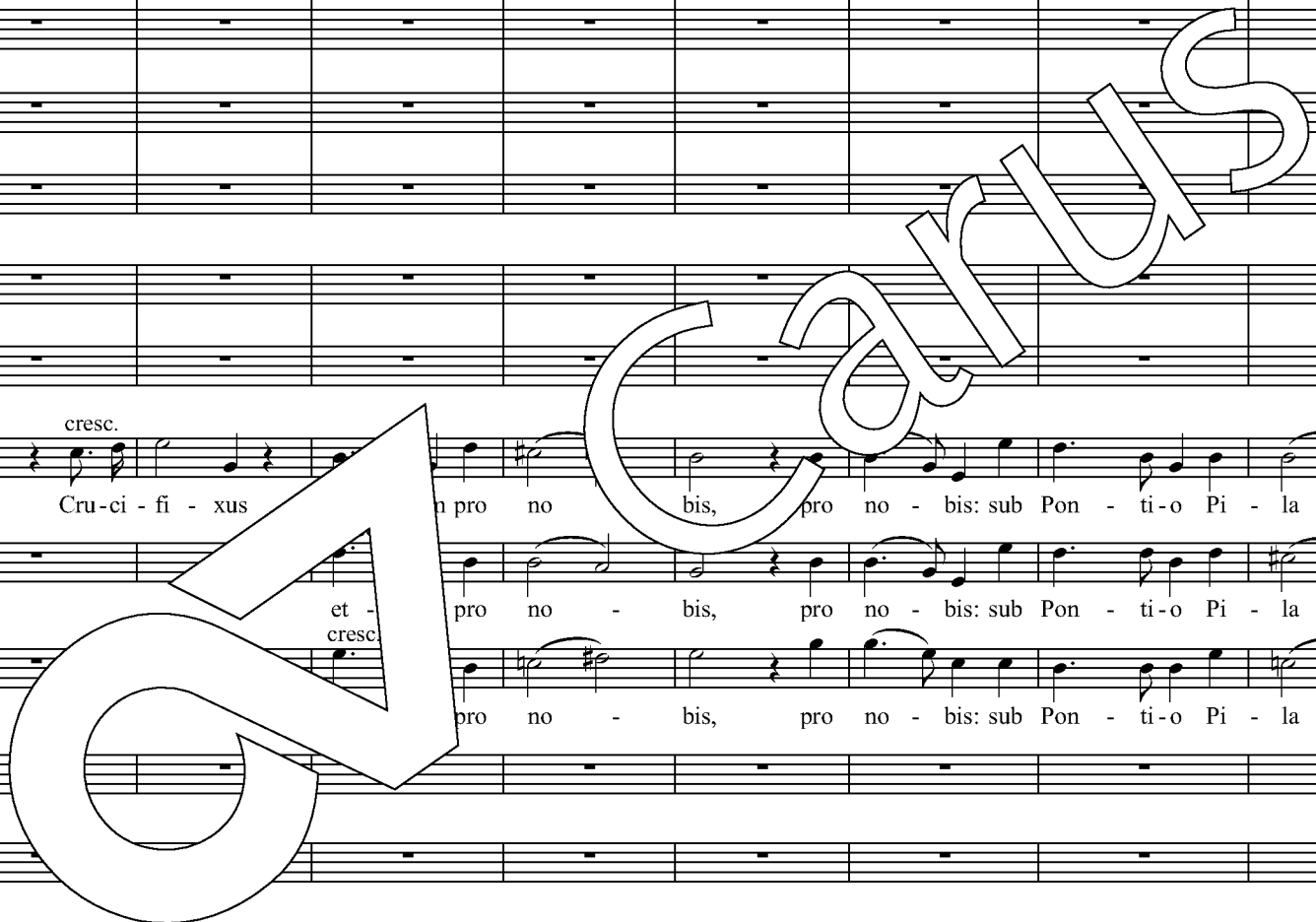
dim.

p

cresc.

dim.

p



131

Fl *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Htb *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Cltr *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Bs *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Cor *p* *p* *cresc.*

Pist *p* *p* *cresc.*

Tr *p* *p* *cresc.*

Trb *p* *I, II III* *I, II III* *III solo* *cresc.*

Timb *p* *p*

S solo

T solo

B solo

D I *cresc.*
Cru-ci - fi - xus et - i-am pro

D II *cresc.*
Cru-ci - fi - xus et - i-am pro

T *cresc.*
Cru-ci - fi - xus et - i-am pro

B *cresc.*
Cru-ci - fi - xus et - i-am pro

VI *p* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *cresc.*

Alt *p* *p* *arco* *pizz.* *arco* *cresc.*

Vc *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *div.*

Cb *p* *p* *cresc.* *cresc.*

Carus

Fl
Htb
Clt
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb

dim. *p* I
dim. *p* I
dim. *p* I
dim. *p* à 2 dim. I
dim. *p* à 2 dim.
III *p* dim.
dim. *p* dim. *p*
no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to pas - sus,
no - bis, bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to pas - sus,
no pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to
no - - bis, pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to
dim. *p* dim. *p*
dim. *p* dim. *p*
dim. *p* arco dim. *p*
dim. *p* dim. *p*

Fl
Htb
Cltr
Bs

p

Cor
Pist
Tr
Trb

ppp *ppp* *pp* *p*

III solo

Timb

pp *pp* *pp*

D I
D II
T
B

pas - sus, pas - sus, pas - sus et se -
pas - sus, pas - sus et se -
pas - sus, pas - sus et se -
pas - sus, pas - sus et se -

pp *pp* *pp* *p*

VI
Alt
Vc
Cb

p

Fl
Htb
Cltr
Bs

pp

Cor
Pist
Tr
Trb
Timb

p

pp

DI
DII
T
B

pul - tus
est, —
pul - tus est, —
pas - sus et se - pul - tus est.
pas - sus et se - pul - tus est.

pp

VI
Alt
Vc
Cb

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

pp

p

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

Grand Jeu

p cresc.

p

cresc.

arco

pp

arco

cresc. molto

ff

à 2

cresc. molto

ff

I, II

III ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

arco

cresc.

arco

cresc. molto

ff

cresc. molto

ff

arco

cresc. molto

ff

Tempo I

Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit, re-sur-re-xit

Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit, re-sur-re-xit

Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit, re-sur-re-xit

Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit

Carus

PtFl
 Fl
 Htb
 Clt
 Bs
 Cor
 Pist
 Tr
 Trb
 Timb
 Cymb
 GrC
 Hp
 DI
 DII
 T
 B
 VI
 Alt
 Vc
 Cb
 Org
 Péd

ter - ti - a se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in
 ter - ti - a se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in
 ter - ti - a se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in
 ter - ti - a e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in

175

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

Hp

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

à 3

tr

tr

tr

2

181

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

Hp

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

tr

tr

tr

tr

i - as est cum glo - ri-a, ju - - di - ca - re

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - - di - ca - re

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - - di - ca - re

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - - di - ca - re



G

187

à 2

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb GrC

Hp

D I

D II

T

B

vos et - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

vi - mor - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

vi - vos et - mor - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

vi - vos et - mor - - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

VI

Alt

Vc Cb

div.

193

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

Et Spi - ctum Do - mi-num, et vi - vi-fi-

DI II

Et ti - tum San - ctum Do - mi-num, et vi - vi-fi-

T

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi-num, et vi - vi-fi-

B

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi-num, et vi - vi-fi-

VI

Alt

Vc

Cb

Carus

Fl

Htb

Cltr

Bs

à 4

I, III

II, IV

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

DI II

T

B

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - - que pro -

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - - que pro -

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - - que pro -

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - - que pro -

VI

Alt

Vc

Cb

Carus

Carus

205

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
Grc
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb

dim. p
dim. p
dim. p
dim. p
à 2 dim. p
dim. p
I, II III ff dim. p
ff dim. p
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li-o
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li-o
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li-o
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li-o
dim. p
div. dim. p
dim. p
dim. p

Fl
Hrb
Cltr
Bs

cre - - - - - scen - - - - - do

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

cre - - - - - scen - - - - - do

cre - - - - - scen - - - - - do

Cor
Pist
Tr
Trb

cre - - - - - scen - - - - - do

p

cresc.

Timb
Cymb
GrC

p

cresc.

DI
DII
T
B

ad - o - ra - tur, et con -

mul ad - o - ra - tur, et con -

si - mul ad - o - ra - tur, et con -

cresc.

si - mul ad - o - ra - tur, et con -

VI
Alt
Vc
Cb

cre - - - - - scen - - - - - do

cre - - - - - scen - - - - - do

cre - - - - - scen - - - - - do

cre - - - - - scen - - - - - do

223

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

Org

Péd

à 2

phe - Et u - nam san - ctam ca -

phe Et u - nam san - ctam ca -

- tas. Et u - nam san - ctam ca -

phe Et u - nam san - ctam ca -

227

Fl

Hfb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

DI

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

à 2

I, III

II, IV

à 2

à 3

Carus

tho - li - cam a - po - sto - li - cam Ec -

tho - et a - po - sto - li - cam Ec -

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

tho - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

D I

D II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

Org

Péd

cle - - - - - si - - - - - am. Con - fi - te - or - - - - - u - - - - - num ba -

Con - fi - te - or - - - - - u - - - - - num ba -

Con - fi - te - or - - - - - u - - - - - num ba -

Con - fi - te - or - - - - - u - - - - - num ba -

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

Org

Péd

ptis - ma re - mis - - si - o - - nem

ptis - ma in re - mis - - - si - o - - nem

ptis ma re - mis - - - si - o - - nem

ptis ma in re - mis - - - si - o - - nem

The musical score consists of the following parts:

- Fl (Flute)
- Htb (Horn)
- Cltr (Clarinet)
- Bs (Bassoon)
- Cor (Cor)
- Pist (Piston)
- Tr (Trumpet)
- Trb (Trombone)
- Timb (Timpani)
- Cymb GrC (Cymbal/Gong)
- D I (Double Bass I)
- D II (Double Bass II)
- T I (Tenor I)
- T II (Tenor II)
- B I (Bass I)
- B II (Bass II)
- VI (Violin I)
- Alt (Viola)
- Vc Cb (Violoncello)
- Org (Organ)
- Péd (Pedal)

