

Luigi

CHERUBINI

Requiem in c

Coro (SATB)
2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Tamtam
2 Violini, 2 Viole, Violoncello e Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Partitur / Full score



Carus 40.086

Inhaltsübersicht

Vorwort / Foreword / Avant-propos	IV
Facsimilia	X
1. Introitus et Kyrie	1
2. Graduale	19
3. Sequentia	
Dies irae	21
Lacrimosa	68
4. Offertorium	
Domine Jesu Christe	77
Quam olim Abrahae	94
Hostias et preces tibi	119
5. Sanctus et Benedictus	134
6. Pie Jesu	141
7. Agnus Dei et Communio	149
Kritischer Bericht	167

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.086), Studienpartitur (Carus 40.086/07), Klavierauszug (Carus 40.086/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.086/19).

Das Werk wurde auf CD vom Kammerchor Stuttgart und der Hofkapelle Stuttgart unter der Leitung
von Frieder Bernius eingespielt (Carus 83.227).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.086), study score (Carus 40.086/07), vocal score (Carus 40.086/03),
complete orchestral material (Carus 40.086/19).

The work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart and the Hofkapelle Stuttgart
under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.227).

Zu diesem Werk ist **CARUS** MUSIC, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung
einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work **CARUS** MUSIC, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the
app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Vorwort

Die zwei Vertonungen der Totenmesse von Luigi Cherubini in c-Moll und in d-Moll nehmen innerhalb ihrer musikalischen Gattung eine herausragende Stellung ein. Das *c-Moll-Requiem* für gemischten Chor und Orchester, das hier in einer kritisch-korrekten Neuausgabe vorgelegt wird, entstand 1816 in Paris. Binnen kurzer Zeit erlangte das Werk einen hohen Bekanntheitsgrad; Musiker wie Beethoven, Schumann und Brahms haben es ganz außerordentlich geschätzt. Die Komposition erklang zu Beethovens Totenfeier, und noch Jahrzehnte später nahm Josef Rheinberger unter ihrem Eindruck eine Überarbeitung seines eigenen *Requiem*s op. 60 vor. Als Cherubinis *c-Moll-Requiem* 1834 bei den Exequien für Adrien Boieldieu aufgeführt wurde, machte der Erzbischof von Paris wegen der Beteiligung von Frauenstimmen Bedenken geltend. Um solchen Vorbehalten zu begegnen, komponierte Cherubini anschließend das *Requiem in d-Moll* für Männerstimmen und Orchester und bestimmte dieses Werk für die Feier seiner eigenen Beisetzung. Beide Requiem-Vertonungen Cherubinis sind sich in manchen Einzelheiten – etwa hinsichtlich der Einbeziehung von Graduale und „Pie Jesu“, der formalen Struktur einzelner Sätze oder besonderer Eigenarten der Instrumentation – recht ähnlich.

Luigi Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz geboren. Von seinem Vater, der als Cembalist am Theater wirkte, sowie von anderen Florentiner Musikern erhielt das früh erkannte Talent seine ersten musikalischen Unterweisungen; von 1778 bis 1781 studierte er bei dem namhaften Kontrapunktiker Giuseppe Sarti, der aus der Schule von Padre Martini stammte und als einer der letzten Vertreter der neapolitanischen Opera seria gilt. An den Stil dieser Werke knüpften auch seine eigenen Opern aus der ersten Hälfte der 1780er Jahre an. Im Anschluß an eine Reise nach London ließ sich Cherubini 1786 in Paris nieder, wo er es trotz der politischen Wirren bald zu hohem Ansehen und einem internationalen Ruf als Opernkomponist brachte: *Lodoïska* (1791), *Médée* (1797) und *Les deux journées* („Der Wasserträger“, 1800) gehören zu den erfolgreichsten Produktionen dieser Jahre. 1795 wurde Cherubini zum Inspektor am neugegründeten Conservatoire der französischen Hauptstadt bestellt; im Auftrag der politischen Führung hatte er damals auch eine Reihe von republikanischen Hymnen zu vertonen. Während eines Aufenthalts in Wien 1805/06 wurde der Komponist von Haydn, Beethoven und anderen bedeutenden Künstlern mit Hochachtung und Herzlichkeit empfangen. Seine Karriere litt in dieser Zeit aber sowohl unter beruflichen Sorgen als auch unter der gesundheitlichen Belastung durch ein Nervenleiden; persönliche Differenzen mit Napoleon Bonaparte, der 1799 nach dem Sturz des Direktoriums die Herrschaft in Frankreich übernommen hatte, kamen erschwerend hinzu. Erst nach dem Machtwechsel von 1814/15 nahm Cherubinis Leben wieder eine neue, glückliche Wendung. Unter Ludwig XVIII. wurde er Anfang 1816 zum „Surintendant de la musique du roi“ ernannt und war gemeinsam mit Le Sueur für die Kirchenmusik der Königlichen Kapelle zuständig. In den folgenden Jahren entwickelte Cherubini eine beachtliche Produktivität auf kirchenmusikalischem Gebiet; neben dem vorliegenden *Requiem* von 1816 und den beiden *Krönungsmessen* in G-Dur und A-Dur (1819 und 1825) gehören zahlreiche Messen, Messensätze und Motetten zu den Werken dieser Periode.

Nachdem zunächst die Oper und anschließend die Kirchenmusik den Schwerpunkt seines Schaffens gebildet hatte, stand der letzte Lebensabschnitt Cherubinis im Zeichen der pädagogischen Tätigkeit. 1822 wurde er zum Direktor des Pariser Conservatoire er-

nannt, und diesen Posten sollte er bis in sein Todesjahr innehalten. Zahlreiche Solfeggien für den Unterrichts- und Prüfungsgebrauch, ein Lehrbuch des Kontrapunkts und weitere Publikationen legen Zeugnis von Cherubinis Wirken als Musikerzieher und Administrator ab. Ungeachtet mancher Kritik, die seine gewissenhaft-pedantische Amtsführung und sein Autoritätsanspruch hervorriefen, konnte sich das Pariser Conservatoire unter seiner Ägide aber als jenes renommierte Ausbildungsinstitut für Musik etablieren, das es bis heute geblieben ist. Zu den letzten Kompositionen Cherubinis gehören das *Requiem in d-Moll* von 1836 sowie die zwischen 1834 und 1837 entstandenen *Streichquartette* Nr. 3–6 und das *Streichquintett*; außerdem hat die Kleinform des Kanons den Komponisten zeitlebens beschäftigt. Mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt, starb Luigi Cherubini am 15. März 1842 in Paris. Er wurde auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt.¹

Cherubinis langes Leben erstreckte sich über die Ausläufer der Ära Hasse sowie über die gesamte musikalische Klassik und reicht annähernd bis zum Ende der frühen Romantik. Mit Absolutismus, Revolution und Schreckensherrschaft, Konsulat und Kaiserreich (Empire), Restauration und Julirevolution hat er in Frankreich ein ungemein breites Spektrum politischer Systeme und historisch bedeutender Ereignisse persönlich miterlebt. Unter dem Eindruck der spätneapolitanischen Oper aufgewachsen und im traditionellen Kontrapunkt gründlich geschult, verdankte er der Musik Glucks, Haydns und Mozarts viele prägende Eindrücke. Ungeachtet seiner weiterentwickelten Opernkonzeption und seiner in die Zukunft weisenden Instrumentationseffekte blieb Cherubini den künstlerischen Idealen des 18. Jahrhunderts lebenslang verbunden. Seine Musik ist edel in ihrer Haltung und von gediegener Satztechnik geprägt. Ludwig van Beethoven, dem Cherubinis Werke in mehrfacher Hinsicht als Vorbilder gedient haben, betrachtete ihn als den größten Komponisten seiner Epoche. Aus heutiger Sicht gilt Cherubini als „konservativer Revolutionär“ oder als „Prophet der Romantik“,² vor allem aber als Prototyp des „Klassizisten“.³

Anlaß für die Entstehung des *Requiem*s in c-Moll war die kirchliche Trauerfeier für Ludwig XVI., der 1793 als Opfer der Französischen Revolution hingerichtet worden war. Ihm zum Gedächtnis fand am 21. Januar 1817, dem Jahrestag seines Todes, in der Kirche von St. Denis ein Gottesdienst statt, bei dem die Cherubinische Komposition erstmals aufgeführt wurde. Das Werk ist mit gemischtem Chor und großem Orchester besetzt; Cherubini verzichtet auf den Einsatz von Solostimmen und läßt an die Stelle virtuoso-konzertanter Wirkungen eine stark textgeprägte Verinnerlichung treten. In voller Konzentration auf das Wesentliche wird jede pure Äußerlichkeit vermieden, wobei diese Feststellung auch den erschreckenden, dennoch ganz im Dienst einer Intensivierung des Ausdrucks stehenden Tamtamschlag zu Beginn der Sequenz einschließt.

¹ Zur Biographie und Würdigung des Komponisten siehe die grundlegenden Monographien von Richard Hohenemser, *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913 (Reprint Wiesbaden 1969), und Ludwig Schemann, *Cherubini*, Stuttgart 1925, sowie die einschlägigen Artikel von Roger Cotte in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 2, Kassel 1952, und von Basil Deane in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 4, London 1980. Den „Cherubini“-Artikel für die Neuausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* hat der Herausgeber verfaßt.

² Vgl. Basil Deane, *Cherubini*, London 1965, bes. S. 49.

³ Vgl. Stefan Kunze, „Cherubini und der musikalische Klassizismus“, in: *Analecta Musicologica* Bd. 14 (1974), S. 301-323.

Dem ersten Satz des Werkes liegen die liturgischen Texte von Introitus und Kyrie zugrunde. Es folgt das kurze Graduale, an das sich der choraliter zu singende Tractus „Absolve, Domine“ anschließen soll.⁴ Sequenz und Offertorium bilden auf Grund der textlichen Gegebenheiten die umfangreichsten Sätze, während das Sanctus auffallend knapp gehalten ist. Diese Kürze entspricht dem seinerzeitigen französischen Gebrauch, Sanctus und Benedictus in einem Satz zu vertonen und vor der Wandlung aufzuführen (in anderen Ländern hingegen war es üblich, daß Sanctus und Benedictus als separate Stücke komponiert und durch die Wandlung voneinander getrennt wurden). Zur Elevation bzw. im unmittelbaren Anschluß daran pflegte man in Frankreich eine eucharistische Motette zu singen;⁵ die entsprechende Stelle nimmt in Cherubinis *Requiem* das „Pie Jesu“ ein, dessen Text auf den Schlußvers der Sequenz zurückgeht. Den letzten Satz der Komposition bilden das Agnus Dei und die Communio („Lux aeterna“).

Die dunkle Instrumentation mit ihrem Verzicht auf Oboen, Klarinetten, Trompeten und Violinen sowie mit den gedämpften Pauken gibt dem Einleitungssatz sein besonderes klangliches Gepräge und verleiht ihm jenen schwermütigen Ernst, der das ganze Werk überschattet. Das zu Beginn von Fagotten und Violoncelli unisono vorgetragene Motiv einschließlich seiner Ableitungen dient dem Satz zur formalen Gliederung und zur Verklammerung seiner einzelnen Abschnitte.⁶ Der ausgesprochen klangschöne Chorsatz besteht aus einem Wechsel von homophonen und durchimitierenden Partien.⁷

Auch im Graduale arbeitet Cherubini mit imitatorischer Stimmführung. Dieser Satz ist noch sparsamer instrumentiert als der Introitus, so daß dem markanten Blechbläser-Signal und dem Tamtamschlag zu Beginn des „Dies irae“ – Ankündigungen des Jüngsten Gerichts – eine um so beeindruckendere Wirkung zukommt. Der Komponist hat den umfangreichen, aus 17 dreizeiligen und drei zweizeiligen Strophen bestehenden Text der Sequenz einer klaren Gliederung durch musikalische Bezugnahmen unterzogen. Dabei finden die beiden ersten Strophen mit ihrer Kanonführung zwischen Frauen- und Männerstimmen und der flirrenden Streicherbegleitung ihre Entsprechung in den Versen „Liber scriptus“, „Judex ergo“ und „Quid sum miser“, ähnlich wie jeweils anschließend die durch hervortretende Blechbläser und kraftvolles Tutti gekennzeichneten Strophen „Tuba mirum“ und „Rex tremendae“ miteinander korrespondieren. Ein neuer Abschnitt des Satzes beginnt an der Textstelle „Salva me“, auf deren Gestaltung Cherubini später bei „Voca me“ zurückgreift. Dazwischen stehen mehrere Strophen in Unisono-Rezitation der Singstimmen mit einer Entwicklung hin zu dem dynamisch-expressiven Höhepunkt der Strophe „Confutatis maledictis“. Der eindringliche Schlußteil der Sequenz, vom Vers „Lacrimosa“ an, läßt den Chor auf der Grundlage einer gleichbleibenden Orchesterbegleitung in nahezu ungebrochener Homophonie deklamieren.

Im ersten Teil des Offertoriums ist die ausgeprägte Text-Musik-Beziehung nicht zu verkennen: Sie äußert sich in der marschähnlichen Deklamation am Satzanfang („Domine Jesu Christe, Rex gloriae“) ebenso wie in den zitternden Streicherbegleitungen an Stellen wie „de poenis inferni“ und „ne cadant in obscurum“. Die tiefen Lagen bei „et de profundo lacu“ und „obscurum“, das nachdrückliche Aufbegehren bei „libera eas“ und der merklich aufgehellte Klang (ohne Chor- und Streichbässe!) an der Textstelle „sed signifer sanctus Michael“ – all diese Mittel tragen zu einer Überzeugenden musikalischen Umsetzung der textlichen Vorgaben bei. Traditionsgemäß ist der Abschnitt „Quam olim Abrahae“ als Fuge angelegt worden. Cherubini hat eine Doppelfuge mit beibehalte-

nem Kontrasubjekt geschrieben, in der er außerdem mit Themenvergrößerung und -engführung arbeitet und so sein hohes satztechnisches Können unter Beweis stellt. Nach liturgischer Vorschrift ist das „Quam olim Abrahae“ im Anschluß an den Versus „Hostias et preces“ zu wiederholen; in diesem formal wiederum sehr überschaubar aufgebauten Teil kommt vor allem den Motiven der Holzbläser eine gliedernde Funktion zu.

Das Sanctus besitzt einen feierlich-majestätischen Charakter und bildet damit einen Gegensatz zu dem äußerst verhaltenen „Pie Jesu“, in dem erneut die Bläser (Klarinetten, Fagotte und Hörner) für ein besonderes klangliches Kolorit sorgen. Der dreifachen Anrufung des Agnus Dei geht jeweils eine kurze Instrumentaleinleitung voran, die in dynamischer Steigerung und rhythmischer Verdichtung auf den Choreinsatz hinführt.⁸ In diesem Satz dient die aus dem ersten Takt bekannte Instrumentalfigur auch dem langsam ausklingenden Schlußteil als motivische Grundierung; dabei folgen selbst die allerletzten Tonrepetitionen der Singstimmen dem von Cherubini so geschätzten Kanonprinzip.

Satztechnische Souveränität, hohe Instrumentationskunst, eine sicher beherrschte Formgestaltung und ein ausgewogenes Wort-Ton-Verhältnis zeichnen Cherubinis *c-Moll-Requiem* in besonderer Weise aus. Trotz seiner pathetischen Grundstimmung verzichtet das Werk durchaus nicht auf dramatische Effekte. Auffallend ist die Differenzierung der dynamischen Angaben, wobei Sing- und Instrumentalstimmen nicht immer dieselben Lautstärkemarken tragen: In der 1. Strophe der Sequenz etwa singt der Chor *piano*, während die Streicher *pianissimo* spielen; im „Tuba mirum“ hingegen steht dem *fortissimo* des Orchesters ein *forte* des Chores gegenüber. Die originalen Metronomangaben und die im Autograph eingetragenen Aufführungsdauern indizieren relativ zügige Tempi; trotzdem dürfte sich in manchen Fällen eine ruhigere Temponahme anbieten.⁹

Die für die vorliegende Ausgabe benutzten Quellen befinden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, und in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Beiden Bibliotheken sei vielmals dafür gedankt, daß sie Mikrofilme dieser Quellen zur Verfügung gestellt und die Publikationserlaubnis erteilt haben.

Geesthacht/Elbe, im August 1995

Wolfgang Hochstein

⁴ Cherubini schreibt an das Ende des Graduale die Anweisung: „Suit le Trait chanté par le cœur“. Diese Vorschrift ist in der von Rudolf Lück für die Edition Peters besorgten Ausgabe des *Requiem*s (Frankfurt a. M. 1964) völlig unzutreffend übersetzt worden: „Man schließe sich der Gesangslinie des Chores an.“

⁵ Vgl. etwa die *Messe in A* von César Franck (Stuttgart 1989, Carus-Verlag, CV 40.646): Auch hier sind Sanctus und Benedictus kurz und in einem Satz vertont; als Elevationsmusik dient das berühmte „Panis angelicus“. Cherubini verwendet in seinen Meßvertonungen regelmäßig die Strophe „O salutaris hostia“ aus dem Fronleichnamshymnus *Verbum supernum* als Wandlungsmotette.

⁶ Eine ausführliche Beschreibung und Analyse aller Sätze dieser Komposition findet sich in der Dissertation von Hans Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini*, Bonn 1980, S. 215–239.

⁷ Cherubinis Textbehandlung ist vorbildlich und entspricht in ihrer guten Verständlichkeit den kirchenmusikalischen Vorschriften; so hat er beispielsweise die jeweils drei „Kyrie“- und „Christe“-Anrufungen genau hörbar gemacht. Der Orgelpunkt bei „perpetua“ (Takte 86–91) setzt die Textaussage musikalisch um.

⁸ Das Wort „sempiternum“ ist in „Pie Jesu“ und Agnus Dei jeweils wieder mit Orgelpunkten im Chorbaß verbunden.

⁹ Die dem Herausgeber bekannten Einspielungen des Werkes dauern auch deutlich länger als die vom Komponisten vorgegebenen 36,5 Minuten.

Foreword (abridged)

Luigi Cherubini was born in Florence on the 14th September 1760. From 1778 until 1781 he studied with the noted contrapuntist Guiseppe Sarti, a former pupil of Padre Martini and one of the last masters of Neapolitan opera seria. In 1786 Cherubini settled in Paris, where despite the upheavals following the French Revolution he soon won a high reputation and international fame as an opera composer: *Lodoïska* (1791), *Médée* (1797), and *Les deux journées* ("The Water Carrier," 1800) were among the most successful productions of those years. During a stay in Vienna in 1805/6 he was received with respect and warmth by Haydn, Beethoven, and other leading musicians. About that time, however, his career suffered on account of both professional difficulties and poor health resulting from a nervous complaint; personal differences with Napoleon Bonaparte, who had become the ruler of France following the collapse of the Directory in 1799, were an additional burden. Not until after Napoleon's fall from power in 1814/15 did Cherubini's life enter into a new, happier phase. At the beginning of 1816 he was appointed "Surintendant de la musique du roi" under Louis XVIII, and together with Le Sueur he was also made responsible for the sacred music performed in the royal chapel. During the years which followed Cherubini composed a considerable amount of church music, producing numerous masses, separate movements from the Mass, and motets. The *Requiem in C minor* dates from 1816.

The first part of Cherubini's career had centred upon opera and the second part on church music; his last years were devoted principally to teaching. In 1822 he was appointed director of the Paris Conservatoire, and he remained in that position until the year of his death. The recipient of numerous honours, Luigi Cherubini died in Paris on the 15th March 1842. He was buried in the Père Lachaise Cemetery.¹

Cherubini's long lifetime extended from the period of the last representatives of the era of Hasse, through the entire classical age to about the end of the early romantic period. In France he experienced Absolutism, the Revolution and the period of the Terror, the Consulate and Empire, the Restoration, and the July Revolution – a broad spectrum of political systems and historically important events. He grew up under the influence of late Neapolitan opera and was thoroughly trained in traditional counterpoint, also receiving many vital impulses from the music of Gluck, Haydn, and Mozart. Despite the forward-pointing elements in his operas and in his instrumentation, Cherubini remained throughout his lifetime committed to the artistic ideals of the 18th century. His music is noble and marked by consummate technical skill. Ludwig van Beethoven, who in many respects took Cherubini's works as his model, regarded him as the greatest among his contemporary composers. Today Cherubini is seen as a "conservative revolutionary" or as the "prophet of romanticism,"² but above all as the prototype of the "classicist."³

The *Requiem in C minor* was composed for a memorial service for Louis XVI, who had been executed in 1793 as a victim of the French Revolution. In his memory a Requiem Mass was celebrated on the 21st January 1817, the anniversary of his death, in the Church of St. Denis, and on that occasion this composition of Cherubini was performed for the first time. The work is scored for mixed-voice choir and full orchestra; Cherubini dispensed with solo singers, and instead of virtuoso effects he strove to achieve

inwardness of expression, closely based on the meaning of the words. Concentrating entirely on essentials, he avoided all superficial effects – this is true despite the terrifying tam-tam stroke at the beginning of the Sequence, because that occurs solely for the intensification of expression.

The first movement of the work is based on the liturgical texts Introitus and Kyrie. There follows the brief Graduale, then the plainsong Tractus "Absolve, Domine."⁴ The Sequence and Offertorium are the most substantial movements of the work, owing to the length of their texts, while the Sanctus is short. This brevity corresponds to the custom in France at that time of setting the Sanctus and Benedictus as a single movement, performed before the Consecration (in other countries the practice was to compose the Sanctus and Benedictus as separate pieces, performed before and after the Consecration). At the Elevation, or immediately after it, it was customary in France for a Eucharistic motet to be sung;⁵ in Cherubini's *Requiem* this position is occupied by the "Pie Jesu," whose words are taken from the final verse of the Sequence. The last movement of the composition consists of the Agnus Dei and the Communio "Lux aeterna."

The dark-hued instrumentation, with no oboes, clarinets, trumpets, and violins, and with the timpani muffled, gives the opening movement its particular sonority, and lends it that air of solemnity which overshadows the entire work. The initial motive played unisono by the bassoons and celli, with its derivatives, serves to hold together the various elements of this movement.⁶ The notably beautiful choral writing makes balanced use of homophonic and imitative sections.⁷

In the Graduale, too, Cherubini makes use of imitative part writing. This movement is even more sparingly scored than the Introitus, so that the alarming brass outburst and the tam-tam stroke at the beginning of the "Dies irae" – heralds of the Last Judgement – are all the more impressive in effect. The composer gave a clear formal shape to the Sequence, with its lengthy text,

¹ For a biography and an assessment of the composer see the standard monograph by Richard Hohenemser, *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke* (Leipzig, 1913 [reprint Wiesbaden, 1969]), and Ludwig Schemann, *Cherubini* (Stuttgart, 1925) as well as the relevant articles by Roger Cotte in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 2 (Kassel, 1952), and by Basil Deane in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4 (London, 1980). The "Cherubini" Article in the new edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* was written by the editor.

² See Basil Deane, *Cherubini* (London, 1965), esp. p. 49.

³ See Stefan Kunze, "Cherubini und der musikalische Klassizismus," *Analecta Musicologica*, vol. 14 (1974), p. 301–323.

⁴ At the end of the Graduale Cherubini writes the instruction: "Suit le Trait chanté par le chœur." In the Peters edition of this *Requiem* (Frankfurt a. M., 1964) this instruction has been rather inadequately translated as: "Man schlieÙe sich der Gesangslinie des Chores an" [Follow the vocal line of the choir].

⁵ See, for instance, César Franck's *Mass in A* (Carus-Verlag Stuttgart, 1989, CV 40.646): Here the Sanctus and Benedictus are also short and they are set in one movement. The famous "Panis angelicus" serves as the music for the Elevation. Cherubini regularly employed the verse "O salutaris hostia" from the Corpus Christi hymn *Verbum supernum* as a motet for the Consecration.

⁶ A detailed description and analysis of all the movements of this composition may be found in the dissertation by Hans Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini* (Bonn, 1980), p. 215–239.

⁷ Cherubini's treatment of the text is exemplary and it corresponds, in its intelligibility, to the rules of church music. For example, he makes clearly audible the threefold invocation of the "Kyrie" and "Christe." The pedal point at the word "perpetua" (bars 86–91) is a musical rendering of the text.

by means of musical relationships. The first two verses with their canonic writing for the female and male voices, and airy string accompaniment, are balanced by the verses "Liber scriptus," "Judex ergo," and "Quid sum miser," and similarly the following verses "Tuba mirum" and "Rex tremendae" are both marked by brass outbursts and powerful tutti writing. A new section of the movement begins at the words "Salva me," to whose music Cherubini later returned at "Voca me." Several intermediate verses are sung unisono, quasi recitative, with an increase of intensity towards the dynamic-expressive climax of the verse "Confutatis maledictis." The impressive concluding section of the Sequence, from the verse "Lacrimosa" onwards, opens with the choir declaiming the words in almost unbroken homophony above unchanging orchestral accompaniment.

In the first part of the Offertorium the close association between words and music is very evident. It is seen in the marchlike declamation at the beginning of the movement ("Domine Jesu Christe, Rex gloriae"), and in the trembling string accompaniment at such points as "de poenis inferni" and "ne cadant in obscurum." The symbolic depths to which the music descends at "et de profundo lacu" and "ne cadant in obscurum," the impassioned plea "libera eas," and the radiant tone colour (without choral or string basses!) at the words "sed signifer sanctus Michael" – all these elements contribute to a compelling musical setting of the verbal imagery of the *Requiem Mass*. In accordance with tradition the passage "Quam olim Abrahae" is written as a fugue. Cherubini has written a double fugue with the counter-subject retained, in which he also makes use of augmentation and diminution of themes, thus demonstrating his great technical ability. In accordance with liturgical practice the "Quam olim Abrahae" is repeated after the verse "Hostias et preces"; in this section, whose formal construction is clearly evident, the woodwind motives are of particular structural importance.

The Sanctus is nobly majestic in character, thus providing contrast to the extremely gentle "Pie Jesu," in which the winds (clarinets, bassoons, and horns) create a specific tone colouring. The threefold invocation of the Agnus Dei is preceded each time by a brief instrumental introduction, which gathers dynamic and rhythmic strength for the entry of the choir.⁸ In this movement the instrumental figure heard in the first bar also provides the motivic foundation for the final section which dies away slowly; even the very last repeated notes of the choir bear witness to the canonic principle so dear to Cherubini.

Sovereign command of the techniques of composition, skill in instrumentation, a sure mastery of form, and a finely judged relationship between words and music – all these qualities distinguish this work of Cherubini. When the *Requiem in C minor* was performed in 1834 at the funeral of François Adrien Boïeldieu, the Archbishop of Paris expressed doubts about the use of women's voices. In order to avoid any criticism in this respect Cherubini then composed the *Requiem in D minor* for male voices and orchestra (1836), and asked for that work to be performed at his own funeral. Both of these settings of the Mass for the dead occupy an important place among works in this category.

The sources for the present edition are located in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, music department, and in the Bibliothèque National in Paris. My sincere thanks to both institutions for placing the microfilms of the sources at my disposal and for granting permission for this edition to be published.

Geesthacht/Elbe, August 1995
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

⁸ The word "sempiternam" in "Pie Jesu" and in the Agnus Dei is again combined with a pedal point in the choral basses.

Avant-propos (abrégé)

Luigi Cherubini est né le 14 septembre 1760 à Florence. De 1778 à 1781 il suivit l'enseignement du célèbre contrapuntiste Giuseppe Sarti, lui-même issu de l'école de Padre Martini et qui passait pour l'ultime représentant de l'opéra seria napolitain. En 1786, Cherubini s'installa à Paris où, en dépit des troubles politiques, il se bâtit une réputation internationale en tant que compositeur d'opéra : *Lodoïska* (1791), *Médée* (1797) et *Les deux journées* (1800) comptent parmi les réussites les plus brillantes de ces années. Durant son séjour à Vienne en 1805/06, le compositeur reçut l'estime et l'amitié de Haydn, de Beethoven et d'autres grands artistes. Des soucis professionnels et une santé fragilisée par une maladie nerveuse pesèrent à cette époque sur sa carrière ; à cela s'ajoutèrent des différends personnels avec Napoléon Bonaparte qui, en 1799, après la chute du Directoire, avait pris le pouvoir en France. Ce n'est qu'après le changement de pouvoir en 1814/15, que la vie de Cherubini reprit un cours plus heureux. Au début de l'année 1816, il fut nommé « Surintendant de la musique du Roi » par Louis XVIII et partageait avec Le Sueur la responsabilité de la musique d'église de la chapelle royale. Au cours des années qui suivirent, Cherubini déploya une intense activité dans le domaine de la musique d'église. Il composa de nombreuses messes, des mouvements de messe et des motets, dont précisément le *Requiem en Ut mineur* de 1816.

Après avoir porté ses efforts tout d'abord sur l'opéra puis sur la musique d'église, Cherubini consacra les dernières années de sa vie à l'enseignement. En 1822, il fut nommé au poste de directeur du Conservatoire de Paris, poste qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie. Ses multiples services lui valurent de nombreuses décorations. Cherubini mourut le 15 mars 1842 à Paris et fut inhumé au cimetière du Père Lachaise.¹

Au cours de sa longue existence, Cherubini connut des derniers représentants de l'époque de Hasse, mais également ceux du pré-romantisme, enfin les maîtres de l'époque dite classique. Avec l'Absolutisme, la Révolution et la Terreur, le Consulat et l'Empire, la Restauration et la Révolution de Juillet, il connut en France un large éventail de systèmes politiques et vécut les événements majeurs de l'histoire de France. Influencé par les derniers feux de l'opéra napolitain et formé à l'école du contrepoint traditionnel, il fut profondément influencé par la musique de Gluck, de Haydn et de Mozart. Même si Cherubini afficha déjà une conception plus évoluée de l'opéra et s'il avait recours à des effets d'instrumentation qui connaîtront une grande fortune, il demeura néanmoins attaché tout au long de sa vie aux idéaux artistiques du XVIIIe siècle. Armée d'une technique de composition distinguée, sa musique est souveraine. Ludwig van Beethoven, auquel les œuvres de Cherubini ont servi de modèle à bien des égards, le considérait comme le plus grand compositeur de son temps. Aujourd'hui, Cherubini passe pour un « révolutionnaire conservateur » ou pour un « prophète du romantisme ».² Mais il est avant tout le prototype de l'artiste « classique ».³

Le *Requiem en Ut mineur* a été composé pour une commémoration religieuse de Louis XVI, en mémoire de la mort du souverain, guillotiné en 1793. La composition de Cherubini fut ainsi exécutée la première fois lors d'un office religieux célébré dans l'église de St. Denis, le 21 janvier 1817, jour anniversaire de

la mort de Louis XVI. L'œuvre est destinée à un chœur mixte avec grand orchestre. Cherubini a renoncé à faire appel à des voix solistes, préférant ainsi substituer à la virtuosité des voix concertantes une forte intériorisation puisée dans le texte. En se concentrant pleinement sur l'essentiel, le compositeur sut éviter toute extériorisation gratuite ; cette constatation inclut également le coup de tam-tam au début de la séquence, qui aussi terrifiant soit-il, demeure toutefois au service de l'intensification de l'expression.

Le premier mouvement comprend les textes liturgiques de l'introït et du Kyrie. Le bref graduel qui suit, doit être suivi lui-même du tractus « Absolve, Domine », lequel doit être exécuté en plain-chant.⁴ En raison de la longueur de leur texte, la séquence et l'offertoire constituent les mouvements les plus longs. Le Sanctus, en revanche, est relativement court. Cette brièveté correspond à l'usage français consistant à exécuter le Sanctus et le Benedictus d'une seule traite avant l'eucharistie (dans d'autres pays, en revanche, il était d'usage de faire du Sanctus et du Benedictus deux mouvements distincts séparés par l'eucharistie). Pendant ou après l'élévation la coutume en France était alors de chanter un motet eucharistique ;⁵ Cherubini introduit à cet endroit le « Pie Jesu » dont le texte est emprunté au verset final de la séquence. L'Agnus Dei et la communion « Lux aeterna » forment le dernier mouvement de la composition.