The lyrics are: pec - ca - - to - - rum. Et ex-spe-cto re - sur - re - cti -

Fl
Htb
Cltr
Bs

Cor
Pist
Tr
Trb

Timb
Cymb
GrC

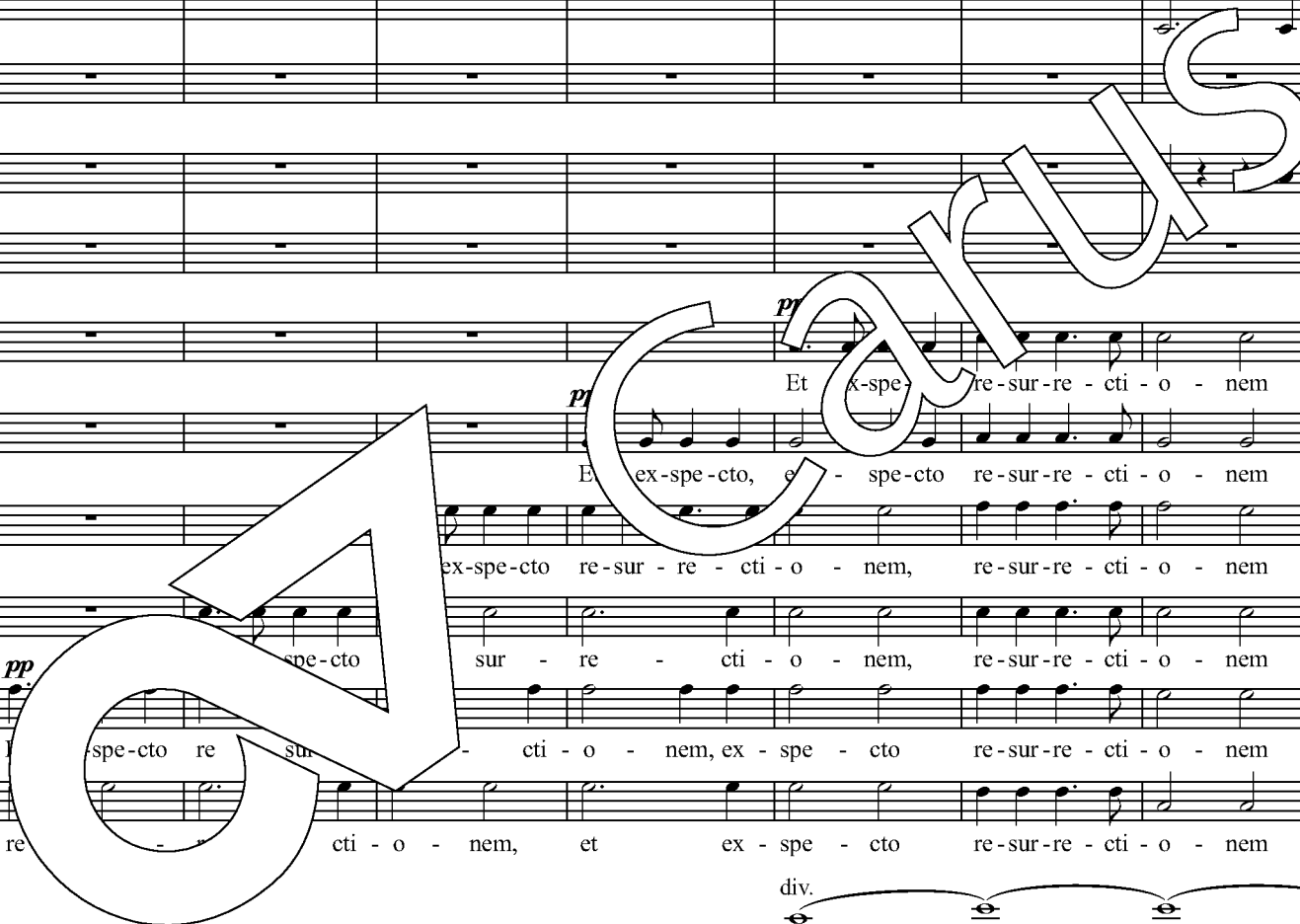
D I
D II
T I
T II
B I
B II

Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-
Et ex-spe-cto, ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-
ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-
spe-cto sur-re-cti-o-nem, re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-
spe-cto re-sur-re-cti-o-nem, ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-
re-sur-re-cti-o-nem, et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-

VI
Alt
Vc
Cb

div. pp

Org
Péd



PtFl *ppp*
 Fl *I solo ppp*
 Htb *ppp*
 Clt *ppp*
 Bs *pp*
 Cor *ppp* à 2
 Pist *ppp*
 Tr *ppp*
 Trb *ppp*
 Timb *ppp*
 Cymb Cymbales seules *ppp*
 Hp *ppp*
 DI, II rum. Et vi - - - - tam
 TI, II rum. Et vi - - - - tam
 BI, II rum. Et vi - - - - tam
 VI *pp* toujours div.
 Alt *ppp* toujours div.
 Vc *pp*
 Cb *pp*
 Org *pp*
 Péd



PtFl
Fl
Htb
Clt
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
Hp
D I, II
T I, II
B I, II
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (PtFl, Fl, Htb, Clt, Bs) and brass section (Cor, Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb) are at the top. The strings (VI, Vc, Cb) and keyboard (Org, Péd) are at the bottom. The vocal parts (D I, II, T I, II, B I, II) are in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized watermark 'CARUS' is superimposed over the center of the page.

ven - ri - sae - cu -
 - ri - sae - cu -
 tu - ri - sae - cu -

265

PtFl

Fl

Htb

Clf

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

Hp

D I, II

T I, II

B I, II

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

li, et vi - - - - - tam

li, et vi - - - - - tam

li, et vi - - - - - tam

267

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

Hp

D I, II

T I, II

B I, II

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

ven - ri - sae - - - cu -

ve - ri - sae - - - cu -

tu - - ri - sae - - - cu -

269

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

Hp

DI, II

TI, II

BI, II

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

li.

li.

li.

div.

271



PtFl
Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Cymb
GrC
Hp
D I, II
T I, II
B I, II
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

Musical score for various instruments including PtFl, Fl, Htb, Cltr, Bs, Cor, Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb, GrC, Hp, D I, II, T I, II, B I, II, VI, Alt, Vc, Cb, Org, and Péd. The score includes dynamic markings such as *p* and *p avec la Grosse Caisse*, and performance instructions like *men,* and *unis. div.*

Carus

Carus

Musical score for Carus 27.095, page 99. The score includes parts for PtFl, Fl, Htb, Clt, Bs, Cor, Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb, GrC, Hp, D I, II, T I, II, B I, II, VI, Alt, Vc, Cb, Org, and Péd. The score features dynamic markings such as *pp* and *cresc.*, and includes vocal lines with lyrics "men, men,". A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

Hp

D I, II

T I, II

B I, II

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

cresc.

ff

men.

a

Carus

PtFl
 Fl
 Htb
 Clt
 Bs
 Cor
 Pist
 Tr
 Trb
 Timb
 Cymb
 GrC
 Hp
 DI, II
 TI, II
 BI, II
 VI
 Alt
 Vc
 Cb
 Org
 Péd

Musical score for Carus 27.095, page 101. The score includes parts for PtFl, Fl, Htb, Clt, Bs, Cor, Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb, GrC, Hp, DI, II, TI, II, BI, II, VI, Alt, Vc, Cb, Org, and Péd. The music features dynamic markings such as 'dim.', 'p', and 'pp', and includes a large watermark 'CARUS' across the center.

4. Offertoire (Prière pour l'orchestre seul)*

Adagio

Flûtes I, II
Hautbois I, II
Clarinettes I, II en Si^b / B
Bassons I, II
Bassons III, IV
Cors I, II en Mi^b / Es
Violons I avec sourdines
Violons II avec sourdines
Altos avec sourdines
Violoncelles avec sourdines
Contrebasses avec sourdines

8

Fl
Htb
Cl
Bs
Cor
VI
Alt
Vc
Cb

I solo

CARUS

* Im Anhang der Partitur ist eine Orgelfassung dieses Offertoires (Nr. 4a) sowie ein weiteres Offertoire von 1873/74 für die Messe (Nr. 4b) abgedruckt. Siehe Kritischer Bericht. / Dans l'Appendice de la partition est imprimée une version pour orgue de cet Offertoire (n°. 4a) ainsi qu'un autre Offertoire pour orgue de 1873/74 pour cette messe (n°. 4b). Voir le Rapport critique. / In the Supplement of the score is printed a version for organ of this offertory (no. 4a) as well as another organ offertory (1873/74) for the mass (no. 4b). See the Critical Report.

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Vl
Alt
Vc
Cb

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Vl
Alt
Vc
Cb

5. Sanctus

Andante (sans lenteur)

* I solo

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en Si^b / B

Bassons I, II

Cors I, II
en Fa / F

Cors III, IV
en Si^b grave /
B basso

Pistons I, II
en Si^b / B

Trompettes I, II
en Ut / C

Timbales
Fa-Ut / F-c

Grosse Caisse
(sans Cymbales)

Ténor solo

Dessus I, II

Ténors

Basses

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Orgue du Chœur

Pédales

Chœur

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

T solo

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

p dolce

pp

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

pizz.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

dim.

dim.

dim.

San - ctus — E — us — ba - oth, — De - us — Sa - ba -

20 **A**

Fl *p* *ppp* I

Htb *p* *ppp*

Cltr *p* *ppp* à 2

Bs *p* *ppp* à 2

Cor *p* *ppp*

Pist *p* *ppp* *p*

Tr *p* *ppp* *p*

Timb *p* *ppp*

GrC *ppp* Gros Caisse seule

T solo oth.

D I, II *ppp*

T *ppp*

B *ppp*

VI *ppp* unis.

Alt *ppp* unis.

Vc *p* *p* arco *ppp*

Cb *p* *ppp*

San - ctus, San - ctus, — San - ctus Do - mi - nus, —
 San - ctus, San - ctus, — San - ctus Do - mi - nus, —
 San - ctus, San - ctus, — San - ctus Do - mi - nus, —
 unis.

26

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

T solo

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

à 2

p

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

I

poco cresc.

p

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

ctus, - ctus - De - - us Sa - - ba - oth,

San ctus, San - ctus - De - - us Sa - - ba - oth,

san - ctus, San - ctus - De - - us Sa - - ba - oth,

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

* Siehe Kritischer Bericht / voir le Rapport critique / see the Critical Report

B

32

Fl
cresc. dim. p p

Htb
cresc. dim. p p p

Clt
cresc. dim. p p p

Bs
cresc. dim. p p p

Cor
cresc. dim. p p p

Pist
p p

Tr
cresc. dim. p p

Timb
cresc. dim. p p

GrC
p p

T solo
cresc. dim. p

D I, II
cresc. dim. p

T
cresc. dim. p

B
cresc. dim. p

VI
cresc. dim. p pp

Vc
cresc. dim. p pp

Cb
cresc. dim. p pp

S
us ba - oth.

A
De - ba - oth.

T
De - us Sa - ba - oth.

B
De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt coe - li et

à 2

div.

div.

div.

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

T solo

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

p

dim.

p

p

III

cresc.

III

dim.

p

I

pizz.

p

ter - ra, — ple - ni sunt li et ter - ra glo - ri - a tu - a, ple - ni sunt coe - li,

Fl

Htb
I solo
p cresc.

Clt
cresc.
pp
p
mf

Bs
cresc.
pp
p

Cor
pp
p
mf

Pist

Tr
p
mf

Timb

GrC

T solo
p cresc.
p
f
coe - li et ra, ni sunt, ple - ni sunt glo - ri - a tu - a, ple - ni sunt,

DI, II

T

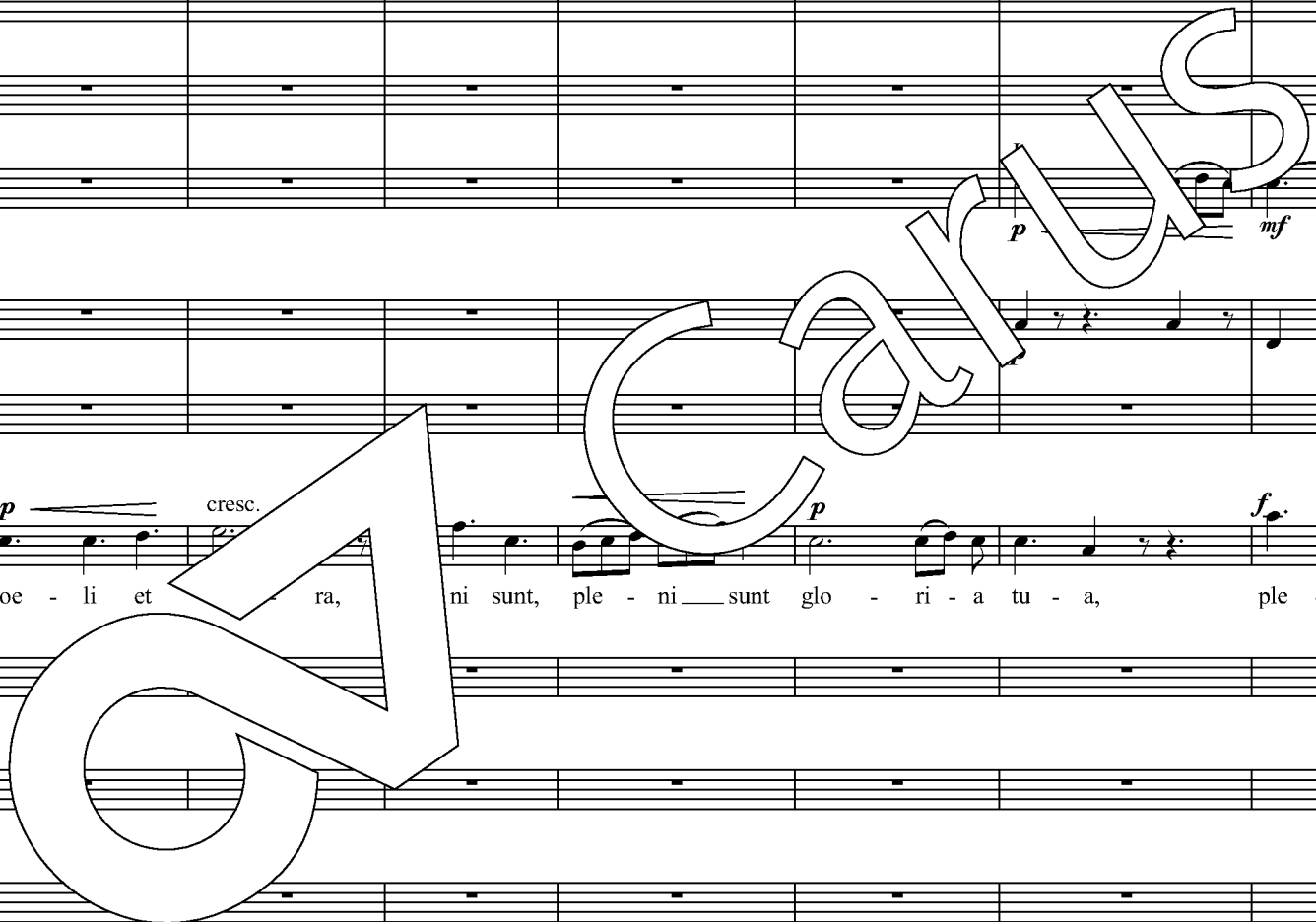
B

VI
p cresc.
pp
p
mf

Alt
p cresc.
pp
p
mf

Vc
p cresc.
pp
p
mf
arco

Cb
mf



C

53

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

T solo

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc Cb

ple - sunt glo tu - a.

dim.

p

pp

ppp

tr

59

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

pizz.