L'instrumentation sombre marquée par l'absence de hautbois, de clarinettes, de trompettes et de violons et l'utilisation de timbales avec sourdine donne à l'introduction orchestrale son timbre spécifique et ce ton grave et sérieux qui domine l'ensemble de l'œuvre. Le motif exposé au début à l'unisson par les bassons et les violoncelles ainsi que ses développements servent à l'agencement formel du mouvement et permettent d'isoler les diverses sections qui le composent.⁶ Les parties chorales avec leur beauté exceptionnelle consistent en une alternance entre des parties homophoniques et des sections traitées en imitation.⁷

¹ Sur l'homme et son œuvre on consultera les ouvrages fondamentaux de Richard Hohenemser, *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1913 (reprint Wiesbaden, 1969), et de Ludwig Schemann, *Cherubini*, Stuttgart, 1925, ainsi que les articles de Roger Cotte dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 2, Kassel, 1952, et de Basil Deane dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, London, 1980. L'article « Cherubini » à paraître dans la nouvelle édition de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* a été rédigé par l'auteur de la présente édition.

² Cf. Basil Deane, *Cherubini*, London, 1965, en particulier p. 49.

³ Cf. Stefan Kunze, « Cherubini und der musikalische Klassizismus », dans : *Analecta Musicologica*, 14 (1974), p. 301–323.

⁴ Cherubini note à la fin du Graduel : « Suit le Trait chanté par le chœur ». Dans l'édition Peters du *Requiem* préparée par Rudolf Lück (Francfort sur le Main, 1964) cette mention a fait l'objet d'une traduction tout à fait erronée : « Man schließe sich der Gesanglinie des Chores an » (« On suivra la ligne de chant du chœur »).

⁵ Cf. p. ex. la *Messe en La* de César Franck (Stuttgart, 1989, Carus-Verlag, CV 40.646) : dans cette œuvre, le Sanctus et le Benedictus ont également été mis en musique brièvement et ne constituent qu'un seul mouvement ; le célèbre « Panis angelicus » est chanté au moment de l'élévation. Cherubini utilise régulièrement dans ses messes la strophe « O salutaris hostia » empruntée à l'hymne de la Fête-Dieu *Verbum supernum* comme motet d'élévation.

⁶ On trouvera dans la thèse de Hans Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini*, Bonn, 1980, p. 215–239, une description et une analyse exhaustive de l'ensemble des mouvements de la composition.

⁷ Le traitement du texte par Cherubini est remarquable et sa bonne intelligibilité répond pleinement aux prescriptions en matière de musique d'église ; ainsi, par exemple, les trois « Kyrie » et les trois « Christe » sont parfaitement audibles. Le point d'orgue sur « perpetuus » (mes. 86/91) est un trait de figuralisme musical.

Cherubini a également recours à l'écriture en imitation dans le graduel. L'instrumentation de ce mouvement est encore plus économe de moyens que celle de l'introït; les retentissantes sonneries des cuivres et le coup de tamtam au début du « Dies irae » – annonce du Jugement dernier – prennent ainsi un relief d'autant plus saisissant. Le compositeur a soumis le long texte de la séquence à une articulation claire soulignée par des parallélismes musicaux. Ainsi l'écriture en canon qui, dans les deux premières strophes, associe les voix des hommes à celles de femmes sur un accompagnement scintillant des cordes réapparaît aux versets « Liber scriptus », « Judex ergo » et « Quid sum miser »; de même, plus loin, le relief que procurent les cuivres et les puissants tutti caractérise les strophes « Tuba mirum » et « Rex tremendae ». Le « Salva me » marque le début d'une nouvelle section de ce mouvement; Cherubini reprendra ce dispositif plus loin, au moment du « Voca me ». Entre les deux, s'étendent plusieurs strophes en récitation à l'unisson des parties vocales avec une évolution vers le point culminant dynamico-expressif de la strophe « Confutatis maledictis ». Dans la section finale de la séquence – à partir du « Lacrimosa » –, la déclamation du chœur se profile sur le fond d'un accompagnement orchestral immuable et selon une homophonie presque ininterrompue.

Dans la première partie de l'offertoire, la relation du texte et de la musique est particulièrement sensible: elle se traduit, au début du mouvement, par une déclamation semblable à une marche (« Domine Jesu Christe, Rex gloriae ») et, plus loin, par les tremblements des cordes sur des expressions comme « de poenis inferni » et « ne cadant in obscurum ». Les tessitures graves pour « et de profundo lacu » et « obscurum », l'insistance de l'aspiration au « libera eas » et l'éclaircissement particulièrement sensible du timbre (absence des basses du chœur et des cordes) sur « sed signifer sanctus Michael » – tous ces moyens contribuent à une mise en musique pleine de conviction. Conformément à la tradition, la section « Quam olim Abrahae » est traitée en forme de fugue. Cherubini a composé une double fugue avec réponse obligée où il fait appel en outre à la technique de l'augmentation du thème et de la strette, témoignant ainsi de l'étendue de son savoir-faire. Selon les prescriptions de la liturgie, le « Quam olim

Abrahae » doit être répété après le verset « Hostias et preces »; les motifs des bois contribuent singulièrement à la clarté de l'agencement formel de cette dernière partie dont ils soulignent la structure.

Le Sanctus revêt un caractère solennel et majestueux et contraste ainsi avec l'extrême retenue du « Pie Jesu ». Les vents (clarinettes, bassons et cors) confèrent à nouveau à ce mouvement un coloris sonore particulier. Chacune des trois invocations de l'Agnus Dei est précédée d'une brève introduction instrumentale qui anticipe l'entrée du chœur par une intensification dynamique et une densification rythmique.⁸ Le motif qui structure la partie finale de ce mouvement, est issu de la figure instrumentale exposée dans la première mesure; dans ce même passage, les ultimes répétitions de sons de la partie vocale obéissent au principe de l'écriture en canon tant cultivé par Cherubini.

La souveraineté de l'écriture, la puissance de l'art de l'instrumentation, l'assurance dans le contrôle de l'organisation de la forme, enfin l'équilibre dans les relations entre le texte et la musique caractérisent tout particulièrement la composition de Cherubini. Lorsque le *Requiem en Ut mineur* fut exécuté en 1834 à la mémoire d'Adrien Boëeldieu, l'archevêque de Paris manifesta quelques réticences quant à la participation de voix de femmes. Pour prévenir de telles réserves, Cherubini composa par la suite le *Requiem* pour voix d'hommes et orchestre en ré mineur (1836) qu'il destina à ses propres funérailles. L'une et l'autre de ces mises en musique de la Messe des Morts tiennent une place exceptionnelle dans l'histoire de ce genre musical.

Les sources qui ont servi à la présente édition sont conservées à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung et à la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Nous remercions ces Bibliothèques d'avoir mis à notre disposition des microfilms de ces sources et d'en avoir autorisé la publication.

Geesthacht/Elbe, août 1995
Traduction: Christian Meyer

Wolfgang Hochstein

⁸ Dans le « Pie Jesu » et dans l'Agnus Dei, le mot « sempiternam » se trouve à chaque fois associé à un point d'orgue à la basse du chœur.

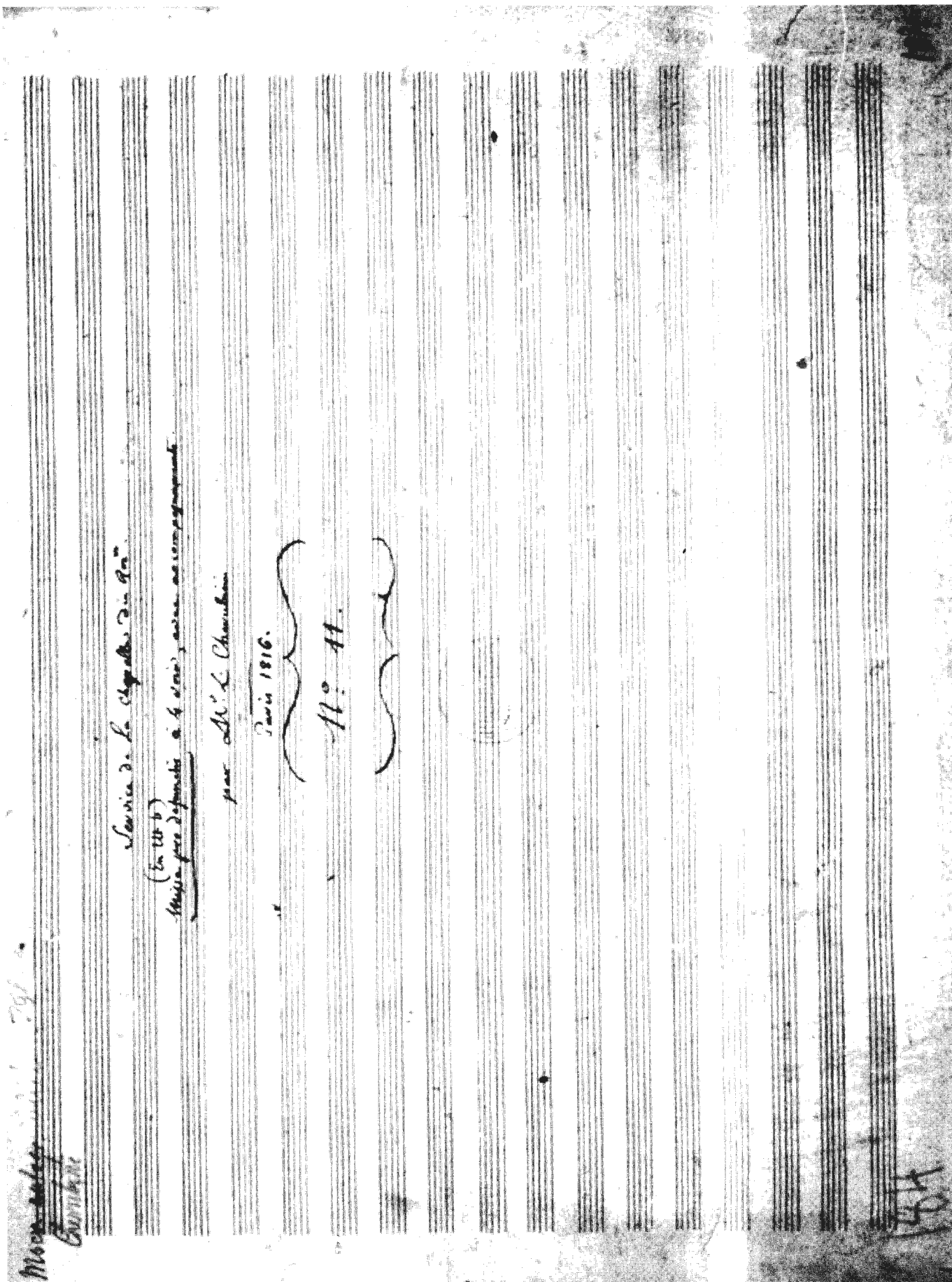


Abb. 1: Titelblatt der autographen Partitur aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Signatur *Mus. ms. autogr. Cherubini 184*. Der Komponist hat die Partituren seiner für die Pariser Hofkapelle geschriebenen Kirchenkompositionen durchnummeriert; die vorliegende Partitur ist als Nr. 11 gezählt.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of an Introit, spanning measures 1 to 15. The score is written on multiple staves, including parts for Cornets, Trombones, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Violins, Violas, Cellos, Double Basses, and various vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked 'Ad libitum' and the mood is 'Tutti'. The lyrics are in French and include the words 'Gloria in excelsis Deo' and 'In terra pax hominibus bonae voluntatis'. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Abb. 2: Erste Partiturseite aus der autographen Partitur mit dem Beginn des Introitus (Takte 1–15). Klartextangaben einschließlich der Stimmenbezeichnungen sind französisch. Die ausgehaltenen doppelten Hornstöne tragen nur einen Bindebogen. *Unisono*-Anweisungen stehen in den Systemen von Fagott II und Violoncello II. Beide Frauenstimmen sind im Sopranschlüssel notiert, und nur die äußeren Singstimmen sind mit Textunterlegung versehen. Unten auf der Seite wurden die Pauken nachgetragen; dort findet sich auch der Hinweis auf die Posaunenstimmen am Schluß der Partitur. Der ursprüngliche *Ad-libitum*-Vermerk für die Pauken und Posaunen wurde später wieder gestrichen.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a sequence of measures 302-309. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo) are visible, indicating soft and very soft dynamics. The notation is written in a cursive, handwritten style. At the bottom right, there is a small system of five staves with the label 'Timballe couverte' and 'pp' written below it, indicating a section for muffled timpani.

Abb. 3: Seite 38 der autographen Partitur mit den Takten 302–309 aus der Sequenz. Die im Kritischen Bericht kommentierte Eigenart hinsichtlich der Schreibweise der dynamischen Bezeichnungen für Oboen und Singstimmen wird hier sichtbar. Für die gedämpften Pauken („Timballes couvertes“), die nach längerer Pause in Takt 308 wieder einsetzen, hat Cherubini am unteren Seitenrand ein System von Hand ergänzt.

47

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 47 of an autograph score, covering measures 59 to 68 (the first half). The score is written on ten staves. The top two staves contain a vocal line with lyrics in German: "was in deinem Hause", "was in deinem Hause", "was in deinem Hause", "was in deinem Hause". The lyrics are written in a cursive hand, with some words appearing to be "was in deinem Hause" repeated. The lower staves contain complex musical notation, including numerous slurs and accents, which are specifically noted in the caption as being problematic for bowing. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript practices. There are some markings like "11" and "12" on the staves, possibly indicating measure numbers or specific performance instructions.

Abb. 4: Seite 47 der autographen Partitur mit den Takten 59–68 (1. Hälfte) aus dem Offertorium. In diesem Ausschnitt wird das Problem der Bogensetzung besonders deutlich (vgl. dazu die Ausführungen im Kritischen Bericht).

Requiem in c

1. Introitus et Kyrie

Luigi Cherubini
1760 – 1842

Larghetto sostenuto (♩ = 50)

Fagotto I, II

Corno I, II in C

Timpani in c – G
Timbales voilées (gedämpfte Pauken)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Viola I

Viola II

Violoncello I, II
unis.

Contrabbasso

pp *sf*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.086

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2010 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by
Wolfgang Hochstein

7

pp *a2* *pp* *pp*

pp *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

pp *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

pp *pp*

8 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

pp *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

7

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

17

cresc. *pp*

pp *cresc.* *p*

pp *pp*

et lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e -

pp *pp*

et lux per - pe - tu - a lu - - ce at - is.

pp *pp*

et lux per - pe tu - a lu - - at e - - is.

pp *pp*

et lux per - pe tu - a lu - - ce - at e - - is.

17

pp *cresc.* *pp*

pp *cresc.* *pp*

cresc. *pp*

pp *cresc.* *pp*

25

pp

pp

pp

Te de-cet hy - mnus, De - us, De - us in

pp

Te de-cet hy - mnus, De - us, De - us in

pp

Te de-cet - mnus, De - us in

pp

Te de-cet hy - mnus, De - us in

25

pp

pp

pp

pp

35

p

pp

a2

Si - on, et ti - bi red - de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem, de-tur

— Si - on, et ti - bi red - de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem, red - de-tur

8 Si - on, ti - bi red - de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem,

Si - on, ti - bi red - de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem,

35

pp

43 *a2* *pp*

pp

pp

vo - tum, red-de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem: ex - au - di o ra ti -

vo - tum, red-de-tur vo - tum in Je - ru - sa - lem: ex - au - o - ra -

8 red-de-tur vo - tum in Je - - sa - lem: ex - au - di o -

red-de-tur vo - tum in ru - sa - lem: ex - au - di

43 *pp*

pp

pp

53

sf

pp ————— *sf*

sf *pp*

o - - nem me - - am, ad te o - mnis, ad te - mnis ca o -

sf *pp*

ti - o - nem me - - am, ad te o - mnis, ad te o - mnis ca - ro,

sf *pp*

ra - ti - o - nem me - - am, ad te o - mnis, ad te o - mnis ca -

sf *pp*

o - ra - ti - o - nem me - - am, ad te o - mnis, ad te o - mnis ca - ro -

53

sf *pp*

sf *pp*

div. *pp* *sf* *pp*

pp ————— *sf*

63

p *a2* *sf*

ve - ni - et, o - mnis ca - ro - ve - ni - et.

ca - ro ve - ni - et.

- ro ve - ni - et.

ve - ni - et, - ro ve - ni - et.

63

p *unis.* *sf*

72

pp *sf* *pp* *sf*

pp *pp*

pp *pp*

pp *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do m

pp *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - Do mi - ne:

pp *pp*

8 Re - qui - em ae - ter nam do - na is Do - mi - ne:

pp *pp*

Re - qui - em - ter nam do - na e - is Do - mi - ne:

72

pp *sf* *pp* *sf*

pp *sf* *pp* *sf*

pp *sf* *pp* *sf*

pp *pp* *sf*

80

pp

pp

pp

pp

et lux per - pe - - tu - - a, et lux per - pe tu - a,

pp

et lux per - pe - - tu - - a, et lux per - pe tu - a, et

pp

lux per pe - - tu - - a, et

et lux per - pe - - tu - - a,

80

pp

pp

pp

pp

87

et lux per - pe - tu - a

lux, et lux per - pe - tu - a

lux per - pe - tu - a, per pe - tu - a

lux per - pe - tu - a

87

pp

102 *pp*

pp

pp

pp

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

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

pp

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

pp

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

102 *pp*

pp

pp

pp

pp

pp

pp

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

pp

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

pp

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

pp

Chri - - ste e -

pp

pp

114

a2

cresc.

p *cresc.*

pp *cresc.*

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

pp *cresc.*

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

pp *cresc.*

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

pp *cresc.*

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

114

pp *cresc.*

pp *cresc.*

cresc.

pp *cresc.*

120

f

f

f

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

f

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

f

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

f

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

120

f

f

f

pp

pp

pp

pp

pp

e - - le - i - son,

pp

e - - le - i - son,

pp

pp

pp

e - - le - i - son,

pp

e - - le - i - son,

pp

pp

e - - le - i - son,

pp

e - - le - i - son,

pp

pp

e - - i - son,

pp

e - - le - i - son,

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

tr

pp

e - le - i - son.

pp

e - le -

pp

8

- le - son.

- le - i - son.

pp

pp

div.

pp

2. Graduale

Andantino largo (♩ = 72)

Soprano *p* Re-qui-em ae - ter - nam do - na e - is

Alto *p* Re-qui-em ae - ter - nam

Tenore *p* Re-qui-em ae - ter - nam do - na e - is

Basso *p* Re-qui-em ae - ter - nam

Viola I *pp*

Viola II *pp*

Violoncello *pp*

Contrabbasso *pp*

7 Do - mi-ne: et lux per - tu-a lu - ce - at e - is. In me - mo - ri - a ae -
do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a lu - ce - at, lu - ce - at

8 Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a lu - ce - at e - is. In me -
do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a lu - ce - at, lu - ce - at

7

ter - na e - rit ju - stus, e - rit ju - stus: ab au - di - ti - o - ne
 e - is. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit ju - stus: ab au - di - ti - o - - ne
 8 mo - ri - a ae - ter - na e - rit ju - stus, e - rit ju - stus: ab au - di - ti - o - ne
 e - is. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit ju - stus: ab au - di - ti - o - ne

ma - la non ti - me - bit, ma - la non ti - me - - - bit.
 ma - la non ti - me - bit, ma - la non ti - me - - - bit.
 8 non me - bit, ma - la non ti - me - - - bit.
 ma - la non ti - me - bit, ma - la non ti - me - - - bit.

Der Tractus ist choraliter zu singen.

3. Sequentia

Allegro maestoso (♩ = 88)

Oboe I, II

Clarinetto I, II in C

Fagotto I, II

Corno I, II in F

Tromba I, II in C

Trombone alto, tenore

Trombone basso

Timpani in c-G (und Tamtam)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola I,II

Violoncello

Contrabbasso

ff *a2*

ff *a2*

ff

ff

ff Timbales découvertes (ungedämpfte Pauken) Coup de tam

ff

Allegro *so* (♩ = 88)

pp simile

pp simile

pp unis. simile

pp

pp

pp

9

p
Di - es i - rae, di - es il - la,
p
Di - es i - rae, di - es il - la,
p
Di - es i - rae, di - es
p
Di - es i - rae, di - es

8

9

sol - vet sae-clum in fa vil - la: te - ste Da - vid cum Si -

sol - vet sae-clum in fa - te - ste Da - vid cum Si -

il - la et clum in fa - vil - la: te - ste

il - sol sae - clum in fa - vil - la: te - ste

21

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

a2

p *cresc.*

cresc.

byl - la. Quan-tus tre - mor est fu - tu - rus, quan-do ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta

byl - la. Quan- est fu - tu quan-do ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta

8 Da byl - la. Quan-tus tre - mor est fu - tu - rus, quan-do ju - dex est ven -

id cum Si yl - la. Quan-tus tre - mor est fu - tu - rus, quan-do ju - dex est ven -

21

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

26 *cresc.*

rinforz.

rinforz.

rinforz.

ff

a2

ff

ff

ff

stri - cte dis - cus - su - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus.

stri - cte dis - cus - su - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus.

8 tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus.

tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus.

cresc.

26

rinforz.

rinforz.

rinforz.

rinforz.

rinforz.

ff *ff* *ff*

ff *ff* *ff*

ff

f

Tu - ba mi-rum spar-gens so - - - - - nu - - - - - per se - pul-cra re-gi-

f

Tu - ba mi-rum spar-gens so - - - - - num - - - - - per se - pul-cra re-gi-

f

Tu - ba mi-rum spar-gens so - - - - - num - - - - - per se - pul-cra re-gi-

f

Tu - ba mi-rum spar-gens so - - - - - num - - - - - per se - pul-cra re-gi-

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

41

ff
a2

ff
a2

ff
a2

ff
a2

ff

ff

ff

ff

f

o - num, co - get o - mnes an - te thro - num, co - get o - mnes, co - get

o - num, co - get o - mnes an - te thro - num, co - get o - mnes, co - get

o - co - get o - mnes an - te thro - num co - get o - mnes, co - get

o - co - get o - mnes an - te thro - num, co - get o - mnes, co - get

41

ff

ff
unis

ff

ff

ff

56

a2

p

a2

p

p

f *p*

p

cresc.

et na - tu - ra, cum re - sur - get e - a - tu - ra, cum re - sur - get cre - a -

p

cresc.

tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum re - sur - get cre - a -

cresc.

tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum re - sur - get

cresc.

na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum re - sur - get

56

pp

p

pp

p

pp

p

pp

pp

p *cresc.* *f*

tu-ra, ju-di-can-ti, ju-di-can - - ti re - su - - ra.
 tu-ra, ju-di-can-ti re - spon - su - - ra.
 ju-di-can - - ti re - spon - su - - ra.
 a - tu - ra, - can - ju-di - can - ti re - spon - su - - ra.

cresc. *f* *pp*

Musical score for a choir and piano. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features vocal parts with lyrics and a piano accompaniment. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

The vocal parts include the following lyrics:

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, quo to - tum
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to - tum
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo

The piano accompaniment includes the following dynamics:

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

ff

f

ff

ff

ff

ff

con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

con - ti - un - mun - dus ju - di - ce - tur.

to - con - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

76

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part begins with a series of quarter notes in the bass clef.

p *cresc.*

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

p Ju - dex er - go cum se - e - bi quid - quid

cresc.

cresc.

Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment.

p Ju - dex er - go cum se de - bit, quid - quid

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment.

8 er - go cum se - de - bit,

Musical notation for the seventh system, including vocal staves and piano accompaniment.

dex er - go cum se - de - bit,

Musical notation for the eighth system, including piano accompaniment.

cresc.

Musical notation for the ninth system, including piano accompaniment.

cresc.

Musical notation for the tenth system, including piano accompaniment.

cresc.

Musical notation for the eleventh system, including piano accompaniment.

cresc.

Musical notation for the twelfth system, including piano accompaniment.

cresc.

ff

ff

f

a2

ff

ff

ff

la - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum re - ma -

la - tet - re - nil in - ul - tum re - ma -

cresc.

8 quid tet ap - pa - re-bit: nil in - ul - tum re - ma -

quid tet ap - pa - re-bit: nil in - ul - tum re - ma -

f

f

f

f

f

f

f

f

First system of musical notation. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

Second system of musical notation, consisting of empty staves for vocal and piano parts.

Vocal staves with Latin lyrics: "ne - bit. Quid sum mi - ser tunc di - ctu rus, quem pa tro - ro - ga - tu - rus, cum vix". The piano accompaniment continues below. Dynamics include *p* and *cresc.*

Piano accompaniment for the second system, featuring intricate arpeggiated patterns in both hands. Dynamics include *pp* and *cresc.*

98

rinforz.

rinforz.

rinforz.

a2

ff

a2

ff

ff

ff

ju - stus sit se - cu - rus, cum x ju - stus sit - cu - rus?

ju - stus sit se - cu - rus, cum x ju - stus sit se - cu - rus?

tu - stus sit se - cu - rus?

cresc.

cum x ju - stus, cum vix ju - stus sit se - cu - rus?

98

rinforz.

rinforz.

rinforz.

rinforz.

rinforz.

p
p
a2
p

pp
pp
p
pp
p

sal - va, sal - va me, s - - va e, fons pi - e - ta - - -
me, sal - va me sal - va al - va me, fons pi - e - ta - -
me, me, l - va, sal - va me, fons pi - e - ta - - -
me, me sal - va, sal - va me, fons pi - e - ta - -

p
p
p
pp
p

tis. Re - cor - da - re *dolce assai*

tis. Re - cor - da - re *e assai*

tis.

div.

The image shows a musical score for a piece titled "Carus". It consists of two systems of staves. The first system includes vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Latin: "Je - su pi - e, quod sum cau - sa" and "Je - su - e, quod sum cau - sa". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid across the center of the page.

tu - ae vi - ae: ne me per - das il - la

tu - ae vi - ae: ne me per - das il - la

p
a2

di - - e.
di - -
dolce assai
8 Quae - - rens me, se - di - - sti

non div.

las red - e - mi - sti

151

div.

Musical score system 1, measures 1-5. The system consists of two staves (treble and bass clefs). Measures 1-4 contain rests. Measure 5 contains a piano (*p*) dynamic marking and a whole note chord.

Musical score system 2, measures 6-10. The system consists of two staves (treble and bass clefs). All measures contain rests.

Musical score system 3, measures 11-15. The system consists of a single bass clef staff. All measures contain rests.

Musical score system 4, measures 16-20. The system consists of two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains lyrics: "cru - sus: tan - tus la - bor". A large, stylized watermark "Carus" is overlaid across the system.

Musical score system 5, measures 21-25. The system consists of two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains musical notation with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains rests.

p
a2

allegro assai
Ju - - ste ju - - dex
allegro assai
Ju - - ste ju - - dex
no - sus.

The image shows a musical score for a piece titled "Carus". It consists of two systems of staves. The first system includes three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "ul - ti - o - nis, do - num fac re -" and "ul - ti - nis, do - num fac re -". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid across the center of the page. The piano accompaniment in the second system features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

p

Carus

mis - si - o - r - i - a - te di - em ra - ti -

mis - si - nis, an - te di - em ra - ti -

8

177

177

The image shows a musical score for a piece titled "Carus". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of several systems of staves. The first system has three staves (treble, treble, and bass). The second system has four staves (treble, treble, grand staff, and bass). The third system has five staves (treble, treble, treble, grand staff, and bass). The fourth system has six staves (treble, treble, treble, grand staff, and two bass staves). The lyrics "cul - - pa ru - - bet" are written below the fourth system. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid on the score. The number "183" appears at the beginning of the fourth system.

p

p

Musical staff system 1, measures 187-191. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The music is mostly rests, with a piano (*p*) dynamic marking at the end of the system.

Musical staff system 2, measures 192-196. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The music is mostly rests, with a piano (*p*) dynamic marking at the end of the system.

Musical staff system 3, measures 197-201. The system includes a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical staff system 4, measures 202-206. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The lyrics are: vul tus - us: sup - pli - can - ti. A large watermark 'Carus' is overlaid on the system.

Musical staff system 5, measures 207-211. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The music is mostly rests, with a piano (*p*) dynamic marking at the end of the system.

p

dolce ai Ma - ri - - am
dolce assai Qui Ma - ri - - am

ce De - us.

unis.

p

a2
p

ex - au - di - ti, mi hi quo - que spem de - di - sti.
ex - au di mi - hi quo - que spem de - di - sti.

p

Carus

dolce assai

Pre - ce - me - - ae non sunt di - gnae:

dolce

Pre - ce - me - - ae non sunt di - gnae:

non div.

p

p

First system of musical notation. It includes a vocal line with a long note marked 'a2' and 'p' (piano), and piano accompaniment staves. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation, consisting of piano accompaniment staves. The notation is mostly rests, indicating a silent passage for the instruments.

Third system of musical notation, consisting of piano accompaniment staves. The notation is mostly rests.

Fourth system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics: "sed bo - nus, fac be - ni - gne, ne per - nus, fac be - ni - gne, ne per -". The piano accompaniment is also present.

Fifth system of musical notation, consisting of piano accompaniment staves with active musical notation, including chords and melodic lines.

First system of musical notation, measures 217-220. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats and one sharp. Dynamics include 'p' and 'a2'.

Second system of musical notation, measures 221-224. It consists of two treble clefs and one bass clef. Dynamics include 'pp' and 'a2'.

Third system of musical notation, measures 225-228. It consists of two treble clefs and one bass clef.

Vocal score for the fourth system, measures 229-232. It features four staves with lyrics in Latin. Dynamics include 'dolce'.

ter o - ves lo - - cum
 - - ter o - - ves lo - - cum
 8 en mer - gne. In - - ter o - - ves
 en ni cre mer i - gne. In - - ter o - - ves

Piano accompaniment for the fifth system, measures 233-236. It features five staves. Dynamics include 'p'.

First system of musical notation. It includes a vocal line with a long note marked 'a2' and a piano accompaniment starting with a 'p' dynamic. The piano part features a 'cresc.' marking.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a 'cresc.' marking. The piano accompaniment continues with a 'cresc.' marking.

Third system of musical notation, featuring lyrics. The vocal line includes the words: "prae - sta, et ab hae - dis me se -". The piano accompaniment includes the words: "prae - sta ab hae - - dis me se -". There are 'cresc.' markings in both parts. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the words: "lo - pi - sta, et ab hae - - dis". The piano accompaniment includes the words: "prae - sta, et ab hae - - dis". There are 'cresc.' markings in both parts.

226 ^{a2}

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

rinforz. *p cresc.*

rinforz.

que - stra, sta - tu - ens in

que - stra, sta - tu - ens in

rinforz.

me que - stra, sta - tu - ens in

rinforz.

me que - stra, sta - tu - ens in

226

rinforz. *rinforz.* *rinforz.* *rinforz.* *div.*

230

par - te de - x - tra. Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

par - te - xtra. Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

8 par - te - xtra. Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

pa - te - xtra. Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis: con - fu -

230

non div.

ff

ff

ff

ff

ff

First system of musical notation. It features three staves: two vocal staves (treble and bass clef) and one piano accompaniment staff (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes dynamic markings such as *ff* and *a2*.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "con-fu - ta - tis ma-le-di - is, flam-mis a - cri - bus ad - di - ctis, flam-mis a - cri - bus ad - di - ctis, ma - - le - di - ctis, ma - - le - di - ctis, ma - - le - di - ctis, ma - - le - di - ctis, ta - ma-le - is, flam-mis a - cri - bus ad - di - ctis, flam-mis a - cri - bus ad -".

Fifth system of musical notation, primarily consisting of piano accompaniment for the grand staff.



Introduction for measures 240-244, featuring piano accompaniment in three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key with two flats.

Piano accompaniment for measures 245-249, marked *ff* (fortissimo). Includes a second ending bracket labeled 'a2' above the first staff.

Vocal lines for measures 245-249. The lyrics are:

a - cri - bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis

ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis

di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis

con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis

Piano accompaniment for measures 240-244, featuring piano accompaniment in three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key with two flats.