I

I

I

Ple - ni sunt coe - li, _____

Ple - ni sunt coe - li, coe - li, _____

Ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, _____ coe - li et

Carus

D

71

Fl *à 2*

Htb *p* *à 2* *poco cresc.*

Cltr *p* *cresc. à 2*

Bs *cresc.*

Cor *poco cresc.*

Pist *p*

Tr

Timb

GrC

D I, II *pp*

T *pp* *poco cresc.*

B *poco cresc.*

VI

Alt

Vc Cb

Org *Jeux de fonds*

Péd

Fl
Htb
Cltr
Bs

Cor
Pist
Tr

Timb
GrC

D I, II
T
B

Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus De - us Sa - - ba -
 Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus De - us Sa - - ba -
 Do - mi - nus, San - ctus, San - ctus De - us Sa - - ba -

VI
Alt
Vc
Cb

Org
Péd

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Timb

GrC

DI, II

T

B

VI

Alt

Vc Cb

Org

Péd

oth. — San - ctus, ctus Do - mi - nus, San - ctus,

oth. — ctus, - ctus, San - ctus Do - mi - nus, San - ctus,

oth. — San ctus, an - ctus, San - ctus Do - mi - nus, San - ctus,

102 I solo

Fl *pp* *ppp*

Htb

Cltr *ppp*

Bs *ppp*

Cor *pp* *ppp*

Pist *ppp*

Tr *ppp*

Timb *dim. molto* *ppp*

GrC *ppp*

D I, II

T *sis.*

B *sis.*

VI *div.* *ppp* *div.*

Alt *ppp* *div.*

Vc *ppp* *div.*

Cb *ppp* *pizz.*

Org

Péd

6. Benedictus

Adagio

Soprano solo

Be-ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - - mi - ni,

Dessus I

Dessus II

Ténors I

Ténors II

Basses I

Basses II

Chœur

Violons I
(div.)

Violons II
(div.)

Altos
(div.)

Violoncelles
(div.)

Contrebasses

Octobasse*
accordé
Sib, Mib, Sib /
B₂, Es₁, B₁

* Siehe Vorwort / voir l'Avant-propos / see the Foreword

S solo
in no - mi - ne _____ Do - - - mi - ni. _____

DI
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

DII
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

TI
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

TII
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

BI
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

BII
Be-ne-di - ctus qui ve - nit _____

VI I
dim. *p* *ppp*

VI II
cresc. dim. *p* *ppp*

Alt
cresc. dim. *p* *ppp*

Vc
cresc. dim. *p* *ppp*

Cb
cresc. dim. *p* *ppp*

Ocb
ppp

S solo

D I

D II

T I

T II

B I

B II

VII

VII

Alt

Vc

Cb

Ocb

in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui
 in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui
 in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui
 in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui
 in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui
 in no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni, qui

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p*



S solo

DI
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

DII
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

TI
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

TII
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

BI
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

BII
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

VII
p *pp* *f*

VII II
p *pp* *f*

Alt
p *pp* *f*

Vc
p *pp* *f*

Cb
p *pp* *f*

Ocb
p *pp* *f*

7. Agnus Dei

Andante moderato

Petite Flûte

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en La / A

Bassons I, II

Bassons III, IV

Cors I, II
en Ré / D

Cors III, IV
en Si^b grave /
B basso

Pistons I, II
en La / A

Trompettes I, II
en Ré / D

Trombones I – III

Timbales
La – Ré / A – d

Harpes

Soprano solo

Ténor solo

Dessus I

Dessus II

Ténors

Basses

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Octobasse*

Orgue du Chœur

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

CARUS

5

Fl *à 2*
dim. *p*

Htb
dim. *p*

Cltr
dim. *p*

Bs
dim. *p*

Cor
dim. *p*

Pist

Tr
p dim. *pp*

Trb

Timb
p dim. *pp*

Hp

DI
p
A - gnus De - i,

DII
p
A - gnus De - i,

T
p
A - gnus De - i,

B
p
A - gnus De - i,

VI
dim. *p* *p dolce e molto legato*

Alt
dim. *p*

Vc
Cb
dim. *p*

Carus

9

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

p

p

I solo

I solo

à 2

gnus De

lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re,

A

, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re,

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re,

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re,

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

DI

DI I

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

p cresc.

dim.

p

cresc. dim.

II

à 2

p

p cresc.

dim.

p

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

p

p cresc.

dim.

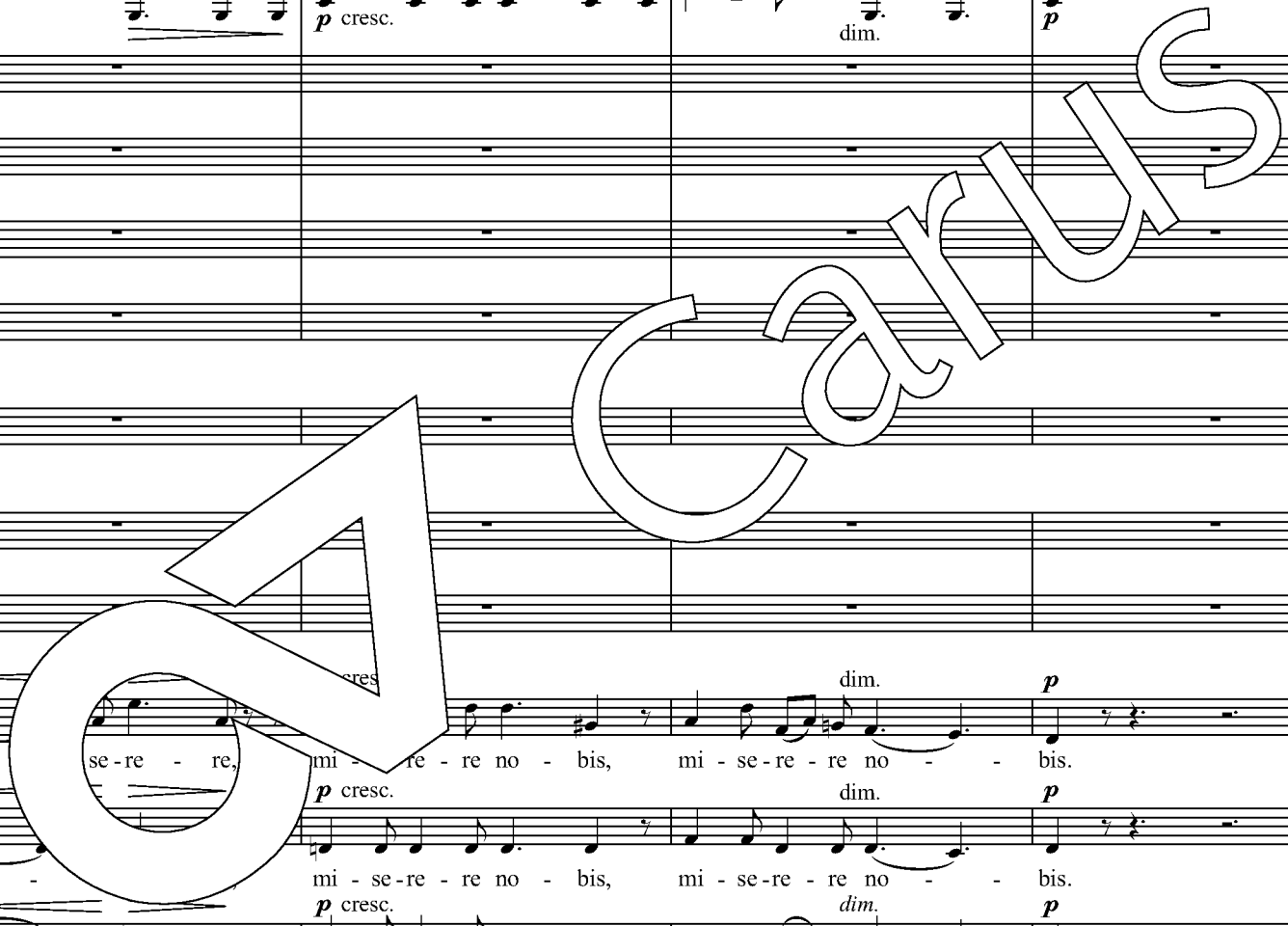
p

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.



17 **A**

Fl *p*

Htb

Cltr

Bs *p* *à 2 soli*

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

T solo

mi-ne, sum di-gnus, ut in-tres, ut in-tres sub te-ctum me-

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc Cb *pizz.* *p*

21

Fl

Hrb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

T solo

DI

D II

T

B

VI

Alt

Vc
Cb

cresc. dim. *p* I solo

cresc. dim. *p*

cresc. dim. *p* *p* *p* à 2

p cresc. dim.

um: sed tum dic ver - - bo, et sa - na - bi - tur

carus

B

25

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

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

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

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

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

Pist
dim. *p*

Tr
cresc. dim. *p*

Trb
cresc. dim. *p*

Timb
cresc. *p*

Hp

T solo

DI
la me *p*
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

DII
p
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

T
p
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

B
p
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

VI
p cresc. dim. *p* dolce e molto legato

Alt
p cresc. dim. *p*

Vc
dim. *p* arco *p*

Cb
dim. *p* *p*



Fl

Htb

Clt

Bs

p

I solo

à 2

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

p

D I

D II

T

B

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

VI

Alt

Vc

Cb

33 C I solo

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

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

Cltr *p cresc.* *dim.* *p* I solo *pp*

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

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

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp *pp*

S solo

DI *p cresc.* *dim.* *p* Do - mi - ne,

re - re no - bis, re - re no - bis.

DI *dim.* *p*

mi - se - re - re no - bis.

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

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

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

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

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

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

Vc *p cresc.* *dim.* *pp* *pizz.*

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

3 Harpes (s'il y en a six)
2 (s'il y en a quatre)*

* 3 Harfen (wenn 6 Harfen besetzt sind) oder 2 Harfen (wenn 4 Harfen besetzt sind) / 3 harps (if 6 harps are playing) or 2 harps (if 4 harps are playing)

37

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

S solo

DI

D II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

I solo

cresc.

dim.

I

cresc.

dim.

III

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

cresc.

dim.

Carus

non su in - ut in - tres sub te - ctum me - - um, — sed

41

Fl *p* cresc. cresc. dim.

Htb *p*

Clt cresc. cresc. dim.

Bs *p* cresc. cresc. dim.

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

Pist

Tr

Trb

Timb

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

S solo *tar* - bo, et sa - na - bi-tur a - ni-ma me - -

DI

D II

T

B

VI *p* cresc. dim.

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

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

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



45 **D** + Pt Fl
à 2

PtFl
Fl *p* cresc. dim. *pp* cresc.

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

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

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

Cor *p* *pp* cresc.

Pist *pp* cresc.

Tr *p* cresc. dim. *pp* III solo cresc. poco cresc.

Trb *pp* cresc. poco cresc.

Timb *cresc.* *pp* cresc. poco cresc.

Hp *Toutes les harpes* *cresc.* *pp* cresc.

S solo a. *pp* cresc.