245

ma - - le - di - ctis, ma - - le - di ctis: vo - ca,

ma - - le - di - ctis, ma - - le - di ctis: vo-ca me, vo-ca me,

8 di - ctis, ma - - le - di - ctis: vo-ca me, vo-ca me,

di - ma - - le - di - ctis, ma - - le - di - ctis: vo-ca me, vo-ca me,

245

div.
*)

pp

pp

pp

pp

pp

pp

*) Zu den Stimmen der Violon siehe den Kritischen Bericht.

p *a2*

p *a2*

vo - ca me, vo - - ca me cu be - ne - di - ctis.

pp

vo - ca, vo - ca cu be - ne - di - ctis.

pp

me cum be - ne - di - ctis. O - -

a, vo - ca me cum be - ne - di - ctis.

p

p

p

pp

pp

pp

p

p

pp

cor con - tri - tum a - si ci - nis:

pp

cor tri - tum qua - si ci - nis:

pp

cor tri - tum qua - si ci - nis: ge -

pp

cor tri - tum qua - si ci - nis:

p

p

p

p

p

291 Largo (♩ = 54)

Musical score for vocal and piano parts, measures 291-294. The score is in C major, common time, and Largo tempo. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 'div.' (diviso) marking. Dynamics range from *p* (piano) to *sf* (sforzando) and *f* (forte). The lyrics are: nis. cri - mo - sa di - es. The score is overlaid with a large, stylized watermark 'CARUS'.

291 Larg

Piano accompaniment for measures 291-294. The score is in C major, common time, and Largo tempo. It features a complex piano part with a prominent bass line and a treble line. The piano part includes a 'div.' (diviso) marking. Dynamics range from *p* (piano) to *sf* (sforzando). The score is overlaid with a large, stylized watermark 'CARUS'.

Musical score for the first system, measures 295-298. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *sfz*.

Vocal staves with lyrics for measures 295-298. The lyrics are: "il - - la, qua re - - get" and "il - - la, qua sur - - get".

Piano accompaniment for the second system, measures 295-298. It features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings.

Musical score for the first system, measures 298-301. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *sfp*, and *fp*.

Vocal staves for the first system with lyrics: ex fa - vil la ju - di - ex vil - la ju - di - ex vil - la ju - di - ex - vil - la ju - di -

Musical score for the second system, measures 298-301. It includes staves for piano accompaniment with complex rhythmic patterns. Dynamics include *sf* and *p*.

can - - dus ho - - more - - us: hu - - ic
can - - dus - mo - us: hu - - ic
can - - ho - mo re - - us: hu - - ic
can - dus no - mo re - - us: hu - - ic

er - go par - ce De - us.
 er - go par - ce De - us.
 er - go par - ce De - us.
 er - go par - ce De - us.

pp

pp

pp

pp

Timbales couvertes (gedämpfte Pauken)

pp

pp

pp

pp

pp

Pi - e Je - su Do - ne, do - na is re - qui - em,

Pi - e Je - su Do - ne, do - na e - is re - qui - em,

Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em,

Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em,

Musical score for the first system, measures 312-314. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *pp*.

Musical score for the second system, measures 315-317. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *sf*.

Musical score for the third system, measures 318-319. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score for the fourth system, measures 320-324. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *pp*, and *f*.

do - na, do - na e - is re - - - qui -
do - - na e - is, do - - na e - is re - - - qui -
do - - na e - is, do - - na e - is re - - - qui -
do - - na e - - is, do - na e - is re - - - qui -

Musical score for the fifth system, measures 325-328. It includes piano accompaniment with complex rhythmic patterns. Dynamics include *sf* and *pp*.

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

unis. non div.
 cresc. f
 cresc. f
 cresc. f
 cresc. f

musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "men, a - men." The score features multiple staves with dynamic markings such as *dimin.* and *pp*.

musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "men, a - men." The score features multiple staves with dynamic markings such as *dimin.* and *pp*.

4. Offertorium

Andante (♩ = 66)

Oboe I, II
Clarinetto I, II in C
Fagotto I, II
Corno I, II in Es
Tromba I, II in B
Trombone alto, tenore
Trombone basso
Timpani in es-B
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello
Contrabbasso

Andante (♩ = 66)

The image displays a musical score for a piece titled "Carus". The score is arranged in a grand staff format, featuring multiple systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid across the center of the page. The lyrics, written in Latin, are: "Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, Rex". The score continues with a second system of piano accompaniment and a third system of vocal and piano parts. The vocal line in the third system includes the instruction "non div." (non diviso). The score concludes with a final system of piano accompaniment.

glo - ri-ae, li - be-ra a - ni-mas

glo - ri-ae li - be-ra a - ni-mas

glo ri-ae, li - be-ra a - ni-mas

glo ri-ae, li - be-ra a - ni-mas

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of five staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand) are shown. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Vocal lines with Latin lyrics for the second system. The lyrics are:

 o - mni-um fi - de li - - u fi - de - li-um de-fun - cto - - rum

 o - mni-um de - li - um, fi - de - li-um de-fun - cto - - rum de

 de - li - um, fi - de - li-um de-fun - cto - - rum

 um fi - de - li - um, fi - de - li-um de-fun - cto - - rum

Piano accompaniment for the second system, showing the right and left hand parts. Dynamics include *cresc.* and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

21

de poe - - nis in - -
 poe - - nis in fer - - ni, de
 poe - - nis in - fer - -
 de

21

Carus

ff
a2
ff
ff

ff
a2
ff
f

li - ra de re le - nis, de o - re le -
ra de o - re le - o - nis, de o - re le -
8 li - ra de o - re le - o - nis, de o - re le -
e - as de o - re le - o - nis, de o - re le -

ff
ff
ff
ff
ff
ff

40

o - - nis, ne ab -
o - - nis, be - at e - as - - ta - rus, ne ab -
o - - nis, ne ab - sor - be - at e - as
o - - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - - ta -

40

44

sor - be - at e - as - - - ta - rus, ne ca - - dant in ob -
sor - be - at e - - - as tar - ta - rus, ne ca - - dant in ob -
8 - as tar - ta - rus,
rus - - - tar - ta - rus,

44

ff *f* *pp* *pp*

pp pp pp a2

scu - rum:
scu - rum:
n ob - scu - rum:
ne ca - dant in ob - scu -

pp

pp pp pp pp

53

p
p
pp
pp

1. Solo

p

dolce

d si - gni - fe - ctus Mi - cha - el
dolce
sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el

dolce
sed

53

pp
pp
div.
pp

pp

7

pp

re - e-sen - tet - - - as

re - prae-sen - tet e - - - as

8 si - a san ha-el re - prae-sen - tet e - - -

7

unis.

60

p

pp

pp

pp

in lu - cem san - ctam re - prae - sen - tet

in san - ctam, re - prae - sen - tet

8 a - ctam, re - prae -

60

pp

pp

div.

pp

unis.

67

a2

pp

pp

1. Solo *pp*

ctam, in - cem san - - ctam, lu - cem san - -

ctam, in cem san - - ctam, in lu - cem san -

8 ct in lu - cem, in lu - cem san - -

The musical score for page 72 consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system features a vocal line with a *pp* dynamic marking and piano accompaniment. The third system contains three vocal staves, each with a *ctam:* marking, and piano accompaniment. The bottom system, starting at measure 72, shows a vocal line and piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. A large watermark 'Carus' is overlaid diagonally across the middle of the page, and a large stylized letter 'A' is positioned over the vocal staves in the third system.



77 **Tempo a capella, poco allegro** (♩ = 120)

Timbales découvertes (ungedämpfte Pauken)

Quam o-lim A - bra-hae pro - mi - si - -
 et se - mi-ni e - jus,
 et ni e - - jus, et
 - lim A - brae pro - mi - si - - sti, et se - - mi-ni e - -

77 **Tempo a capella, poco allegro** (♩ = 120)

sti, et e - - ni e - - us,
 quam -hae pro - mi - sti, et se - se -
 se - quam o-lim A - bra-hae
 jus, et se - mi-ni e - jus,

ff

ff

ff

ff

ff

quar o A - bra - hae,
 mi - jus, quam o - lim,
 jus, quam o - lim A - bra-hae
 b e pre mi - si - sti, quam o - lim A - bra-hae

144

pro - mi - si sti, et se - mi - ni

pro - sti, et se -

sti,

- mi - sti, et se - mi - ni e - jus,

e - - - jus, et se - mi - ni - mi - ni, et mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - - - jus, et se - - mi - ni, et se - mi - ni e - - -

Carus

se - mi - ni, et et i e - et se - mi - ni, et se - mi - ni e - jus, e us, se - mi - ni,

se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e jus.

et se - mi - ni e - jus.

8 se - mi - ni, et se - mi - ni e - jus.

et se - mi - ni e - jus.

non div.

Più Allegro (♩ = 132)

188

quam o - lim A - bra - hae mi - - si - sti, et se - - mi - ni
 quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se -
 quam o - lim A - bra - hae pro - mi -
 quam o - lim A - bra - hae

Più Allegro

188

e - - jus, quam o - - bra-hae pro - - mi-si - sti, quam o - lim
 - mi-ni e - jus quam o - li - bra-hae pro - - mi-si - sti,
 8 - si - sti, lim A - bra-hae, A - bra - hae, quam o - lim A - bra -
 pro quam o - lim A - bra-hae, pro - mi - si - sti,

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment with dynamic markings like *f* and *a2*.

A - bra-hae pro - mi - si - - sti, et se - - mi -
 quam o - lim A - bra-hae pro -
 hae A - hae et se - - mi - - ni,
 (pro - - mi - - si - - sti,
 quam o - lim A - bra-hae pro - mi -

Musical score for the second system, including piano accompaniment. The score continues the piano accompaniment from the first system, featuring dynamic markings like *f*.

210

a2

a2

f

f

ni, et se - ni e - jus, et

mi - si et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

8 et ni e - jus, et

si se - mi - ni se - mi - ni e - jus, et

210

non div.

div.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Carus". It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes vocal staves and piano staves. The second system includes vocal staves with lyrics and piano staves. The lyrics are: "ni, et se - ni e - jus, et mi - si et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni 8 et ni e - jus, et si se - mi - ni se - mi - ni e - jus, et". The piano accompaniment includes dynamic markings like "f" and "non div."/ "div.". A large watermark "Carus" is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the first system, measures 216-219. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 216-219. This system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim".

Vocal line with lyrics for the second system, measures 216-219. The lyrics are: "e - jus, se - mi - ni e - jus, quam o - lim se - ni e et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - se - ni e jus, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A -".

Piano accompaniment for the third system, measures 216-219. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics include *ff* (fortissimo).

Piano accompaniment for the third system, measures 216-219. This system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "se - ni e jus, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A -".

A - bra - hae pro - si sti, et se - mi - ni, se - mi - ni

A - bra - hae - si - sti, et se - mi - ni, se - mi - ni

8 br - sti, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

pro - si - sti, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni

ff

ff

ff

ff

a2

ff

f

ff

ff

e - jus, et se mi - ni e

e - jus, et ni - ni e

e et se - mi - ni e

e jus, et se - mi - ni e

ff

ff

unis.

ff

ff

ff

ff

234 *p*

ff

a2

ff

ff

ff

8

234

ff

ff

ff

239

ff

ff

ff

ff

ff

mi - ni e - ni e -

ni e -

se - mi - ni e -

239

244

a2

a2

ni - - - jus.

ni - - - jus.

ni - - - jus.

ni - - - jus.

Fine

244

Fine

Larghetto (♩ = 66)

251

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Es

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola I,II

Violoncello

Contrabbasso

Soli
p

Soli
p

p
Ho - sti - as et pre ces bi,

p
Ho - et pre - ces

p
Ho - sti - as et

p
Ho - sti - as et pre - ces, et

p

p

p
unis.

p

p

p

p

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for *Solo dolce* and *a2 Soli dolce*. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Vocal and piano accompaniment staves with lyrics. The lyrics are: *ti - bi Do - mi - ne lau-dis of - fe - ri - ti - bi Do - mi - ne lau-dis of - fe - ri - pre-ces ti - bi Do - mi - ne lau-dis of - fe - ri -*. The piano accompaniment includes a large watermark reading "CARUS". The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Piano accompaniment staves for the second system. The score continues with piano accompaniment for the vocal lines above. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

273

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

a2 *f*

p *cresc.* *f*

cresc. *f*.)*

ho - di - e me - mo - ri - am, me - mo - ri - am fa - ci - e

cresc. *f*.)*

ho - di - e me - mo - ri - am, me - mo - ri - am - ci - e

cresc. *f*.)*

8 ho - di - e me - mo - ri - am - mo - ri - am fa - ci - e

cresc. *f*.)*

ho - di - e me - mo - ri - am, - mo - ri - am fa - ci - e

273

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

p *cresc.* *f*

*) Siehe die Hinweise im Kritischen Bericht.

mor - te, trans - i - re ad vi - tam.

mor - te, trans - i - re ad vi - tam.

mor - te, trans - i - re ad vi - tam.

mor - te, trans - i - re ad vi - tam.

Solo dolce

p
Ho - sti - as et pre - ces ti - bi, ti - bi, Do - mi - ne

p
Ho - sti - as et pre - ces ti Do - mi - ne

p
Ho - sti et pre ces ti - bi, Do - mi - ne

p
Ho - sti - as et pre ces, et pre - ces ti - bi, Do - mi - ne

p

Solo dolce

Soli
a2

p

p

p

lau-dis of - fe - ri - mus: tu su - sci-pe tu

p

lau-dis of - fe - ri - mus: tu su - sci-pe,

p

lau-dis of - fe - ri - mus: tu su - sci-pe,

p

lau-dis of - fe - ri - mus: tu su - sci-pe,

p

p

p

p

p

p

su - sci-pe *p* pro a - ni-ma-bus il - lis, qua-rum - di-e, a-rum

p tu su - sci-pe *p* pro a - ni-ma-bus il - lis, qua-rum

p tu su - sci-pe pro - ni-ma-bus il - lis, qua-rum

p tu - sci-pe pro a - ni-ma-bus il - lis, qua-rum

311

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

a2 *f*

p *cresc.* *f*

cresc. *f*.)*

ho - di - e me - mo - ri - am, me - mo - ri - am fa - ci - e -

cresc. *f*.)*

ho - di - e me - mo - ri - am, me - mo - ri - am - ci - e -

cresc. *f*.)*

8 ho - di - e me - mo - ri - am, - mo ri - am fa - ci - e -

cresc. *f*.)*

ho - di - e - ri - am, - - mo - ri - am fa - ci - e -

311

p *cresc.* *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

p *cresc.* *f*

*) Siehe die Hinweise im Kritischen Bericht.

mus, me - mo - ri - am ra ci -

mus, me - mo - ri - am fa - ci -

8 mus, me - ri - am fa - ci -

mus, - ri - am fa - ci -

*) Siehe die Hinweise im Kritischen Bericht.

319

e - - - mus: *a2*
p

e - - - mus: *p* fac e - as,

e - - - mus: *p* fac e - as,

e - - - mus: *p* fac e - as, Do - mi-ne,

319

Musical score for the first system, featuring three staves. The first two staves are mostly rests, with a final measure containing a piano (*p*) dynamic marking. The third staff also has a final measure with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for the second system, featuring a single staff with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for the third system, featuring a single staff with lyrics and a piano (*p*) dynamic marking.

Do - mi-ne, de mi-ne, mor - te, trans - i - re ad

Musical score for the fourth system, featuring a single staff with lyrics and a piano (*p*) dynamic marking.

Do - mi-ne, de mi-ne, mor - te, trans - i - re ad

Musical score for the fifth system, featuring a single staff with lyrics and a piano (*p*) dynamic marking.

Do - mi-ne, de mor - te, trans - i - re ad

Musical score for the sixth system, featuring a single staff with lyrics and a piano (*p*) dynamic marking.

mor - te, trans - i - re ad vi - tam,

Musical score for the second system, featuring five staves with piano (*p*) dynamic markings.

p *pp*

p

vi - tam, trans - i - - re

vi - tam, trans - i - - re ad vi -

8 vi - tam, trans - i - - re ad vi -

- i - - re ad vi -

pp *pp* *pp* *pp*

5. Sanctus et Benedictus

Andante (♩ = 80)

Oboe I, II
ff a2

Clarinetto I, II in C
ff a2

Fagotto I, II
ff a2

Corno I, II in Es
ff a2

Tromba I, II in C
ff a2

Trombone alto, tenore

Trombone basso

Timpani in es-As
f

Soprano
f ctus, San - ctus, San - ctus,

Alto
f San - ctus, San - ctus,

Tenore
f San - ctus

Basso
f San - ctus

Andante (♩ = 80)

Violino I
ff

Violino II
ff unis.

Viola I, II
ff

Violoncello
ff

Contrabbasso
ff



The image displays a musical score for a piece titled "Carus". It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "Do - mi-nus, De - Sa - ba - oth." and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with lyrics: "Do - us, De - us Sa - ba - oth." and piano accompaniment. The third system includes a vocal line with lyrics: "Do mi-nus De - us Sa - ba - oth." and piano accompaniment. The fourth system features a vocal line with lyrics: "Do De - - - us Sa - ba - oth. Ple - ni" and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like *ff* and *f*. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid on the score.

ff a2 ff ff

ff ff f f

f ff

Ple - ni sunt e - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a
 Ple - ni sunt e - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a
 8 - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a
 coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a

ff ff ff

17

tu - a. Ho - san - na in ex - cel - - -

tu - a. Ho - san - na in ex - cel - - -

tu - a. Ho - san - na in ex - cel - - -

tu - a. Ho - san - na in ex - cel - - -

17

21

p *p* *p*

p *p* *p*

pp

sis. ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

sis. ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

8 - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

pp

sis. ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne, no - mi - ne

21

pp *pp*

27

p *ff*

ff *a2* *ff* *f*

Do - mi ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex -
Do - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex -
Do - mi ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex -
Do - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex -

27

ff *ff* *ff* *ff*

32

cel - sis, ho - na in ex - cel - sis.

cel - sis - na in ex - cel - sis.

8 sis, - na in ex - cel - sis.

sis, - san - na in ex - cel - sis.

32

attacca "Pie Jesu"

6. Pie Jesu

Larghetto (♩ = 56)

Clarinetto I, II
in C

Fagotto I, II
in F

Corno I, II
in F

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Viola I

Viola II

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Clarinet I & II in C, Bassoon I & II in F, and Horn I & II in F. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom staves are for strings: Viola I, Viola II, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Soprano part has the lyrics: "Pi - e Je - su Do - mi - ne do - na". A large, stylized watermark "Carus" is overlaid across the center of the page.

10

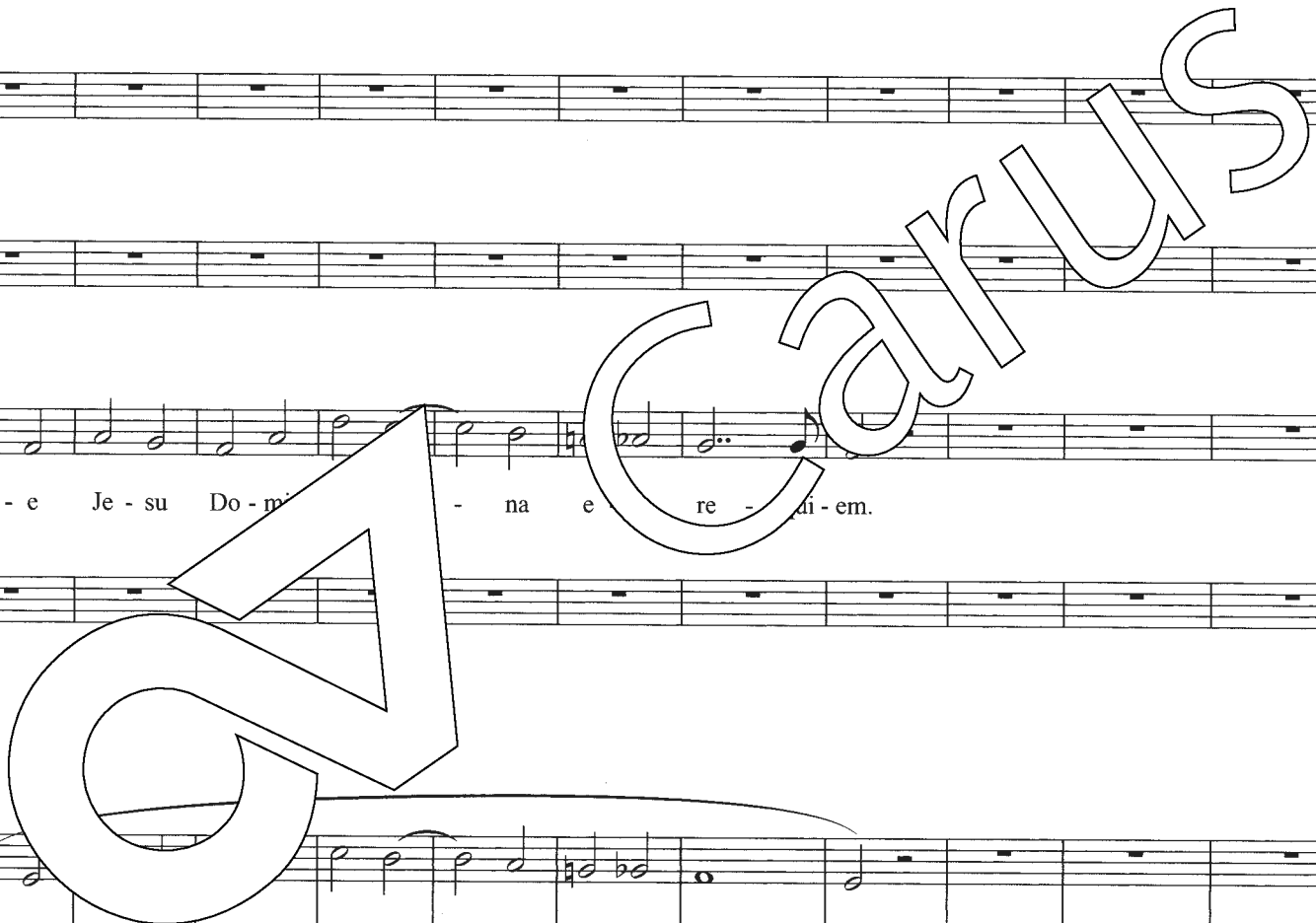
pp

pp

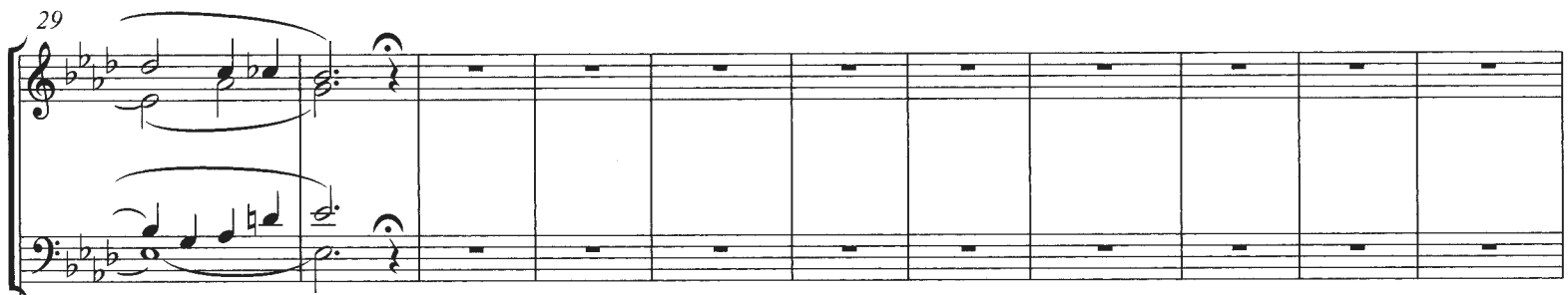
pp

e - is re - qui - em.

10



29



p

Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui -



p

o - na e - is re - - qui -



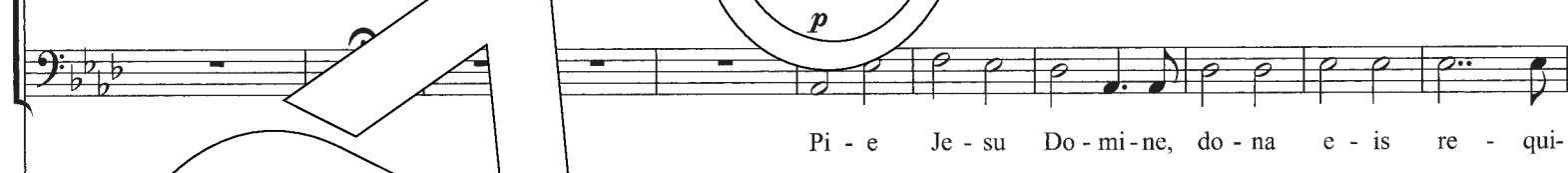
p

8 Pi Je - su Do mi - ne, do - na e - is re - - qui -



p

Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui -



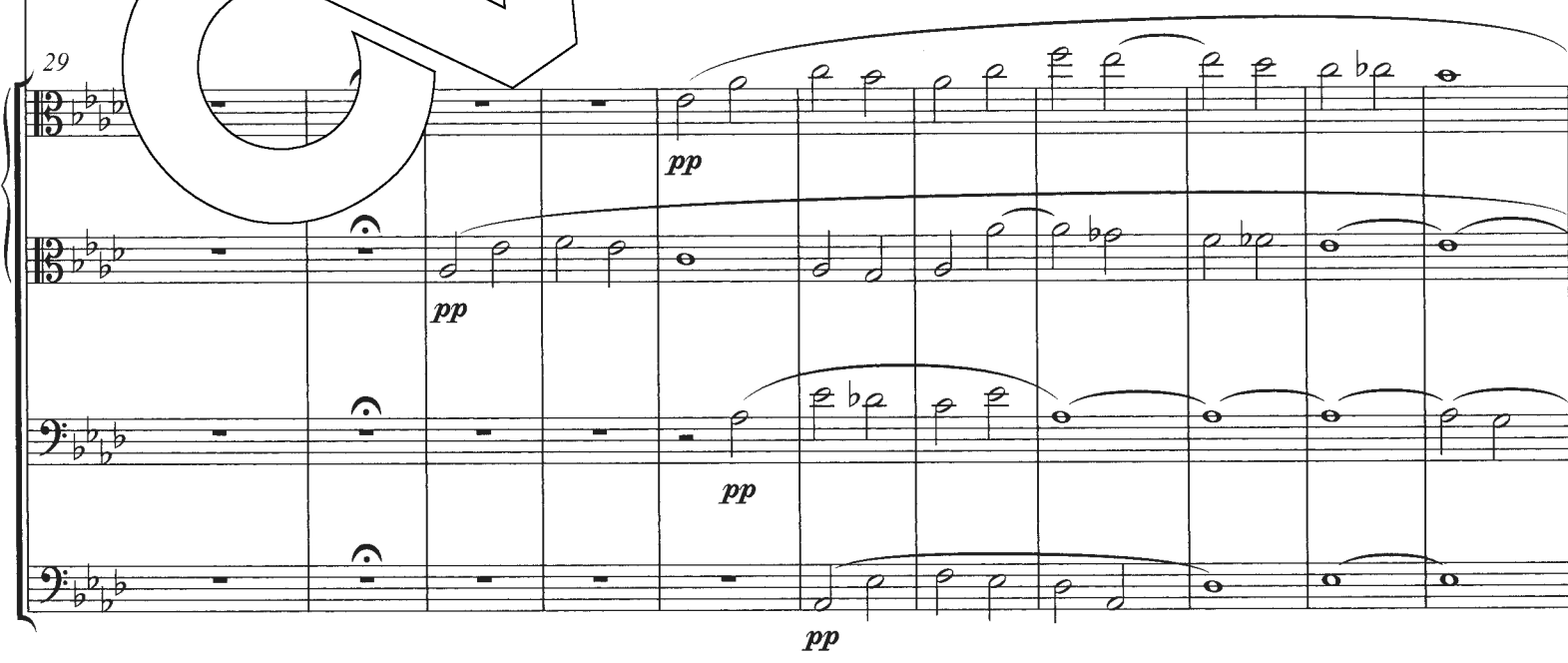
29

pp

pp

pp

pp



40 *pp*

pp

pp

pp

em, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam. Pi - e su

em, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam. Pi -

em, do - na e re - qui - em sem - pi - ter - nam. Pi - e

em, do - na e - re - qui - em sem - pi - ter - - - -

40

pp

pp

pp

pp

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef), both in a key signature of three flats (B-flat major/C minor).

Piano accompaniment for the first vocal line, consisting of a single treble clef staff with a series of chords and melodic fragments.

Vocal line with lyrics: Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em, re - qui - em sem - pi -

Vocal line with lyrics: e Je - su, do - na e - is re - qui - em, re - qui - em se - ter -

Vocal line with lyrics: Je - su, do - na e - is re - qui em, qui - em sem - pi - ter -

Vocal line with lyrics: - - nam, sem - pi - ter -

Piano accompaniment for the second vocal line, starting at measure 49. It features a treble clef staff with chords and a piano (*p*) dynamic marking.

Piano accompaniment for the second vocal line, continuing from the previous block. It features a treble clef staff with chords and a piano (*p*) dynamic marking.

Piano accompaniment for the second vocal line, continuing from the previous block. It features a bass clef staff with chords and a piano (*p*) dynamic marking.

Piano accompaniment for the second vocal line, continuing from the previous block. It features a bass clef staff with chords and a piano (*p*) dynamic marking.

70

pp

ppp

a2

ppp

ppp

8

CARUS

70

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

4

f *f* *f*

f *f*

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na e - is, do - na *p*

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na *p*

8 De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na e - is, *p*

i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na *p*

4 *p* *p* *p* *p*

8

e - is re - qui - em. A - gnus
 e - is re - qui - em. A - gnus
 do - na (e - i) A - gnus
 e - is re - qui - em. A - gnus

pp *cresc.* *f*
pp *cresc.* *f*
pp *cresc.* *f*
pp *cresc.* *f*

f

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di do - na e - is, do - na

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na e - is,

i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na

Musical staff system 1, measures 1-4. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and an alto clef staff. All staves contain whole rests.

Musical staff system 2, measures 5-8. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and an alto clef staff. All staves contain whole rests.

Musical staff system 3, measures 9-12. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and an alto clef staff. All staves contain whole rests.

Musical staff system 4, measures 13-16. The system consists of a single treble clef staff with the lyrics "e - is re - qui-em." written below the notes.

Musical staff system 5, measures 17-20. The system consists of a single treble clef staff with the lyrics "e - is re" written below the notes.

Musical staff system 6, measures 21-24. The system consists of a single treble clef staff with the lyrics "do - mi - ni - cus qui - en" written below the notes.

Musical staff system 7, measures 25-28. The system consists of a single bass clef staff with the lyrics "e re qui-em." written below the notes.

Carus



Musical staff system 8, measures 29-32. The system consists of a single treble clef staff with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes.

Musical staff system 9, measures 33-36. The system consists of a single treble clef staff with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes.

Musical staff system 10, measures 37-40. The system consists of a single alto clef staff with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes.

Musical staff system 11, measures 41-44. The system consists of a single bass clef staff with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes.

Musical staff system 12, measures 45-48. The system consists of a single bass clef staff with rhythmic notation, including eighth and sixteenth notes.

2
f

f
f
f

p
mun - di: do - na e - is, do - na e - is re - qui - sem - pi - ter - nam,
p *pp*
mun - di: e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam,
pp
8 mun - di: na e do - na re - qui - em sem - pi - ter - - nam,
(e - is)
mun do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam,
pp

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

pp pp pp p

pp

pp

pp pp

pp

pp

pp

pp pp

pp pp

pp pp

pp pp

sem - pi - ter - - nam,

do - na e - is re - qui -

- nam,

do - na e - is re - qui -

sem - pi nam,

do - na e - is re - - qui -

pi - ter - nam,

do - na e - is, do - na e - is

37

pp

a2

pp

pp

em, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter -

em, do - na is re - qui - em sem - pi - ter

em, do - na

re qui - em - ter - nam, do - na, do - na

37

pp

Musical score for the first system, measures 42-45. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'pp'.

Musical score for the second system, measures 46-49. It features two treble clefs and one bass clef. Dynamics include 'p', 'cresc.', 'f', and 'pp'. There are 'a2' markings above the first two staves.

Musical score for the third system, measures 50-54. It features three staves with vocal lines and lyrics. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'pp'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

nam, sem - -
 nam, sem - pi -
 is qui - em - sem - - pi -
 is re - qui - em sem - pi - ter - -

Musical score for the fourth system, measures 55-59. It features five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'pp'.

Carus

Musical score for vocal and piano parts. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Lux aeter - na lu - ce - at e - is, Do-mi-ne:". The piano part includes chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*.