DI *pp* *A* *cresc.*

DII *pp* *cresc.*

T *pp* *cresc.*

B *pp* *cresc.*

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

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

Vc *p* *pp* *cresc.*

Cb *p* *pp* *arco* *cresc.*

Ocb *pp* *cresc.*

Org *pp* *cresc.*

Péd *Jeux de Fonds*

53

PtFl
Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Hp

DI

DII

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Ocb

Org

Péd

Carus

27.095

139

cresc. *dim.* *p* *I* *II* *PtFl* *I*

A - gnus De - i: no - bis pa - na do - na no - bis pa - - cem. A - gnus
do na no - bis dim. *p*
A gnus do na no - bis, do - na no - bis pa - - cem. A - gnus
dim. *p*

PtFl
Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
Hp
DI
DII
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
Ocb
Org
Péd

De - i, A i: do na - bis, do - na pa - cem, do - na
D A D i: do - na no - bis, do - na pa - cem, do - na

pp

61

PtFl

Fl *pp*
à 2

Htb *pp*

Clt *pp*

Bs *pp*

Cor *pp*

Pist *pp*

Tr *pp*

Trb

Timb

Hp *pp*

D I no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. —

D II

T no - pa - - - - - do - na no - bis pa - - - - - cem. —

B

VI

Alt

Vc

Cb

Ocb

Org

Péd

PtFl *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Fl *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Htb *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Clt *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Bs *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Cor *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Pist *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Tr *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Trb *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Timb *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Hp *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 DI *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 DII *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 T *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 B *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 VI *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Alt *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Vc *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Cb *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Ocb *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Org *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*
 Péd *pp* *pp* *p cresc. molto* *dim.*



A - - - men, a - - - men.
 - - - men, a - - - men.
 - - - men, a - - - men.

69

Woodwinds: PtFl, Fl, Htb, Clt, Bs. Brass: Cor, Pist, Tr, Trb, Timb. Strings: Hp, VI, Alt, Vc, Cb, Ocb. Percussion: Org, Péd.

Dynamic markings: *pp*, *p*, *pizz.*

8. Domine, salvum fac

Large

This musical score is for the piece "8. Domine, salvum fac" in C major, 4/4 time, marked "Large". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Petite Flûte
- Flûtes I, II
- Hautbois I, II
- Clarinettes I, II en La / A
- Bassons I, II
- Bassons III, IV
- Cors I, II en Sol / G
- Cors III, IV en Ut / C
- Pistons I, II en Sol / G
- Trompettes I, II en Ut / C
- Trombones I-III
- Timbales Sol-Ré / G-d
- Cymbales et Grosse Caisse
- Harpes
- Dessus I
- Dessus II
- Ténors
- Basses
- Violons I
- Violons II
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasses
- Orgue du Chœur
- Pédales

The score features dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is "Large". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the score.

N.º 1 Prière de l'Eglise *a cappella* *

5 *f*

DI
Do - mi - ne, sal - vum fac Im - pe - ra - to - rem no - strum Na - po - le - o - nem,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac rem — pu - bli - cam no - stram,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac ec - cle - si - am no - stram,)

DII
Do - mi - ne, sal - vum fac Im - pe - ra - to - rem no - strum Na - po - le - o - nem,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac rem — pu - bli - cam no - stram,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac ec - cle - si - am no - stram,)

T
8 Do - mi - ne, sal - vum fac Im - pe - ra - to - rem no - strum Na - po - le - o - nem,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac rem — pu - bli - cam no - stram,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac ec - cle - si - am no - stram,)

B
f
Do - mi - ne, sal - vum fac Im - pe - ra - to - rem no - strum Na - po - le - o - nem,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac rem — pu - bli - cam no - stram,)
Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac ec - cle - si - am no - stram,)

11

DI
et ex - di nos in di - e, qua in - vo - ca - ve - ri - mus te. _____

DII
et ex - au - di nos in di - e, qua in - vo - ca - ve - ri - mus te. _____

T
8 et ex - au - di nos in di - e, qua in - vo - ca - ve - ri - mus te. _____

B
et ex - au - di nos in di - e, qua in - vo - ca - ve - ri - mus te. _____

* Siche Vorwort / voir l'Avant-propos / see the Foreword

N.º 2 Prière de l'Armée
 Un peu animé, et très en mesure

17

PtFl *p*

Fl *p*

Htb *p*

Cltr *p*

Bs *p*
à 4

Cor *p*

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC *p*

Hp

D I, II

T *f*

B *f*

VI *pizz.*
p

Alt *pizz.*
p

Vc *pizz.*
p

Cb *pizz.*
p

Do sal - vum fac Im - pe - ra - to - rem no - - strum Na -
 Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac rem
 Do - mi - ne, sal - vam fac Do - mi - ne, sal - vam fac ec - -

21

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs
I, III
II, IV

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb
GrC

Hp

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

f p f p

f p f p

f p f p

fp fp p

fp fp p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

po - le - - o - - nem, }
 pu - bli - cam - - no - - stram, } et ex - au - di
 cle - si - am - - no - - stram, }

25

The image shows a page of a musical score, page 25. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The woodwinds include Piccolo Flute (PtFl), Flute (Fl), Horn (Htb), Clarinet (Clt), Bassoon (Bs), Cor Anglais (Cor), and Bassoon (B). The brass section consists of Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Timpani (Timb). The percussion includes Cymbal (Cymb) and Gong/Cymbal (GrC). The strings are represented by Violin (VI), Viola (Alt), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). A vocal soloist (T) is also present. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It includes dynamic markings such as *p* and *à 2*. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

PtFl

Fl

Htb

Clt

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

Hp

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

nos in di - e, qua in - vo - ca - - ve - -

N.° 3. Prière de la Nation

Très large

28

Musical score for N.° 3. Prière de la Nation, Très large. The score includes parts for PtFl, Fl, Htb, Clt, Bs, Cor, Pist, Tr, Trb, Timb, Cymb, GrC, Hp, D I, II, T, B, VI, Alt, Vc, Cb, Org, and Péd. The score features various dynamics such as *ff*, *p*, and *arco*, and includes vocal lines with lyrics: "ri - te. Do - mi - ne, Do - mi - ne,". A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Fl
Htb
Cltr
Bs
Cor
Pist
Tr
Trb
Timb
GrC
Hp
D I, II
T
B
VI
Alt
Vc
Cb
Org
Péd

sal-vum s... Im-pe-ra-to no - strum Na - po - le - o - nem, _____
 sal - va... ai - ne, sal - fac rem - pu - bli - cam no - stram, _____ } et ex - au - di
 sal - va... e, sal - fac ec - cle - si - am no - stram, _____ }
 fac Im - pe - ra no - strum Na - po - le - o - nem, _____
 fac Do - mi - ni sal - va - fac rem - pu - bli - cam no - stram, _____ } et ex - au - di
 fac Do - mi - ni, sal - vam fac ec - cle - si - am no - stram, _____ }

ff f ff f

40

Fl + PtFl
à 2
ff

Htb
ff
à 2

Cltr
ff
à 2

Bs
ff

Cor
ff

Pist
ff

Tr
ff
à 2

Trb
ff

Timb
ff
3

GrC
ff
3

Hp
ff
f

D I, II
nos in ca - ri - mus te.

T
nos in qua - ve - ri - mus te.

B

VI
CUM CUM

Alt

Vc

Cb

Org
CUM CUM

Péd

47

PtFl

Fl

Htb

Cltr

Bs

Cor

Pist

Tr

Trb

Timb

Cymb

GrC

Hp

D I, II

T

B

VI

Alt

Vc

Cb

Org

Péd

ff f

ff f

I, II

III

tr

Anhang / Appendice / Supplement

4a. Offertoire pour Orgue

Adagio molto

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

8 *cresc.* *dim.* *pp*

15 *cresc.* *dim.* *pp* *cresc.*

22 *dim.* *p*

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

35 *ff* *dim.* *p* *pp* *ppp*

Péd.

4b. Offertoire pour Orgue [1873/74]

Andantino (♩ = 66)

Orgue

Pédales

p *cresc.* *f* di - mi - nu - en - do *p*

8

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

15

p - scen - - do *f*

21

dim. *p*

27

cresc. dim. *p*

33

38

cre

43

scen - - - - - molto *f* dim.

48

cre - - - - - scen - - - - - do *f* di - - -

53 mi - - - nu - - - en - - - do *p*

Musical score for measures 53-58. The system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with the lyrics 'mi - nu - en - do' and a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

59 cre - - - scen - - - do *f* dim.

Musical score for measures 59-65. The system consists of three staves. The vocal line continues with the lyrics 'cre - scen - do' and includes dynamic markings for *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and moving bass lines.

Musical score for measures 66-72. The system consists of three staves. The piano accompaniment is the primary focus, featuring a piano (*p*) dynamic marking. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a more active, rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 73-79. The system consists of three staves. The piano accompaniment includes dynamic markings for *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 80-85. The system consists of three staves. The piano accompaniment is the primary focus, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right hand plays sustained chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Kritischer Bericht

QZ Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Partitur, GB-Lbl, Signatur *Add Ms 37639*: Für die Sätze Kyrie, Gloria, Offertoire und Domine salvum fac ist das Autograph erhalten und dient als Grundlage der Edition. Der Verbleib des restlichen Autographs ist nicht bekannt.¹

Die einzelnen Sätze weisen jeweils eigene Titelblätter auf Notenpapier auf, sie sind jedoch in einer Bindung der Bibliothek gebunden (Hochformat 28 x 36cm) und tragen eine durchgehende Foliation. Am Ende jedes Satzes hat der Komponist seinen Namen „Ch. Gounod“ vermerkt. Anhand der vorhandenen, offenbar im Rahmen der Druckvorbereitung hinzugefügten Spartierungszeichen (Kreuzchen unterhalb des untersten Notensystems bei den vorgesehenen Seitenumbrüchen) ist ersichtlich, dass es sich hier um das vom Verleger Lebeau verwendete Stichmanuskript handelt. Eventuelle Leerseiten tragen den Stempel des British Museum sowie handschriftliche Notizen aus dem Jahr 1908.

Kyrie (fol. 1r–11r): *Messe Solennelle (S^{te} Cécile) | Kyrie | Partition, soli, chœur et orchestre | composée par | Charles Gounod*

Gloria (fol. 12r–32r): *Messe Solennelle (S^{te} Cécile) | Gloria in Excelsis | Partition, soli, chœur et orchestre | composée par | Charles Gounod*

Offertoire (fol. 33r–35v): *Messe Solennelle (S^{te} Cécile) | Offertoire | Partition Orchestre seule [sic] | composée par | Charles Gounod*

Domine salvum fac (fol. 36r–41r): *Messe Solennelle (S^{te} Cécile) | Domine Salvum fac | Partition – chœur et orchestre | composée par | Charles Gounod*

Die einzelnen Sätze sind nicht dem Titelblatt, sondern auf der ersten Notenseite fol. 1r–11r, 12r–32r, 33r–35v, 36r–41r in den entsprechenden Formaten durchnummeriert. „[N°] 1 Kyrie Eleison“, „[N°] 2 Gloria in Excelsis“, „[N°] 3 Credo“, „[N°] 4 Offertoire“, „[N°] 5 Domine salvum fac“, „[N°] 6 Domine Salvum fac“.

Das Autograph ist sauber und übersichtlich geschrieben. Eventuelle Korrekturen während des Schreibens sind i.d.R. zweifelsfrei lesbar ausgeführt. Die Notensysteme enthalten jeweils 30 Notensysteme, die jeweils 10 Stimmen umfassen. Die Titelseiten sind nicht eindeutig an der Handschrift erkennbar.

B: Erstdruck, Paris (Lebeau) [1855], F-Pn, Signatur *Vm¹ 208*: Für die übrigen Sätze (Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei) ist kein Autograph bekannt. Hier dient der Erstdruck des Verlegers Lebeau [ainé] als Hauptquelle. Das Exemplar der Bibliothèque nationale de France trägt den Jahresstempel 1855 (Eingang des

Pflichtexemplars). Das Werk wurde also offenbar direkt im Zusammenhang mit der Uraufführung (am 29. November des Jahres) gedruckt. Die Druckplattennummer ist „N.L. 48“.

Die Titelseite lautet:

A La mémoire de J. Zimmerman mon Père | MESSE | solennelle | pour Soli, Chœurs, Orchestre | ET ORGUE OBLIGÉ, | composée | PAR | CHARLES GOUNOD. | Directeur général de l'Enseignement du Chant | et de l'Orphéon de la Ville de Paris. | Exécutée | pour la 1.^{re} fois à Paris le jour de la Fête de S^{te} Cécile dans l'Eglise S^t Eustache | G. de Partition Orchestre et Orgue, Prix net: 40. | Petite Partition du Chant, Prix net: 2.^{fr}50 / A.V. / Paris, LEBEAU ainé, | editeur de Musique Religieuse et classique, P. S^t Anne [sic], 4 | Prop.^é p.^r la France et l'Etranger

Der Partiturband im Folio-Format umfasst insgesamt 114 paginierte Seiten mit den folgenden Satzüberschriften: S. 1–17: „N.° 1. KYRIE.“, S. 18–47 „N.° 2 GLORIA IN EXCELSIS.“, S. 48–89 „N.° 3 CREDO.“, S. 90–92 „N.° 3 bis OFFertoire. (INVOCATION POUR L'ORCHESTRE SEUL.)“, S. 93–107 „N.° 4 SANCTUS.“, S. 108–111 (ohne Nummer) „BENEDICTUS.“, S. 112–126 „N.° 5 AGNUS DEI.“, S. 127–131 „N.° 6 DOMINE SALVUM.“

Anhand des Vergleichs der sowohl in Quelle **A** als auch in **B** vorhandenen Sätze der Messe ist ersichtlich, dass das Autograph der Edition als Stichmanuskript diente (z.B. Spartierungsnotizen im Autograph). Aufgrund der überschaubaren Zahl von Abweichungen in Details (z.B. des öfteren in einzelnen Stimmen fehlende Dynamikangaben oder Bögen) kann davon ausgegangen werden, dass eine ähnlich hohe Zuverlässigkeit der Quelle **B** auch für die übrigen Sätze, für die kein Autograph (Quelle **A**) vorliegt, vorausgesetzt werden darf. Wesentliche Abweichungen der beiden Quellen sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

C: Nachdruck, Paris (Lebeau, ohne Jahr), D-Mbs, Signatur *4 Mus. pr. 64701*: Das verwendete Exemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek München wird im Bibliothekskatalog auf das Jahr 1870 datiert.² Diese Ausgabe weist im Vergleich zum Erstdruck nur wenige Änderungen auf. Sie präzisiert teilweise die Bögen der Unterstimmen im System und korrigiert wenige (in den Einzelanmerkungen genannte) Fehler des Erstdrucks. Diese Quelle wurde nur in Zweifelsfällen konsultiert, gab aber meist (außer bei der genannten Bogensetzung) nicht mehr Aufschluss als der Erstdruck. Auffällig ist jedoch, dass im Gloria die Beteiligung der *Grosse Caisse* (ab Buchstabe C) sowie der *Timbales* (T. 5–49) verglichen mit Quelle **A** und **B** deutlich reduziert wurde (s. auch die Einzelanmerkungen).

D: Orgelauszug, London (Goddard, [1874]), F-Pn, Signatur *Vm¹ 213*: Dieser Orgelauszug (mit Singstimmen) trägt den Titelzusatz „the only authorized by the composer“ und enthält ein englischsprachiges Geleitwort des Komponisten von Dezember

¹ Möglicherweise befinden sich Teile des Autographs noch in den Archiven des Verlegers Lebeau (oder Leduc, der den Lebeau-Katalog 1905 übernahm) oder im Privatbesitz der Nachfahren. Vielleicht gingen sie auch bei der Plünderung und Brandschatzung des Wohnhauses von Gounod im Deutsch-Französischen Krieg Ende 1870 verloren (s. Brief Gounods aus London an seinen Schwager Edouard Dubufe vom 25. Dezember 1870). Es ist auch denkbar, dass die in der British Library aufbewahrten autographen Teile über Georgina Weldon, in deren Haus Gounod in seinem Londoner Asyl zeitweise lebte, in die Bibliothek gelangt sind, und dass die verlorenen Teile sich ebenfalls im Nachlass Georgina Weldons befanden.

² Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris (Fayard) 2009, nennt als Erscheinungsjahr 1864 (S. 978).

1873, in dem dieser beklagt, dass seine *Cäcilienmesse* „had not been properly protected at Stationer's Hall, and that the great English publishing firms had no scrupled to publish, solely for their own benefit [...]“. Dies zielt wohl auf einen Klavierauszug von Joseph Barnby, der 1872 bei Novello erschienen war. Um diesem Missbrauch entgegenzuwirken und um seine eigenen Rechte an dem Werk zu verteidigen, habe er auf Anraten von Freunden den Orgelauszug erstellt sowie ein neues Orgeloffertorium für die Messe geschrieben. Dieses zweite Offertorium ist als Nr. 4b im Anhang der Partitur der Neuausgabe abgedruckt. Quelle **D** wurde nur in Zweifelsfällen konsultiert, brachte jedoch keine neuen Aufschlüsse.

E: Klavier- oder Orgelauszug, Paris (Lebeau, [1879]), E-Mn, Signatur *M. VILLAR/215*: In einer Einrichtung auf zwei statt drei Systemen erschien wenige Jahre später, wahrscheinlich 1879, die genannte Reduktion aus Quelle **D** als Auszug für Orgel oder Klavier (mit Singstimmen) wiederum bei Lebeau in Paris. Zusätzlich ist ein „Laudate Dominum“ enthalten, das jedoch keinen direkten Bezug zur Messe aufweist. Diese Ausgabe liegt auch dem Orgel-/Klavierauszug der vorliegenden Neuausgabe zugrunde. Für die Partiturausgabe selbst wurde sie nur in Zweifelsfällen herangezogen, brachte jedoch keine neuen Erkenntnisse. Die im Anhang als Nr. 4a abgedruckte Orgelfassung des Orchesteroffertoriums Nr. 4 entstammt Quelle **E**.

F: Autograph des zweiten Orgeloffertoriums (1873/74), Fonds Jean Pierre Gounod, Signatur *D17A*, wahrscheinlich Stichvorlage für Quelle **D**. Die im Anhang abgedruckte Fassung Nr. 4b des Offertoires beruht auf Quelle **F**.

II. Editionsprinzipien

Auch in den Sätzen, in denen **A** Hauptquelle ist, werden die wesentlichen Abweichungen von Quelle **B** in den Einzelmerkungen dokumentiert. In den Sätzen **A** wird über die Zuverlässigkeit der Quelle für die Angaben, für die kein Autograph vorliegt, und soweit **B** ist. Quelle **F** ist die Hauptquelle für das zweite Offertorium (1873/74, Nr. 4b). Die anderen Quellen wurden in Zweifelsfällen herangezogen.

Die Edition folgt den Notationstechnischen Gepflogenheiten in Bezug auf Halsung, Balken- und Vorzeichensetzung. Gounods Eigenheit, Notenwertverlängerungen statt durch Punktierung durch Anbindung mittels Haltebögen zu notieren, wurde quellengetreu beibehalten. Die Schreibweise einzelner Angaben wie „cresc.“, „div.“ o.ä. wurde vereinheitlicht und modernisiert. Für „seul“ steht „solo“. Die Tempoangaben wurden der heutigen Schreibweise angepasst. Auch der Singtext wurde hinsichtlich Orthographie, Silbentrennung, Groß- und Kleinschreibung und Interpunktion modernisiert und richtet sich nach dem *Graduale Triplex*, Paris/Tournai 1979.³

³ Auffällig ist eine Abweichung vom liturgischen Text in T. 152–155 im Gloria, wo dem „miserere nobis“ die Worte „Domine Jesu“ angefügt werden, sowie im Agnus Dei die Einfügung der eigentlich in der Liturgie erst danach zu sprechenden Worte „Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et snabitur anima mea.“ Außerdem endet das Agnus Dei auf „Amen“.

Hinzufügungen des Herausgebers sind grundsätzlich durch diakritische Kennzeichnung deutlich gemacht: Textzusätze (z.B. „cresc.“) durch kursive Formatierung, Bögen durch Strichelung, Noten und Pausen sowie Vorzeichen (außer Warnungsakzidenzien) im Kleinstich. Die Akzidenziensetzung wird entsprechend der heute gültigen Regeln vereinheitlicht. Alle durch die Überführung der damaligen in die heutige Praxis notwendigen Änderungen der Akzidenziensetzung (Ergänzung, Streichung) werden ohne Nachweis vorgenommen; nur in Zweifelsfällen wird darüber berichtet. Alle Akzidenzien werden normal gestochen, sofern die Überlieferung und/oder der Kontext keinen Zweifel zulassen; ergänzte Vorzeichen in nicht ganz eindeutigen Fällen hingegen werden vor der Note kleingestochen. Silbenbögen werden bei vorhandener Achtelbalkierung nicht ergänzt, vorhandene jedoch nicht entfernt.

Die originale Schlüsselung der Singstimmen (Dessus/Sopran im c1-/Sopranschlüssel, Tenor im c4-/Tenorschlüssel) wurde entsprechend den heutigen Gepflogenheiten geändert. Französische Stimmbezeichnungen und Ausführungsanweisungen wurden in der Originalsprache (ggf. mit Übersetzung) wiedergegeben, jedoch in ihrer Schreibung vereinheitlicht und modernisiert. Die Nummerierung der Einzelsätze ist in Autograph und Druck abweichend (s. Quellenbeschreibung). Die Neuausgabe nummeriert die Sätze fortlaufend. Schreibtechnische „Quemlichkeiten“ („Akzidenzien“) sowie eindeutig und zweifellos lesbare Korrekturen während des Schreibvorgangs im Autograph werden nicht nachgewiesen. Die Probenbuchstaben des Erstdrucks sind im Autograph nur unvollständig enthalten und wurden ohne Nachweis ergänzt. Die Position der Probenbuchstaben ist in den Quellen teilweise uneinheitlich. Die Neuausgabe setzt sie einheitlich über den Taktstrich zu Beginn des jeweiligen Taktelements.

Bei ungenauer, nicht eindeutiger Notation in Quelle **A** wird die Lesart von Quelle **B** übernommen. Dies betrifft besonders die Legatobögen, die bei Gounod i.d.R. über den betreffenden Notenkopf hinausreicht. Nur in besonders zweifelhaften Fällen wird ein Nachweis in den Einzelmerkungen erbracht. Bei Bögen über einen Seitenumbruch hinweg schreibt Gounod häufig nur den Bogenbeginn, seltener nur das Bogenende. Die Neuausgabe geht auch bei einem unvollständigem Bogen in **A** von einer gewollten Bogensetzung aus. Bei zwei Stimmen in nur einem System (v.a. Bläser) werden Legatobögen bei gleichem Rhythmus nur einfach gesetzt, auch bei eventueller Gegenhaltung. Im Autograph stehen Bögen ebenfalls sehr häufig nur in einer der beiden Stimmen. Die Neuausgabe geht davon aus, dass bei gleichen Notenwerten der Bogen für beide Stimmen gilt. Bei unterschiedlichen Rhythmen werden ggfs. Bögen ergänzt, dann jedoch diakritisch gekennzeichnet. Quelle **C** ergänzt hin und wieder Bögen der Unterstimmen. In diesen Fällen findet sich eine Anmerkung im Kritischen Bericht, jedoch keine diakritische Kennzeichnung. Für eindeutige Lesbarkeit werden bei Ganzen Noten sowie bei identischen Noten mit Gegenhaltung grundsätzlich zwei Bögen gesetzt, jedoch um der besseren Lesbarkeit willen nur in zweifelhaften Fällen als Hinzufügung gekennzeichnet. Gounod verwendet selbst Kettenbögen, also mehrere aneinandergehängte Legato- oder Haltebögen statt Doppelbögen, d.h. eines langen Legatobogens, der ggf. darunter einen oder mehrere Haltebögen enthält. Diese Schreibweise wird übernommen, da sehr lange Legatobögen die Lesbarkeit erschweren würden, insbesondere über einen Zeilen- oder Seitenumbruch hinweg. Originale Doppelbögen werden aus Gründen der Einheitlichkeit in Kettenbögen umgewandelt.