Piano accompaniment musical score for the second system. It features a piano accompaniment in B-flat major and 4/4 time. The piano part includes chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *pp* and *f*.

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with dynamic markings.

Dynamics: *pp*, *f*, *p*.

Lyrics: cum san - ctis tu - is in ae - ter -
 um san - ctis tu - is in ae - ter -
 m san - ctis tu - is in ae - ter -
 cum san - ctis tu - is in ae - ter -

Musical score for the second system, including piano accompaniment. The score continues from the first system, featuring piano accompaniment with dynamic markings.

Dynamics: *pp*, *f*.

pp a2

p

p pp

num, qui - a pi us es. Re - qui - em ae -

num, qui pi us es. Re - qui - em ae - ter -

num, qui - pi - us es.

pi - us es.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

et lux per - pe - tu -

pp

et lux per - tu - a lu - ce - at

pp

8 ne, et lux per - pe - tu - a

pp

et lux per - pe - tu -

76

pp

pp

QZ

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Zwei Quellen haben als Grundlage der vorliegenden Neuausgabe von Cherubinis *c-Moll-Requiem* gedient: die autographe Partitur sowie der vom Komponisten beaufsichtigte Erstdruck des Werkes. Die Überlieferung bietet insgesamt relativ wenig Probleme, so daß von einer Einbeziehung weiterer Quellen wie etwa der bei Simrock erschienenen deutschen Erstausgabe abgesehen werden konnte.

PA: Partitur-Autograph. Cherubinis eigenhändig geschriebene Partitur wird in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), unter der Signatur *Mus. ms. autogr. Cherubini 184* aufbewahrt. Der querformatige Band (24,5 x 33,5 cm) umfaßt 83 paginierte Seiten mit je 18 Systemen. Die Titelseite trägt die Inschrift: *Service de la Chapelle du Roi / Missa pro defunctis* [darüber: *(En Ut b)*] *à 4 voix, avec accompagnements / par M.^r L. Cherubini / Paris 1816. / N.º 11.* (diese Zählung hängt damit zusammen, daß Cherubini die Partituren seiner für die Pariser Hofkapelle geschriebenen Kirchenkompositionen durchnummeriert hat). Die originalen Titel der einzelnen Sätze lauten wie folgt: *Introit* (beginnt auf Seite 2), *Graduel* (S. 10), Sequenz ohne Überschrift (S. 12), *Offertorium* (S. 41), *Sanctus* (S. 67), *Pie Jesus* [!] (S. 70), *Agnus Dei* (S. 74). Das Graduale mit seiner kleinen Besetzung ließ es zu, daß, anders als in allen übrigen Sätzen, auf einer Partiturseite zwei Akkoladen untergebracht werden konnten. Am Ende aller Sätze oder selbständigen Satzteile gibt Cherubini die jeweilige Aufführungsdauer an.

Abgesehen von den standardisierten Tempo- und Vortragsbezeichnungen sind alle Klartextangaben in französischer Sprache abgefaßt. Die Partituranordnung richtet sich nach dem folgenden Schema: Holzbläser (Oboen, Klarinetten, Fagotte), Blechbläser (Hörner, Trompeten), Streicher (Violen, Violinen, Violen, Singstimmen (Sopran und Alt in C-Dur, Tenor in Tenorschlüssel notiert), tiefe Streicher (Violoncelle, Kontrabaß); im Introitus jedoch stehen die Fagotte über den Fagotten und ebenso hat Cherubini von den Holzbläsern die Systeme von Klarinetten, Fagotten und die Flöte in der Sopranstimme findet sich durchgehend am unteren Rand der Partitur. In einem von Cherubini entwickelten System der *Timballes* oder *Tymballes* ist erst im Nachdruck ergänzt worden und war ursprünglich als *Timbales* bezeichnet worden. In dem dann gestrichenen Hinweis *ad libitum* versehen. In der Partitur stehen sich bei den Posaunen um nachträglich hinzugefügte Instrumente; Cherubini notiert unten auf der 1. Seite des Introitus: *Les parties des Trombones [gestrichen: ad libitum] sont à la fin.* Die Posaunenstimmen stehen in der Partitur auf den Seiten 82–83.

Alle Metronomangaben sind original. Zum jeweils ersten Einsatz der Singstimmen setzt Cherubini üblicherweise die Anweisung *tutti* oder *Tutti toujours*. Mit gebräuchlichen Abkürzungen und Unisono-Devisen hat sich der Komponist die Schreibarbeit vereinfacht. Dynamische Vorschriften stehen teilweise nur einmal zwischen den Systemen paariger Instrumente. Mehrtaktig auszuhaltende Unisono-Töne von Bläserpaaren tragen in der Regel nur einen Bindebogen (vgl. die Hörner in den Takten 9–10 und 14–15 des Introitus). In homophonen Partien sind meistens nur die beiden äußeren Singstimmen mit Textunterlegung versehen. Augmentationspunkte können auch über die Taktgrenze hinweg gelten und anstelle von Überbindungen verwendet werden (vgl. die „*Quam olim Abrahae*“-Fuge).

Der Notentext ist bei wenigen Korrekturen sauber geschrieben und allgemein gut lesbar. Die einzigen schwererwiegenden Probleme hängen mit der häufig flüchtigen und insgesamt nicht immer konsequenten Setzung von Phrasierungsbögen und einigen anderen Vortragszeichen zusammen. Längere Phrasierungsbögen sind gelegentlich in zwei Halbbögen unterteilt, so daß ein- und dieselbe Note unter dem Ende des ersten Halbbogens und am Beginn des nächsten steht. Cherubini setzt auffällig viele Warnungsakzidenzien.

Die meisten genannten Notationseigentümlichkeiten sind aus den Abbildungen in dieser Edition ersichtlich.

PE: Partitur-Erstdruck. Der undatierte Erstdruck des Werkes ist vermutlich 1819 im Pariser Selbstverlag Cherubinis herausgegeben. Die Inschrift des Titelblatts lautet: *Messe de Requiem / A Quatre Parties en Chœur / avec Accompagnement / à la Chapelle du Roi / par / L. CHERUBINI [...] à Paris, Chez l'Éditeur [...].* Ein in der Bibliothèque Nationale zu Paris (Pn) verwahrt Exemplar (Signatur L.881) hat dem Herausgeber im Vergleich zwecken zur Verfügung gestanden.

Der Band besteht aus 139 Nummernseiten. Die Anordnung der Partituren überlegen, französischen Klartextangaben sowie die Schlüsselungen der Stimmen folgen weitgehend der Vorlage des Autographs; lediglich wurden die Posaunen und Pauken nunmehr in die Partitur einbezogen und in der Regel zwischen Trompeten und Violinen platziert. Die Sequenz ist mit *Dies irae* überschrieben, das Offertorium mit *Offertoire*. Auch in der gedruckten Partitur werden zahlreiche Abkürzungen verwendet; es gibt viele unnötige Warnungsakzidenzien. Die Melismenbögen bei den Singstimmen sind hier weit konsequenter gesetzt als in der Manuskriptvorlage. Die gravierendsten Unterschiede zwischen den beiden Quellen liegen in dem Bereich, in dem schon das Autograph am schwersten zu deuten war: in der Platzierung von Phrasierungsbögen und dynamischen Zeichen. Alles in allem ist die Überlieferung des Notentextes aber recht zuverlässig.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe basiert auf der Überlieferung des Autographs. Manche Einzelheiten, die beispielsweise die vollständige Setzung von Melismenbögen oder von dynamischen Angaben betreffen, wurden jedoch aus dem Erstdruck übernommen. Darüber hinaus enthält der Erstdruck einige wenige Stellen, die eine vom Komponisten nachträglich verbesserte Fassung anbieten und deshalb in die vorliegende Edition aufgenommen wurden (vgl. die Takte 276–278 des Offertoriums); über solche Stellen geben die anschließenden Einzelanmerkungen Auskunft.

Bei Abweichungen zwischen den beiden Quellen etwa in bezug auf Bogensetzung oder Platzierung der Dynamik wurde jenen Lesarten der Vorzug gegeben, die im Vergleich mit dem Kontext oder mit Parallelstellen als die richtigeren oder zumindest sinnvolleren erschienen (z.B. erstreckt sich der Melismenbogen beim Sopran in Takt 62 des 1. Satzes in Quelle PA über die Noten 1–3, in PE aber richtigerweise über 2–3). Mehrere Phrasierungs- oder Melismenbögen wurden vom Herausgeber aus Analogiegründen ergänzt.

(z. B. bei den Singstimmen in Takt 55–56 des 1. Satzes; desgleichen wurde für den Kontrabaß in den Takten 3–4 des Graduale ein Phrasierungsbogen hinzugefügt). Ebenso stillschweigend wurden einige dynamische Anweisungen vervollständigt, wenn deren Setzung jedenfalls durch den Zusammenhang nahegelegt wurde (z. B. die Anweisung *rinforzando* für den Kontrabaß in Takt 28 der Sequenz).

Anstelle einer Unisono-Anweisung für Bläserpaare wird in unserer Ausgabe die Devise *a2* verwendet; diese gilt generell bis zum nächsten Wiedereinsetzen der Zweistimmigkeit. Bei Violoncelli wird hier eine *Divisi*-Anweisung geschrieben, wenn die Quellen deren Stimmen in zwei Systemen notiert haben; der Vermerk *non div.* hingegen indiziert, daß Doppelgriffe der besagten Instrumente in den Quellen in einem System stehen und an einen Notenhals gesetzt sind.

Des weiteren gelten die folgenden Editionsprinzipien: Die Schreibweisen der Klartextangaben wurden normalisiert, Abkürzungen in üblicher Weise aufgelöst, überflüssige Warnungsskizzen weggelassen, für notwendig betrachtete Vorzeichen hingegen stillschweigend ergänzt (z. B. das Auflösungszeichen bei Fagott I in Takt 40 des 1. Satzes). Unterbrochene Bögen wurden bei eindeutigen Fällen zu einem Phrasierungsbogen durchgezogen (z. B. Violoncello Takt 44–46 im 1. Satz; dort schreiben beide Quellen jeweils einen Bogen auf 44–45 und auf 45–46. Ähnliches gilt für die Bogensetzung bei Viola I in den Takten 47–50 und 56 des „Pie Jesu“). Die Partien der Holzbläser, die in Quelle PA und teilweise auch in PE in jeweils zwei Systemen notiert sind, tragen bei gleicher rhythmischer Bewegung in der Regel je einen Phrasierungsbogen; an solchen Stellen wird in der Edition nur ein Bogen gesetzt, der dann für beide Instrumente zu gelten hat. Selbstverständlich sind die Singstimmen in den heute gebräuchlichen Schlüsseln notiert. Die Orthographie des liturgischen Textes richtet sich nach der Schreibweise im *Graduale Romanum* (Paris et al. 1969).

Da in Anbetracht der relativ schwierigen Editionssituation von Cherubinis *c-Moll-Requiem* einige Editionen des Herausgebers erforderlich waren, konnte auf der auch diakritischer Schreibweisen wie der Stricheln Kennzeichnung solcher editorischer Änderungen nicht ausbleiben. Soweit sie sich nicht aus dem Kontext ableiten lassen, werden alle derartigen Änderungen aber unten in Einzelanmerkungen aufgeführt.

III. Einzelanmerkungen

In diesem Abschnitt werden solche Details kommentiert, die nicht aus den vorangehend dargelegten Editionsgrundsätzen hervorgehen oder die einer weitergehenden Erläuterung bedürfen.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Cornu, Fag = Fagotto, Ob = Oboe, PA = Partitur-Autograph, PE = Partitur-Erstdruck, S = Soprano, T = Tenore, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Angegeben werden Taktzahl und Stimmenkürzel sowie gegebenenfalls die jeweiligen Zeichen (Noten oder Pausen), auf die sich der folgende Kommentar bezieht; „17 Fag, Vc 1“ heißt demnach: 1. Zeichen in Takt 17 bei Fagott und Violoncello. Wenn bei mehrfach besetzten Instrumenten keine Differenzierung nach I oder II beigelegt ist, gilt der Kommentar für beide (bzw. bei den Posaunen für alle drei).

1. Introitus et Kyrie

6 Fag, Vc: *sforzato* steht in PA am Taktanfang und in PE beim zweiten Viertel. Der Lesart von PE wurde der Vorzug gegeben, weil diese dem Pathos der Stelle entsprechen dürfte.
9–10 und 14–15 Fag II, Va II 3–1: PE jeweils mit Phrasierungsbogen.

17 Fag, Vc 1: Der vorangehende Phrasierungsbogen reicht in PA nur bis 16.4.
36 Fag, Cor 3: Viertelpause fehlt in PA.
55 Cb 2: *pianissimo* vom Hg. ergänzt.
71 Fag, Vc: *sforzato* steht in PA am Taktanfang und in PE beim zweiten Viertel (vgl. Takt 6).
74–75 und 78–79 Fag: Setzung der Phrasierungsbögen vom Hg. an Vc angeglichen (PA und PE schreiben die Bögen überwiegend auf 1–4).
78–79 Va I: Der Phrasierungsbogen reicht in PA und PE nur bis 78.3.
128 Fag 3: Baßschlüssel fehlt in PA.
Zeitangabe am Satzende von PA: 5. min. 1/2.

2. Graduale

23 Va I 1: In PE *forte* statt *sforzato*.
PA schreibt am Satzende: *Suit le Trait, chanté par le Chœur. Immédiatement après le Trait on dit le Dies irae.*
Zeitangabe am Satzende von PA: 1. min. 1/4.

3. Sequentia

7: Der Tamtamschlag steht in beiden Quellen im System des Chorbasses und ist in PA als Viertelnote ohne anschließende Pausen und in PE als Ganznote notiert.
45 Trb 1: PA ohne dynamische Angabe, PE schreibt nur *forte*.
74 Fag: *cresc.* steht in PA auf der Grenze zu Takt 75 und fehlt in PE.
81 Vc, Cb: Die dynamische Angabe *pianissimo* steht in PA und PE nur beim Violoncello und dort gleich am Taktanfang; Ergänzung für den Kontrabaß auf zweitem Viertel vom Hg.
107–108 Trb I, II: PE schreibt in beiden Takten nur die ersten der beiden Töne.
123 Vc 1: Besser *piano* statt *pianissimo*? Es könnte sich um einen Schreibirrtum von PA handeln, da das Violoncello dort direkt unter dem Cb steht und Cherubini die diese Stimme betreffende Dynamik vermutlich schematisch übernommen hat.
161 Fag: *piano* vom Hg. ergänzt.
193–195 Fag: Den Parallelstellen wie Takt 145–146, die Folge muß für beide Fagotte hier eigentlich *unisono* spielen.
207–208 Streicher: *piano* steht in den jeweiligen Stellen in PA nur bei VI I und in PE bei VI I, II und Vc.
215 Cb 1: Artikulationszeichen vom Hg. ergänzt.
222 Va 2: Auflösungszeichen vom Hg. ergänzt.
223 Va 7: Auflösungszeichen vom Hg. ergänzt.
223 Fag 2: *sf* schreibt nochmals vom Hg. ergänzt.
232 Clt I: Kreuz-Akzidenz in PA und PE vor der ersten statt vor der zweiten Note.
233 Trb 1: PA schreibt nur *forte*.
241 Trb 3: PA schreibt nur *forte*.
243 Cor I, II 4–5: PA und PE schreiben irrtümlich *f¹* statt *g¹*.
246–248 Va: PA und PE überliefern in diesen Takten nur die obere der beiden Bratschenstimmen (Takt 249 dann wieder zweistimmig). Die Einrichtung der Zweistimmigkeit wurde gemäß der Parallelstelle Takt 43–45 vom Hg. vorgenommen.
292 und 294 S, A, T, B sowie 296–307 Ob I, II, S, A, T, B: In PA schreibt Cherubini die *Forzato*-Angaben (*fp* bzw. *sfp*) stets mit etwas Abstand zwischen den Buchstaben, das Zurücknehmen der Lautstärke soll also vermutlich nicht allzu schnell, sondern in Analogie zur Dynamik der Streicher erfolgen.
292, 294, 300 Tr 1: In PE jeweils nur *forte*; das in PA nur einmal zwischen Horn- und Trompetensystem stehende *Sforzato*-Zeichen dürfte hier aber für beide Instrumentenpaare gelten.
320 Ob I 1–3: Diminuendo-Zeichen vom Hg. ergänzt.
320: In PA wurde die Anweisung *dimin.* in die Decrescendo-Gabel hineingeschrieben.
Zeitangabe am Satzende von PA: *Ce morceau dure En tout 8. min. et 1/2.*