Die horizontale Positionierung der Dynamikangaben (v.a. auch Crescendo- bzw. Decrescendo-Gabeln) ist häufig zwischen den einzelnen Stimmen und auch zwischen den beiden Quellen leicht abweichend, meistens jedoch aus schreib- bzw. drucktechnischen Platzgründen. In diesen Fällen wird eine situationsentsprechende Positionierung ohne Einzelnachweis vorgenommen. Ebenso fehlt bei vertikaler Lesart gelegentlich in einer einzelnen Stimme – ebenfalls aus Platzgründen – eine Dynamikangabe, die in den entsprechenden anderen Stimmen vorhanden ist. In diesem Fall wird die fehlende Dynamik ohne diakritische Kennzeichnung ergänzt, sofern die Angabe zumindest in einer der Quellen vorhanden ist. Ein Nachweis findet sich in den Einzelanmerkungen. Dynamikangaben setzt Gounod sehr kleingliedrig und wiederholt diese auch häufig mehrfach hintereinander in derselben Stimme. Die Neuausgabe lässt diese Mehrfachangaben bewusst bestehen. Die Dynamikangaben in der Harfenstimme stehen in den Quellen an beiden Systemen. Die Neuausgabe notiert sie nur einfach zwischen den Systemen. Registrierungsanweisungen an der Orgel wurde einheitlich zwischen Manuale und Pedal gesetzt, da in keinem Fall anzunehmen ist, dass die Angabe sich nur auf eines der beiden bezieht.

Auch Besetzungsangaben in Systemen, die mehr als eine Stimme enthalten, werdem des öfteren wiederholt (i.d.R. „I“ bzw. „II“). Hier werden jedoch die Doppelungen entfernt. Eine Besetzungsangabe wie „I“ oder „II“ gilt also grundsätzlich weiter, bis sie durch „à 2“ aufgelöst wird bzw. bis das System wieder mehrstimmig klingt bzw. durch Doppelhalsung eine doppelte Besetzung ersichtlich wird. Umgekehrt gilt „à 2“ (auch bei einfacher Halsung) weiter, bis durch explizite Angabe wie „I“ oder durch Pausen eindeutig nur eine Stimme gefordert ist. Die Angabe „Solo“ in den Bläserstimmen impliziert zum einen eine Besetzung mit nur einem der beiden im System notierten Instrumente, zum anderen handelt es sich um einen Hinweis der die Stimme an der entsprechenden Stelle eine Besetzung zukommt. Es wird also unterschieden zwischen „I solo“ und „II solo“. Schreibt Gounod nur „Solo“ ohne weitere Angabe, wird die „I“ in diakritischer Kennzeichnung ergänzt. Es geht in den jeweiligen musikalischen Zusammenhängen keine Rolle, dass in diesem Zusammenhang die Besetzung teilweise in der Quelle steht. Ein Hinweis „unisono“ setzt die Stimme ohnehin von vornherein einstimmig wieder. Auch die Länge der Abschlagsnote ist nicht konsequent nach den grundsätzlichen Überlegungen vorzugehen, allerdings davon auszugehen, dass eine akzentuierte Abschlagsnote nur dann angezeigt ist, wenn diese sich auch in anderen Instrumental- oder Vokalstimmen an gleicher Stelle zeigt. Da dies in der gesamten *Cäcilienmesse* nicht der Fall ist, wurden die wenigen uneinheitlichen Stellen ohne Nachweis dem Umfeld entsprechend angeglichen.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen für die beteiligten Vokal- und Instrumentalstimmen:

Alt = Altos / Viola, B = Basse(s) / Basso, Bs = Basson / Fagotto, Cb = Contrebasses / Contrabbasso, Clt = Clarinettes / Clarinetto, Cor = Cor / Corno, Cymb = Cymbales / Piatti, D = Dessus / Soprano o Alto, Fl = Flûtes / Flauto, GrC = Grosse Caisse / Gran cassa, Hp = Harpes / Arpa, Htb = Hautbois / Oboe, d = (main) droite / rechte Hand, g = (main) gauche / linke Hand, NA = Neuausgabe / Nouvelle édition / New edition, Ocb = Octobasse / Octobasso, Org = Orgue / Organo, Péd = Pédales (Org) / Pedale (Org), PtFl = Petite Flûte / Flauto piccolo, Pist = Pistons / Cornetto a piston, S = Soprano, T = Ténor(s) / Tenore, Timb = Timbales / Timpani, Tr = Trompettes / Tromba, Trb = Trombones / Trombone, Vc = Violoncelles / Violoncello, VI = Violons / Violino

Die Einzelanmerkungen geben bei Abweichungen von der Edition den Befund der Quelle(n) wieder. Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Noten und Pausen) – Anmerkung.

1. Kyrie

Originaler Stimmenvorsatz in **A** (von oben nach unten): „Flûtes | Hautbois.“ | „Clarinettes en U.“ | „Trompettes en U.“ | „Corns. | 3^{me} et 4^{me}“ | „Corns en Sol.“ | „Corns en Ré.“ | „Trompettes en U.“ | „Timbales Sol Ré.“ | „1^{ers} Violons.“ | „2^{es} Violons.“ | „Altos“ | „Soprano Solo.“ | „Tenor Solo.“ | „Basse Solo.“ | „1^{ers} Dessus“ | „2^{es} Dessus“ | „Tenors.“ | „Basses.“ | „Violoncelles“ | „Contrebasses“ | „Orgue du Chœur“ | „Pédales.“

| | | |
|--------|--------------------|---|
| 5-8 | Cb | A: Bogen 5.1–7.1 und 7.1–8.2; B: Bogen 5.1–8.2; A folgt Phrasierung von T.1–4; vgl. auch Phrasierung T. 104–108 |
| 5-8 | Bs I | A: ohne Bogen 5.1–6.1; B: Bogen 5.1–8.2; NA folgt Phrasierung von T.1–4; vgl. auch Phrasierung T. 104–108 |
| 5-8 | Fl I/IV | B: Bogen 5.1–8.2 |
| 7 | Clt I/II 2 | B: <i>p</i> fehlt |
| 13f. | D I/II | A: Bogen 9.1–10.1 fehlt; ergänzt nach B |
| 15f. | D I/II, T, B | A: Bogen 13.1–14.1 fehlt; ergänzt nach B |
| 15f. | Htb II | B: Bogen 15.2–16.1 fehlt |
| 15 | Clt | B: <i>pp</i> fehlt |
| 16 | Bs I/II | B: <i>p</i> fehlt |
| 19 | Bs I/III 4 | A und B: Bogen zu 20.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 21 | Bs I/III 4 | A und B: Bogen zu 22.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 23 | Bs II/IV 4 | A und B: Bogen zu 24.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 24 | Bs I–IV 4 | A und B: Bogen zu 25.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 31 | Clt II, Bs I/III 4 | A und B: Bogen zu 32.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 33 | Cor III/IV 1 | B: <i>p</i> fehlt |
| 44–103 | Cb | A: „col V ^{cello} “; B: Dynamikangaben sowie „pizz.“ und „arco“ stehen meist nur in Vc B: „cresc.“ fehlt A und B: Beischrift „I°“ statt „III“, Notation dennoch im System von Cor III/IV B: <i>f</i> fehlt B: „poco cresc.“ fehlt A: es ² fehlt; ergänzt nach B |
| 52 | Clt I 2 | A: Bogen zu 75.1; NA folgt B |
| 56 | Cor III 1 | B: Bögen 74–76 und 76–78 B: <i>p</i> steht nur 79.1 B: <i>d</i> ² statt <i>e</i> ² B: „dim.“ fehlt B: „cresc.“ erst auf 98.3 |
| 70 | Cor I/II 1 | A und B: Bogen zu 102.1 fehlt; ergänzt nach C |
| 73 | Bs I/II 1 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 74 | Htb 1 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 74 | Clt 1 | A: Bogen zu 111.4, in T. 112.4 Pause; Note ergänzt nach C |
| 74–78 | Bs I | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 78 | Bs III/IV 1 | A und B: Achtelnote nur in Cor III/IV in T. 111.4, in T. 112.4 Pause; Note ergänzt nach C |
| 83 | VI I 6 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 92 | VI II 1 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 98 | Fl, Clt 2 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 101 | Bs I/II 1 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 104f. | D I/II, T, B | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 108f. | D I/II, T, B | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 111f. | Cor III/IV 4 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 116f. | Timb | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |

⁴ Stefan Reuter, *Pauke Timpani Spielpraxis: Plädoyer gegen den Abschlag. Der Paukenwirbel und seine nachfolgende Note*, Norderstedt (Books on Demand) 2009.

2. Gloria

Originaler Stimmenvorsatz in **A** (von oben nach unten):

„Flûtes.“ | „Petite Flûte.“ [System vorgesehen, Instrument ist jedoch nicht beteiligt] | „Hautbois.“ | „Clarinettes en La.“ | „1^{er} et 2^d Bassons.“ | „3^{me} et 4^{me} Bassons.“ | „1^{er} et 2^d Cors en Ré.“ | „3^{me} et 4^{me} Cors en Ré.“ | „Pistons en La.“ | „Trompettes en Ré.“ | „(+).“ | „Timballes La Ré.“ | „Cymb. et Gr. Caisse.“ | „6 Harpes.“ | „1^{ers} Violons.“ | „2^{ds} Violons.“ | „Altos.“ | „Soprano Solo.“ | „Tenor Solo.“ | „Basse Solo.“ | „1^{ers} Dessus.“ | „2^{ds} Dessus.“ | „Tenors.“ | „Basses.“ | „Violoncelles.“ | „Contre Basses.“ | „Orgue du Chœur“ | „Pédales.“

Fußnote am Ende der Seite:

„(+).“ Ajouter, au dessous des trompettes, une portée pour les trombones qui entrent plus loin, dans la Coda du morceau.“ [Unter den Trompeten ein System für die Posaunen einfügen, die später, in der Coda des Stücks, hinzukommen.]

| | | |
|---------|----------------------------|--|
| 1 | Alt | A: „div.“ getilgt, steht erst T. 9; B: „div.“ erst T. 9 |
| 12f. | D I | B: Bogen fehlt |
| 12 | S solo | A: Bogen nur 12.1–2; B: Bögen 12.1–2 und 12.2–5 |
| 13f. | S solo | A: Bogen nur 13.2–14.1; B: Bögen 13.1–2 und 13.2–14.1 |
| 18 | Bläser | B: p |
| 19–26 | Vc I,(II) | B: mit Bögen 19.1–20.1, 21.1–22.1, 23.1–2, 24.1–2, 25.1–26.2 |
| 23f. | D I/II | A: Bogen 23.2–24.1 fehlt; ergänzt nach B |
| 26 | S solo | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| 27 | Vc 1 | A: p fehlt; ergänzt nach B |
| 27f. | T, B | A: Bögen fehlen; ergänzt nach B |
| 29f. | Bs II | B: Bogen fehlt |
| 29 | Timb 1 | A: pp fehlt; ergänzt nach B |
| 30 | Hp d 1 | A und B: zweitoberster Ton fälschlich <i>cis</i> ² statt <i>d</i> ² ; korrigiert nach C |
| 38–51 | | A: Takte durchgezählt von 1 bis 14 (T. 157–170 Rückverweis) |
| 39 | D I 3–4 | A: Bogen fehlt |
| 43 | D I 3–4 | A: Bogen fehlt |
| 45–49 | Timb | C: Pausen |
| 49–51 | Htb | A und B: Bogen nur als Haltebogen von 50.2 bis 51.1 |
| 53 | VI I 5 | A: Bogen erst ab T. 53.6 |
| 57 | S solo | B: Bogen erst ab T. 57.1 |
| 58 | VI II 1 | B: Bogen erst ab T. 58.1 |
| 60f. | Clf, Bs | B: Bogen nur bis T. 60 |
| 61 | VI I | B: nur ein Bogen |
| 62 | Cor I/II | B: p fehlt |
| 65 | Cor II | A: p fehlt; NA verwendet B analog zu T. 65.1 |
| 66 | Vc, Cb | C: Pausen |
| 71–95 | GrC | C: Pausen |
| 75 | Bs III/IV, Cor III/IV, Alt | B: f fehlt |
| 75 | GrC | A: Dynamik p , darunter zusätzlich f , korrigiert nach B |
| 78 | Cor III/IV 4 | B: f fehlt |
| 79 | Fl II, Htb II | B: f fehlt |
| 83 | T 3 | B: e |
| 84 | Cor I/II | A: ohne Bogen; ergänzt nach B |
| 93 | Tr II | B: identisch mit Tr I statt Pausen |
| 96 | Vc | B: „dolce“ nicht in Klammern |
| 101 | Bs I | A und B: „Solo“ statt „I“; A: Anweisung „à 2“ wurde explizit gestrichen; NA ergänzt „I“ |
| 101 | Bs I/II 2 | B: „cresc.“ erst T. 102.1 |
| 108 | Htb II 4 | B: p fehlt |
| 108,110 | Htb II 4 | A: ohne Bogen nach 109.1 bzw. 111.1; ergänzt nach B |

| | |
|----------|--------------|
| 110 | Htb II |
| 110 | Clf II |
| 111–115 | Cb |
| 112–115 | Htb II |
| 112 | Bs I/II 1 |
| 114 | B solo |
| 120 | Bs II |
| 123 | T solo 1–2 |
| 126 | Cb |
| 127 | T solo |
| 129–131 | Clf I |
| 131 | |
| 131 | Htb I/II 3 |
| 132 | Htb I/II 1 |
| 136–142 | Vc/Cb |
| 138 | Bs I/II 1 |
| 140f. | Vc/Cb |
| 141 | Clf |
| 141 | Clf I |
| 141 | Cor II 1 |
| 141f. | Bs I/II |
| 143 | Bs III/IV 1 |
| 145 | B |
| 145 | Bs I/II |
| 147 | B, Vc |
| 147 | Clf |
| 148 | Clf |
| 148 | Bs I/II |
| 151 | B |
| 151 | S solo |
| 154 | D II 2 |
| 154 | Cor I/II 1–2 |
| 154 | D II |
| 157–170 | |
| 159 | T 4–6 |
| 168–170 | Htb |
| 170f. | Htb |
| 174 | Clf 5 |
| 174 | Vc 1 |
| 174f. | Chor |
| 174f. | Fl I/II 3 |
| 175, 177 | D I 1–2 |
| 175–181 | |
| 176f. | D I |
| 179,181 | D I 1–2 |
| 180–182 | Fl, Htb |

| |
|--|
| B: „cresc.“ fehlt |
| B: ohne Bogen zu 111.1. |
| A: Leertakte, ab T. 116 Verweis auf Vc; ergänzt nach B |
| A und B: Besetzung nicht eindeutig (weder Pausen noch Beischrift); wohl „à 2“, da alle anderen zweiten Holzbläserstimmen beteiligt sind |
| B: „cresc.“ fehlt |
| A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| A: ohne Bogen zu 121.1; ergänzt nach B |
| A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| A: „cresc.“ fehlt; ergänzt nach B |
| B: \rightrightarrows statt „dim.“ |
| A: Bögen 129.1–130.1 und 130.1–131.1; B: Bögen 129.1–129.6 und 130.1–131.1; NA passt Bögen an Htb I an |
| A: Buchstabe F erst T. 132 |
| B: Bogen nur bis 131.4 |
| B: p fehlt |
| B: dynamische Bezeichnungen nur einfach zwischen den beiden Stimmen |
| A: „cresc.“ fehlt; ergänzt nach B |
| B: ohne Bogen |
| B: „dim.“ fehlt |
| A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| B: f fehlt |
| A und B: Bogen nach unten gehalst |
| B: f fehlt |
| B: f fehlt |
| A: Dynamik (p und \rightrightarrows) fehlt; ergänzt nach B |
| B: „cresc.“ fehlt |
| B: f fehlt |
| B: „div.“ fehlt |
| A und B: Stimmzuweisung nicht eindeutig, da in T. 147.2 und 148.1–2 auch die jeweils obere Note nach unten gehalst ist und in T. 148 die untere Note eine Ganze Note ist. |
| A: <i>d</i> ⁰ statt <i>H</i> ; korrigiert nach B |
| B: f fehlt |
| B: „dim.“ statt p |
| B: ohne Bogen |
| B: Ganze statt zwei Halbe Noten, „dim.“ statt p |
| A: nur Vokalstimmen ausnotiert, Instrumentalstimmen-Takte durchgezählt von 1 bis 14 (als Verweis auf T. 38–51 = „Laudamus te“), Tr und VI I sind bereits ab T. 169 wieder notiert; B: Instrumentalstimmen ausnotiert |
| A: Bogen fehlt; B: Bogen nur 159.5–6 |
| A und B: Bogen nur als Haltebogen von 169.2 bis 170.1 |
| B: Bogen 170.2–171.1 fehlt |
| A: p fehlt; ergänzt nach B |
| B: Bogen vor 174.1 fehlt (nach Verweis auf Cb in den T. 142–173) |
| A: p fehlt jeweils beim Einsatz „Cum Sancto“; ergänzt nach B |
| B: Bogen erst ab 174.4; A: erste Bogenhälfte fehlt wegen Seitenwechsels vor T. 175; angepasst am Folgetakte und Htb |
| A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| A: Takte durchgezählt mit Großbuchstaben A–G (T. 195–201 Rückverweis) |
| A: „cresc.“ auf 176.3, „-cen-“ auf 178.3, „-do“ auf 180.3; B: „cresc.“ fehlt; in NA als „cresc.“ (176.3) entsprechend den anderen Vokalstimmen notiert |
| A: Bogen fehlt; ergänzt nach B |
| B: Bogen nur bis 181.2 |

| | | |
|--------------------------------|-----------------------|---|
| 181 | Clf 1 | B: Bogen erst ab 181.2 |
| 182 | Timb | B: <i>f</i> fehlt |
| 182–214 | GrC | C: Pausen |
| 187 | D II | A: Notiz „en harm.“ zwischen 187.2 und 188.1 |
| 194 | Fl I/II 3 | A: <i>fis</i> ³ statt <i>d</i> ³ : korrigiert nach B |
| 194 | Bs 1 | B: jeweils nur ein Notenhals |
| 194 | VI II 1 | B: Viertel statt Achtel, trotzdem folgt die Achtelpause |
| 194f. | Chor | A: <i>p</i> fehlt jeweils beim Einsatz „Cum Sancto“; ergänzt nach B |
| 194f. | Fl, Htb | A und B: Bogen erst ab 194.4; angepasst an Folgetakte sowie an T. 173–181 |
| 195,197, 199,201 195–201 | D I 1–2 | A: Bogen fehlt; ergänzt nach B A: nur Vokalstimmen und Streicher ausnotiert, Takte in den anderen Instrumenten mit Großbuchstaben A–G durchgezählt (Verweis auf T. 75–181); B: alle Stimmen ausnotiert |
| 196–201 200–202 | D II, T, B Fl, Htb | A: ohne „cre-scen-do“; ergänzt nach B B: Bogen nur bis 201.2 |
| 202 | B | B: Text fälschlich „glo-ri-a“ statt „Spi-ri-tu“ |
| 202 | Timb | B: <i>f</i> fehlt |
| 204f. | Org d | B: Bogen <i>g</i> ¹ – <i>g</i> ¹ fehlt |
| 206 | Bs III/IV | B: <i>b</i> und <i>q</i> vertauscht: <i>e</i> ⁰ – <i>ces</i> ¹ statt <i>es</i> ⁰ – <i>c</i> ¹ |
| 209f. | Cor I/III | B: Bogen <i>d</i> ² – <i>d</i> ² fehlt |
| 211 | Cymb/GrC | A: fälschlich als <i>A</i> statt als <i>cis</i> notiert; Halbe Pause fehlt |
| 216 | Timb 1 | A und B: Achtel–Achtelpause statt Viertel |

3. Credo

Hauptquelle ist **B**, da der Satz im Autograph nicht enthalten ist. Originaler Stimmenvorsatz in **B** (von oben nach unten): „Flûtes.“ | „Petite-Flûte.“ | „Hautbois.“ | „Clarinets en Sib.“ | „1.^{er} et 2.^d Bassons.“ | „3.^e et 4.^e Bassons.“ | „Corns en Fa.“ | „Corns en UT.“ | „Pistons en Sib.“ | „Trompettes en UT.“ | „Trompettes en Fa.“ | „Cymballes | SOL–U.“ | „Cymballes et | Grosse-Caisse.“ | „Violons.“ | „2.^{ds} Violons.“ | „Altos.“ | „SOPRANO SOLO.“ | „BASSE SOLO.“ | „1.^{ers} Dessus.“ | „2.^{es} Dessus.“ | „Ténors.“ | „Violoncelles.“ | „Contre-Basses.“ | „Orgue du Chœur.“ | „Pédales.“

| | | |
|---------------|-------------|--|
| 1–172 | GrC | B: <i>p</i> statt <i>pp</i> |
| 20 | Fl 1 | B: „soeculi“ statt „saeculi“ |
| 59,63 | Ch | B: <i>p</i> statt <i>f</i> |
| 63 | Timb | B: Note |
| 82 | Timb | B: Note |
| 137 | B | B: <i>g</i> ⁰ statt <i>e</i> ⁰ |
| 146 | Bs I | B: <i>es</i> ⁰ statt <i>e</i> ⁰ ; angepasst an Htb, Clf, D I/II sowie an Parallelstellen T. 144, 148 bzw. 150 |
| 148 | Vc 2 | B: <i>p</i> statt <i>f</i> ; ergänzt analog zu Alt |
| 218 | Fl | B: „molto“ bereits bereits T. 217; angepasst an andere Stimmen |
| 257 | VI I unten | B: ohne Bogen zu 258.1; ergänzt nach C |
| 264, 268f. | Chor | B: „soeculi“ statt „saeculi“ |
| 265 | Tr I/II 2–3 | A: Viertel statt Achtel–Achtelpause; korrigiert nach B analog zu den anderen Bläsern |
| 279 | Cor I–IV | B: <i>p</i> statt <i>pp</i> |

4. Offertoire (Prière pour l'orchestre seul)

Originaler Stimmenvorsatz in **A** (von oben nach unten): „Flûtes.“ | „Hautbois.“ | „Clarinets en Sib.“ | „1.^{er} et 2.^d Bassons.“ | „3.^{me} et 4.^{me} Bassons.“ | „Corns en Mi.“ | „1.^{ers} Violons.“ | „2.^{ds} Violons.“ | „Altos.“ | „Violoncelles.“ | „Contre Basses.“

| | | |
|-------------|-----------------|--|
| Tempoangabe | | C: Adagio molto |
| 1 | Htb II 2 | A: <i>p</i> fehlt; ergänzt nach B |
| 3–5 | VI II | B: ohne Bogen von 3.1 zu 5.1 |
| 4 | Fl 1 | B: „dim.“ fehlt |
| 14f. | Alt | B: Bogen nur 14.1–14.4 |
| 15 | Bs III/IV | B: <i><</i> fehlt |
| 15 | Cb 2–4 | A: Bogen 15.1–16.1; B: Bogen 15.1–15.4; angepasst an Bs III/IV |
| 16 | Bs III/IV 1–2 | B: <i>></i> fehlt, dafür in Clf doppelt vorhanden |
| 17 | Htb 1–2 | A: <i>></i> fehlt; ergänzt nach B |
| 20 | Cb 2 | B: „dim.“ fehlt |
| 24–26 | Cb | A: zwei Bögen statt ein durchgängiger Bogen: 24.2–25.4 und 26.1–26.3; NA folgt B |
| 29 | Bs I/II 3–6 | B: Bogen fehlt |
| 29f. | VI I | A: Bögen 29.2–30.4 und 30.5–30.8; B: nur Bögen 29.2.–30.4; angepasst an Htb |
| 31 | Vc 1 | A: <i>p</i> fehlt; ergänzt nach B |
| 32 | Bs I 4 | B: dim. fehlt |
| 33 | Streicher | B: <i>p</i> |
| 33f. | Clf I, Bs, VI I | B: Überbindung zu T. 34 fehlt, Bogen endet auf letzter Note von T. 30 |
| 34f. | Bs I/II | B: Bogen 34.3–35.1 fehlt |
| 37 | Clf I 3 | B: <i>pp</i> fehlt |
| 39f. | Cb | B: Dynamik fehlt |

5. Sanctus

Hauptquelle ist **B**, da der Satz im Autograph nicht enthalten ist. Originaler Stimmenvorsatz in **B** (von oben nach unten): „Flûtes.“ | „Hautbois.“ | „Clarinets en Sib.“ | „Bassons.“ | „Corns en Fa.“ | „Corns en Sib.“ | „Pistons en Sib.“ | „Trompettes en UT.“ | „Trompettes en Fa.“ | „Gr.^{sse} Caisse seule | sans Cymbales.“ | „1.^{ers} Violons.“ | „2.^{es} Violons.“ | „Altos.“ | „TÉNOR SOLO.“ | „Dessus.“ | „Ténors.“ | „Violoncelles.“ | „Contre-Basses.“ | „Orgue du Chœur.“ | „Pédales.“

Wie in den Editionsprinzipien erwähnt, ist die Länge der Bögen in Goussier's Handschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Stichmanuskript diente, oft nicht genau ersichtlich. Im Erstdruck (Quelle **B**) ist im Sanctus eine schlüssige, einheitliche Phrasierung der Motive nicht erkennbar. Bögen sind inkonsequent gesetzt oder fehlen, parallele Stimmen weisen häufig abweichende Bogensetzung auf. Aus diesem Grund wurde die schlüssigste Bogenführung des jeweiligen Motivs ohne Detailnachweis der Abweichungen auf alle Parallelstellen übertragen:

Das Motiv von T. 3–4/5–6 (Fl, Htb, Clf) und seine Parallelstellen richten sich nach dem Motivzitat der Flöte in T. 27–28 oder T. 103–104.