4. Offertorium

10 VI I 4: B-Akzidenz vom Hg. ergänzt.
17 Vc: Bogen in PA etwa von 17.2 bis 18.1.
27 Fag: *piano* vom Hg. ergänzt.
40 S 2: PE schreibt *f¹* statt *as¹*.
55 A 5–6: PA mit überflüssigem Melismenbogen.
58 VI I, II, Va I, II: Bogensetzung in PA uneinheitlich; Edition weitgehend nach PE (allerdings reicht dort der zweite Phrasierungsbogen für die Violoncelli auch nur bis 58.10 und nicht bis 59.1; Einrichtung vom Hg. nach der anschließenden Stelle).
62–63 VI I, II, Va I, II: Da die Intention von PA nicht eindeutig ist, schreibt PE einen durchgehenden Phrasierungsbogen von 62.5 bis 63.9 (Violinen) bzw. bis 63.5 (Violoncelli).
64 Va 1: Phrasierungsbogen in PA und PE nur bis Ende Takt 63.
64 Va 2: Der Phrasierungsbogen beginnt in PA und PE erst auf 64.3.
65–67 VI I, II, Va (nur Takt 65): Nach der (allerdings nicht ganz einheitlichen) Intention von PA dürfte die in der Edition wiedergegebene Setzung der Phrasierungsbögen – in der Regel über vier Sechzehntel – gemeint sein; PE schreibt jeweils ganz- oder halbtaktige Bögen.
70–72 Cor I: Anstelle des in den Quellen überlieferten Phrasierungsbogens könnte eventuell eine Überbindung von Takt 71 zu 72 gemeint sein.
76: Zeitangabe am Taktende in PA: 4. min. 3/4
77: PE schreibt irrtümlich 4/4-Takt (*c*) statt Alla-breve-Takt.
77–82 S, A, T, B: *forte* an den jeweiligen Einsatzstellen vom Hg. ergänzt.
141 A: Auf Grund einer etwas flüchtigen Schreibweise von PA hat PE die Silbe [*se*]-*mi*-[*ni*] unter das letzte Viertel gesetzt und einen Melismenbogen auf 1–3 beigelegt. Einrichtung der Edition in Analogie zu Stellen wie Takt 169 im Baß.
143 Tr: PA und PE schreiben irrtümlich *c²* statt *es²*.
147 VI II 2: PE schreibt *as* statt *c¹*.
168 B: Auf Grund einer etwas flüchtigen Schreibweise von PA hat PE die Silbe [*se*]-*mi*-[*ni*] unter das letzte Viertel gesetzt und einen Melismenbogen auf 1–2 beigelegt.

- 175 Cb 2: *forte* vom Hg. ergänzt.
 188: PA und PE schreiben als Tempoangabe *Plus vite*.
 206–210 T: Textunterlegung in PA und PE *et se-mi-ni* (Alternative *pro-mi-si-sti* als Vorschlag des Hg.).
 217 VI II 3: Note *f* fehlt in PE.
 232–233 S, A: Bögen vom Hg. ergänzt.
 250: PA und PE schreiben in der Taktmittle keinen Doppelstrich und setzen die neue Taktvorzeichnung erst an den Beginn von Takt 251. In Takt 250 findet sich außerdem der Hinweis *fin* bzw. *Fin*, und PA gibt die Aufführungsdauer der Fuge mit *1 min. 3/4 an*.
 264–265 Fag: PA und PE mit Bogen auf 264–265.1 (wohl irrtümlich gesetzt; vgl. Parallelstelle Takt 300–301).
 264–265 T: PA und PE mit Bogen auf 264–265.1; deswegen setzt PE die Silbe *[of]-fe-[ri-mus]* in 265 erst auf 2.
 273 VI I, Vc 1–2: Bogen vom Hg. ergänzt.
 274 VI II 1–2: Bogen vom Hg. ergänzt.
 274 und 312 Cb 3: *piano* vom Hg. ergänzt.
 275–276 VI I, II: Phrasierungsbogen in PA und PE an der Taktgrenze geteilt.
 276 Fag 2: Phrasierungsbogen in PA und PE nur bis 276.1 (vgl. aber Takt 314).
 276–278 S, A, T, B: Lesart nach PA (die Wortform *facimus* statt *faciemus* entspricht der sanktionierten Textfassung):

- 292 VI I, II, Va: Bogen in PA und PE bis 293.1 (Einrichtung nach Takt 256).
 308 VI II 4: Der Bogen beginnt in PA und PE erst in 309.1 (Einrichtung nach Takt 270).
 314–316 S, A, T, B: Lesart nach PA:

317–319 VI I: PA setzt hier zwei oder drei kurze Phrasierungen über jeden Takt.

318–320 S, A, T, B: Lesart nach PA:

Hier wie an den Stellen 276–278 und 314–316 folgt die Edition dem Befund von PE.
 330–331 Cb: In PA stehen weiterhin Ganzepausen.
 343: Am Satzende schreibt PA: *quam olim Abrahæ au renvoi* § *jusqu'au mot fin* (ähnlich in PE).
 Zeitangabe am Satzende von PA für das Hostias *4 min. 3/4* und für das gesamte Offertorium: *En tout 12 min*:

Sanctus et Benedictus

- 12 VI I, II 3: *fortissimo* vom Hg. ergänzt.
 35–36 Va: In PA stehen die Doppelgriffe an einem Hals, was eigentlich ein Non-divisi-Spiel indiziert. PE hingegen schreibt die Töne separat in die dortigen Systeme von Viola I und Viola II.
 Am Satzende steht in PA und PE: *Pie Jesu de suite*.
 Zeitangabe am Satzende von PA: *1. minute 1/8*.

6. Pie Jesu

- 61 Clt I, II, Fag I: *pianissimo* vom Hg. ergänzt.
 65 Clt I, II, Fag II: *pianissimo* vom Hg. ergänzt.
 Zeitangabe am Satzende von PA: *1. minute 1/8*.

7. Agnus Dei et Communion

- Verwendet in diesem System für ein Violsystem; dabei stehen alle vorkommenden Doppelgriffe an einem Hals (also: *non divisi*).
 5 Va 5–6: Bogen in PA und PE bis 17.
 7–8, 16–17, 25–26 Clt: Die unterschiedliche Phrasierung dieser Parallelstellen findet sich sowohl in PA als auch in PE.
 8, 17, 26 T 1–2: Textunterlegung in PA sowie in PE (Takte 8 und 26) jeweils *do-na*; Alternativvorschlag *de-is* nach PE Takt 17.
 13–14 Fag, VI I, II: Die zweiten Phrasierungsbögen dieser Takte sind in PA und PE *à la fin* (bis Taktende) als an den Parallelstellen.
 25–26 bzw. 4–5: PE mit Überbindung.
 42 Vc, Cb 1–8: Staccatopunkte vom Hg. ergänzt.
 Zeitangabe am Satzende von PA: *5 minutes 1/2*. Außerdem gibt PA die Gesamtdauer an: *La durée de cette messe est de 36 minutes et 1/2*.

Sologesang / Solo Voice

Eberlin: Messa di San Giuseppe 91.304
 Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch chorisches 50.062
 Telemann: Missa brevis in h TVWV 9:14 / Solo A (B) ◆39.131

Frauen- oder Kinderchor / Female and Children's Choir

Bruckner: Choralmesse in C (Windhag) (auch solistisch) 40.759
 Délibes: Messe brève 27.027
 Fauré: Messe basse 40.705
 Gounod: Messe brève no. 4 à la congrégation in C 27.024
 Haydn, J. M.: Missa sub titulo Sancti Leopoldi MH 837 54.837
 Lotti: Missa in a a 3 voci 40.662
 Rheinberger: Messe in A op. 126 (2 Fassungen) 50.126
 - Messe in Es „Reginae Sti. Rosarii“ op. 155 50.155
 - Messe in g „Sincere in memoriam“ op. 187 50.187
 Zimpel: Messa Olevanese 27.034


Männerchor / Male Choir

Gounod: Messe brève no. 5 aux séminaires in C ●40.831
 - Messe no. 2 pour les sociétés chorales 27.022
 Lotti: Missa in a a 3 voci ◆40.830
 Rheinberger: Messe in B op. 172 (2 Fassungen) ●50.172
 - Messe in F op. 190 ●50.190

Gemischter Chor a cappella / Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo 40.141/60
 - Messe für den Gründonnerstag 40.141/70
 Doppelbauer: Missa brevis 92.035
 Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis MH 41 ◆50.312
 Kalliwoda: Missa a 3 voci / Coro SAM 27.039
 - Missa in a 27.026
 Monteverdi: Missa in F 40.671
 Palestrina: Missa ad fuagam 1.609
 - Missa Ave regina coelorum 27.013
 - Missa Papae Marcelli 92.092
 Rheinberger: Messe in d op. 83 50.083
 - Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109 ●50.109
 - Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117 50.117
 - Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151 50.151
 - Messe in a „Missa in omnium sanctorum“ op. 197 50.197
 Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum ◆40.639
 Spohr: Messe in C op. 54 91.272
 Swider: Missa minima 27.011
 Vaughan Williams: Mass in g minor 40.639

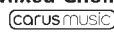
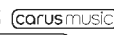
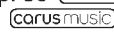
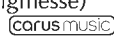



Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D ◆40.639
 Buxtehude: Missa brevis BuxWV 133 36.020
 Dvořák: Messe in D op. 86 ●40.651
 Fasch: Missa a 16 voci ●27.083
 Franck, C.: Messe in G op. 10 (SAB) 40.646/50
 Frauenberger: Missa in G op. 10 (SAB) 91.039
 Gounod: Messe brève no. 1 aux chapelles 40.637
 - Messe brève no. 2 aux chapelles 40.637
 Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesimalis 50.325
 - Missa pro Quadragesimalis MH 552 50.326
 - Missa Telemanniana pro Quadragesimalis 50.327
 Janca: Missa in G op. 10 (SAB) 40.696
 Langlais: Messe in G op. 10 (SAB) 27.016
 Liszt: Missa in G op. 10 (SAB) ●40.647
 Monteverdi: Missa in G op. 10 (SAB) 1.542
 - Missa in illo tempore 40.670
 Mozart, L.: Missa brevis KV 115 40.642
 Palestrina/Bach: Missa brevis 35.301
 Rheinberger: Messe in f op. 159 ●50.159
 - Messe in E „Misericordias Domini“ op. 192 50.192
 Rossini: Petite Messe solennelle  40.650
 Schnizer: Missa in C (mit obligater Orgel) ●◆40.649
 Schumann: Missa sacra op. 147 (arr) 40.687/45
 Telemann: Missa brevis zum Osterfest TVWV 9:3 39.098
 - Missa brevis zum Weihnachtsfest TVWV 9:5 39.097

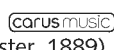


Gemischter Chor und Streicher / Mixed Choir and Strings

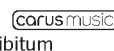
Caldara: Missa dolorosa in e, [Fg, 2 Trb] 40.680
 - Missa in G 10.208
 Eberlin: Missa brevis in a 27.042
 Fischer, J. C. F.: Missa Sancti Dominici ◆27.012
 Haydn, J.: Missa brevis in F. Missa Nr. 1 40.601
 - Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B. Missa Nr. 7 40.600
 Mozart: Missa brevis in G KV 49 40.621
 - Missa brevis in d KV 65 40.622
 - Missa brevis in G KV 140 40.623
 - Missa brevis in F KV 192 ●40.624
 - Missa brevis in D KV 194 ●40.625
 - Missa brevis in B KV 275 40.629
 Schubert: Messe in G, [2 Tr, Timp] D 167 ●◆40.675
 - Messe in C, [2 Ob (Cl), 2 Tr, Timp] D 452 40.658

Gemischter Chor und Orchester / Mixed Choir and Orchestra

Bach, J. S.: Missa h-Moll BWV 232  ●31.232
 - Missa F-Dur BWV 233 31.233
 - Missa A-Dur BWV 234 31.234
 - Missa g-Moll BWV 235 31.235
 - Missa G-Dur BWV 236 31.236
 Beethoven: Messe in C op. 86  40.688
 - Missa solemnis op. 123  40.689
 Biber: Missa Alleluja a 26 ◆40.679
 - Missa Sancti Henrici 40.676
 Cherubini: Krönungsmesse in G (1819) 40.087
 Dvořák: Messe in D op. 86 40.653
 Franck, C.: Messe in A op. 12 40.646
 Hasse: Missa in d (1751) ◆40.663
 - Missa in g (1783) ●50.705
 Haydn, J.: Missa in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Gr. Orgelsolom.) 40.603
 - Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilienmesse) 40.604
 - Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6 40.605
 - Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Mariazeller Messe) 40.606
 - Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Paukenmesse) 40.607
 - Missa St' Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10 (Heiligmesse) 40.608
 - Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (Nelsonmesse)  40.609
 - Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresienmesse) 40.610
 - Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpfungsmesse) 40.611
 - Missa in B. Missa Nr. 14 (Harmoniemesse) 40.612
 Haydn, J. M.: Missa Sanctae Ursulae MH 546 54.546
 - Missa Sancti Hieronymi MH 254 54.254
 - Missa Sancti Leopoldi MH 837 54.837
 - Missa sub titulo Sanctae Theresiae MH 79 50.328
 - Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici MH 186 50.329
 - Missa Sancti Joannis Nepomuceni MH 182 50.314
 Heinichen: Missa (Nr. 9) in D 27.048
 Herzogenberg: Messe in e op. 10 27.020
 Holzbauer: Missa in C ◆50.501
 Hummel: Messe in B op. 7 40.664
 Mozart: Domini-Messe in G KV 66 40.613
 - Weisenhaus-Messe in G KV 115 40.614
 - Trinitatis-Messe in C KV 167 40.615
 - Spatenmesse in F KV 200 40.626
 - Credomesse in G KV 201 40.616
 - Missa in C KV 258 40.627
 - Orgelsolomesse in C KV 259 40.628
 - Missa longa in C KV 262 51.262
 - Krönungsmesse in C KV 317  40.618
 - Missa solemnis in C KV 337 40.619
 - Missa in G KV 427 (Levin) 51.427
 - Messe in D 27.036
 Puccini: Messa a 4 voci („Messa di Gloria“)  40.645
 Rheinberger: Messe in C op. 169 50.169
 Richter: Messe in C ●◆40.648
 Ristori: Weihnachtsmesse 27.044
 Rossini: Messa di Rimini (1809) 40.674
 Ryba: Missa pastoralis bohemica 40.678
 - Missa pastoralis in C ◆40.683
 Schiedermayr: Pastoralmesse 27.069
 Schindler: Missa in Jazz 27.028
 Schubert: Messe in F D 105 40.656
 - Messe in G D 167 (Fassung Klosterneuburg) ●◆40.675
 - Messe in G D 167 (Fassung Ferdinand Schubert) 40.643
 - Messe in B D 324 40.657
 - Messe in C D 452 40.658
 - Messe in As D 678 40.659
 - Messe in Es D 950  40.660
 Zelenka: Missa Gratias agimus tibi ZWV 13 ◆40.644

Requiem-Vertonungen / Requiem settings

Campra: Requiem 21.004
 Cherubini: Requiem in c 40.086
 Fauré: Requiem (Letztfassung, 1900)  27.312
 - Requiem (Version für kleines Orchester, 1889) 27.311
 Garcia: Requiem in d (1816) 23.008
 Gounod: Messe funèbre 27.090
 - Requiem in C op. posth. 27.315
 Haydn, J. M.: Requiem in c MH 154 50.321
 Kraus: Requiem VB 1 in prep. 50.663
 Lachner, Fr.: Requiem in f op. 146 27.301
 Mozart: Requiem KV 626 (Süßmayr)  51.626
 Rheinberger: Requiem in b op. 60 50.060
 - Requiem in Es op. 84 50.084
 - Requiem in d op. 194 ●50.194
 Suppé: Missa pro defunctis 40.085
 Verdi: Messa da Requiem  27.303
 - Messa da Requiem (reduzierte Fassung) 27.303/50

● = auf/on Carus CD ◆ = Erstausgabe/first edition  THE CHOIR APP
 (:): Alternativbesetzungen/alternative scoring, []: ad libitum