NB 1: Fl I, T. 3–6 abweichend nach Quelle **B**



NB 2: Fl I, T. 27–28; NA folgt Quelle **B**

Das Motiv von T. 29f. (Fl, Htb, Bs) und seine Parallelstellen (mit unterschiedlicher Fortführung) richten sich nach der Phrasierung der Flöte in T. 32f. In den meisten Fällen erscheint dieses Motiv – vermutlich in erster Linie aus Platzgründen – ohne Bogen über den Achteln. Ein Legatobogen wie an der genannten Stelle in der Flöte ist jedoch sehr naheliegend.



NB 3: Fl I, T. 29–31 abweichend nach Quelle B



NB 4: Htb I, T. 32–34 abweichend nach Quelle B



NB 5: Fl I, T. 32–34; NA folgt Quelle B

- 27 Htb **B:** *p* steht tatsächlich nur in dieser Stimme; für die anderen Holzbläser gilt das *ppp* aus T. 22
- 27–29 Clt Motivphrasierung wie oben beschrieben angepasst, jedoch Überbindung zu 29.1 ergänzt
- 53 Cor I/II 1 **B:** doppelt gehalten, obwohl nur Cor I spielt
- 80 Tr I/II 1 **B:** Punktierung fehlt
- 81 VI I/II **B:** Notiz „1 2“; möglicherweise entweder als Hinweis auf „divisi“ oder auf den Übergang von zwei zu drei Balken
- 95 Pist I/II 2–3 **B:** Viertel statt Achtel–Achtelpause; angepasst an andere Bläser
- 99 Cb **B:** *ff* nur in Vc, nicht im separaten System des Cb
- 99 Org d 2 **B:** Akkord *f¹-as¹-d²-fes²* statt *f¹-as¹-des²-f²*; ver-rutschtes Vorzeichen korrigiert nach C
- 100 Org g 2 **B:** *es⁰* statt *c⁰*; korrigiert nach C

6. Benedictus

Hauptquelle ist B, da der Satz im Autograph nicht enthalten ist. Originaler Stimmenvorsatz in B (von oben nach unten): „1.^{ers} Violons. I (divisés.)“ | „2.^{es} Violons. I (divisés.)“ | „Violoncelles. I (divisés.)“ | „SOLO.“ | „1.^{ers} Dessus.“ | „2.^{es} Dessus.“ | „1.^{ers} Ténors.“ | „2.^{es} Ténors.“ | „Basses.“ | „Contre-Basses.“ | „Octo-Basse. I accordeon.“ | „Orgue du Chœur.“ | „Pédales.“

- 12f. VI I ober **B:** Bogen erst ab 12.4; angepasst an andere Stimmen
- 23f. D I **B:** Achtel–Achtelpause statt bis 24.3

7. Agnus Dei

Hauptquelle ist B, da der Satz im Autograph nicht enthalten ist. Originaler Stimmenvorsatz in B: „Flûtes.“ | „Petite-Flûte.“ | „Hautbois.“ | „Clarinettes I en LA.“ | „1.^{er} et 2.^d Bassons.“ | „3.^e et 4.^e Bassons.“ | „Corns en Sol. grave.“ | „Pistons en LA.“ | „Trompettes en RÉ.“ | „Trombones.“ | „Timballes LA–RÉ.“ | „6 Harpes.“ | „1.^{ers} Violons.“ | „2.^{es} Violons.“ | „Altos.“ | „SOPRANO SOLO.“ | „TÉNOR SOLO.“ | „1.^{rs} Dessus.“ | „2.^{ds} Dessus.“ | „Ténors.“ | „Basses.“ | „Violoncelles.“ | „Contre-Basses.“ | „Octo-Basse.“ | „Orgue du Chœur.“ | „Pédales.“

- 34f. VI I **B:** Bogen nur bis 34.12; angepasst an andere Stimmen

- 38f. Alt **B:** Bögen 38.1–2, 38.3–5, 38.5–6 und 38.7–39.1; angepasst an Vc und T. 42
- 46f. Pist I/II **B:** Bögen 46.1–2 / 47.1–2 und 46.1–5 / 47.1–5; angepasst an Holzbläser
- 47f. VI I/II **B:** getrennte Bögen 47.7–9 und 48.1–3; angepasst an Parallelstellen in den umgebenden Takten
- 48 Pist II **B:** Bogen erst ab 48.2; angepasst an andere Stimmen
- 53 Org g unten 3 **B:** *d⁰* statt *cis⁰*; NA folgt C
- 56 Org 1 **B:** Achtel–Achtelpause statt Viertel; angepasst an andere Stimmen
- 65 Trb III 1 **B:** *d⁰* statt *H*
- 66 Trb III 1 **B:** *c⁰* statt *A*

8. Domine, salvum fac

Originaler Stimmenvorsatz in A (von oben nach unten): „Flûtes.“ | „Petite Flûte.“ | „Hautbois.“ | „Clarinettes en La.“ | „1.^{er} et 2.^d Bassons.“ | „3.^{me} et 4.^{me} Bassons.“ | „Corns en Sol.“ | „Corns en Ut.“ | „Pistons en Sol.“ | „Trompettes en Ut.“ | „Trombones.“ | „Timballes Sol Ré.“ | „Cymb. et Gr. Caisse.“ | „6 Harpes.“ | „1.^{ers} Violons.“ | „2.^{es} Violons.“ | „Altos.“ | „1.^{ers} Dessus.“ | „2.^{es} Dessus.“ | „Corns.“ | „Basses.“ | „Violoncelles.“ | „Contre Basses.“ | „Orgue“ | „Jeu d’anches.“ | „Pédales.“

- 18 Vc/Cb 2 **B:** *c¹* statt *h⁰*
- 22 Clt II 7 **A:** *f* statt *fis¹*; korrigiert nach B
- 22 Pist I/II **B:** *f* fehlt
- 24 Htb, Clt **B:** *p* fehlt
- 24 Bs 1 **A:** *p* fehlt; ergänzt nach B
- 24 PtFl 3 **B:** *f* fehlt; verweist auf Fl I, *#* steht in diesem System; explizit nur auf 25.2 in der mit Fl I zusammengehaltenen Fl II
- 27 Fl I, PtFl, Org **B:** ohne *#* (bzw. *b* in Clt); NA folgt B
- 27 Clt I 11–16 **A** und **B:** ohne Punkte
- 28 Vc/Cb 1 **B:** *d⁰* statt *d¹*
- 41 Fl I 8 **A:** Sechzehntelpause fehlt; ergänzt nach B
- 41 Cymb, Cymb, **A:** ohne Dynamik; ergänzt nach B
- 42 GrC **A** und **B:** Achtel–Achtelpause statt Viertel; angepasst an Parallelstellen
- 42 Timb 1 **B:** ohne *e²*
- 49 VI II **B:** Ton fehlt
- 49 Vc/Cb 4 **B:** *f¹* statt *e¹*
- 49 Hp g 5 **B:** *f¹* statt *e¹*

Anhang

4a. Offertoire pour Orgue

Edition nach Quelle E.

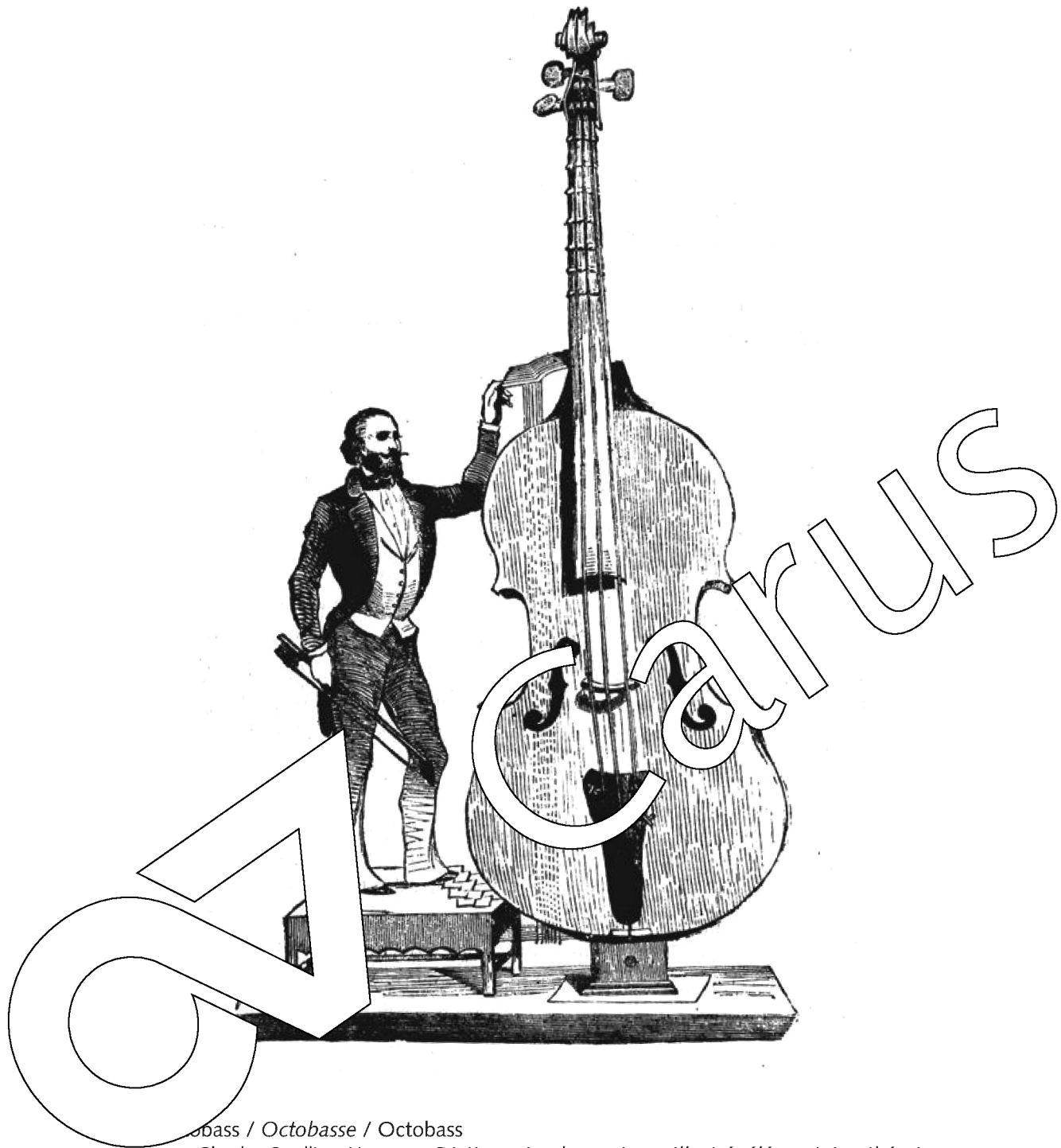
- 31 Org g 1–2 **E:** oben Halbe Noten *as⁰-g⁰*; Rhythmus angepasst an Orchesterfassung (Clt, Alt)

4b. Offertoire pour Orgue

Hauptquelle ist das Autograph Quelle F, Sekundärquelle ist D.

- 62 Org **D:** *p* statt *f*
- 64 Org g 3 **D:** ohne *#*
- 73, 75 Org 2–4 **D:** ohne *←*

⁵ Siehe Vorwort.



Double Bass / Octobasse / Octobass
aus: Charles Soullier, *Nouveau Dictionnaire de musique, illustré, élémentaire, théorique, historique, professionnel et complet à l'usage des jeunes amateurs, des professeurs de musique, des institutions et des familles*, Paris (E. Brault) 1855, S. 208.