

Luigi
CHERUBINI

Sciant gentes 1829

pour solistes SATB, chœur SATB
petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales
2 violons, altos, violoncelles e contrebasses

herausgegeben von / éditée par
Oliver Schwarz-Roosmann

Urtext

Partitur / Partition d'orchestre



Carus 40.090

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	IV
Text / Texte	X
1. Sciant gentes (Soli STB, Coro SATB)	1
2. Deus meus (Solo B)	14
3. Commovisti (Soli SATB, Coro)	25
Kritischer Bericht	76

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 40.090), Klavierauszug (Carus 40.090/03),
Chorpartitur (Carus 40.090/05),
17 Harmoniestimmen (Carus 40.090/09),
Violino I (Carus 40.090/11), Violino II (Carus 40.090/12),
Viola (Carus 40.090/13), Violoncello (Carus 40.090/14),
Contrabbasso (Carus 40.090/15).

Vorwort

Leben

Luigi Cherubini ist bereits 1773 im Alter von 12 oder 13 Jahren in seiner Geburtsstadt Florenz mit einer ersten Messe an die Öffentlichkeit getreten. Ihm folgten in den beiden darauf folgenden Jahren je eine weitere Messkomposition. Man prophezeite damals dem jungen Komponisten eine glänzende Laufbahn:

Sowohl der renommierte Sig. Giovanni Manzuolo [...] als auch der berühmte Sig. Pietro Nardini [...] bewundern die Lebhaftigkeit und den guten modernen Schreibstil dieses jungen Mannes [...] so sehr, dass man hoffen darf, dass er bald einer der perfektesten Meister dieses Jahrhunderts sein wird.*

Während seiner Studienjahre bei Giuseppe Sarti in den Jahren 1778–1780 richtete Cherubini sein Augenmerk sowohl auf strenge Kontrapunkt-Studien im Palestrina-Stil – er hat in dieser Zeit ca. 20 Motetten „à la Palestrina“ geschrieben – als auch auf seine Vervollkommnung als Opernkomponist. Die Oper wurde dann für ein Vierteljahrhundert sein bevorzugtes Metier. Ende 1784 verließ er seine italienische Heimat in der Hoffnung, in London als Opernkomponist Fuß fassen zu können. 1788 ließ er sich jedoch in Paris nieder, wo er sogleich in den Strudel der französischen Revolution hineingezogen wurde. Im Sog der historischen Ereignisse gelang es ihm, aufgrund des musikalischen und dramaturgischen Reichtums seiner Partituren mit den Opern *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) und *Les deux journées* (1800) zum führenden Vertreter der Revolutionsoper zu avancieren.

Während der napoleonischen Ära wurde es ruhiger um ihn, Misserfolge stellten sich ein und zunehmend auch Depressionen, die 1805/06 vorübergehend zurückgedrängt wurden, als Cherubini eine Reise nach Wien unternahm, wo er mit allen herausragenden musikalischen Persönlichkeiten zusammentraf – darunter Beethoven und Joseph Haydn. Insbesondere mit letzterem verband ihn eine tiefe Freundschaft, die ihren Ausdruck darin fand, dass Haydn Cherubini das Autograph seiner 103. Symphonie schenkte und mit folgender Widmung versah: „In nomine Domini – di me Giuseppe Haydn – padre del celebre Cherubini.“

Nach der Rückkehr nach Paris nahmen die Depressionen zu. 1808 folgte er einer Einladung des Fürsten Joseph Caraman für einen Erholungsurlaub auf dessen Schloss in Chimay (heute im südlichen Belgien gelegen). Dort baten ihn heimische Musikliebhaber, eine Messe für das Cäcilienfest zu komponieren. Nach anfänglichem Zögern schrieb Cherubini die ersten Sätze seiner *Cäcilienmesse* in F, die er wenige Monate später in Paris vollendete. Der Erfolg war durchschlagend. Nicht zuletzt aufgrund dieses Erfolgs suchte Nikolaus II. Fürst Esterházy, Cherubini in der Nach-

folge von Johann Nepomuk Hummel als Hofkapellmeister in Eisenstadt zu gewinnen. Im Auftrag des Fürsten schrieb Cherubini eine *Marien-Litanei* (1810) sowie die *Missa solemnis* (1811), seine größte Sakralkomposition überhaupt.

Mit diesen drei bedeutenden geistlichen Werken hat Cherubini seinen Ruf als Kirchenkomponist begründet, was letztendlich nach der Wiedereinsetzung der Bourbonen zu seiner Ernennung zum *surintendant de la musique du Roi* am 10. Februar 1816 führte – eine Stellung, die er sich mit Jean-François Le Sueur teilte, der als Hofkapellmeister Napoleons bereits die kirchenmusikalischen Angelegenheiten des Kaisers organisiert hatte. Für die königliche Kapelle komponierte Cherubini 6 Messen, das *Requiem* in c (sein berühmtestes Werk) sowie knapp 70 kleinere geistliche Werke, darunter ebenso Ordinarius- wie Propriumssätze.

1822 übernahm Cherubini das Direktorium des Pariser Conservatoire – ein Amt, das er äußerst gewissenhaft und mit großem organisatorischem Geschick, aber auch mit unerbittlicher Strenge ausfüllte. Dieses Amt füllte ihn derart aus, dass seine Produktivität merklich zurückging. Nach der Auflösung der königlichen Kapelle infolge der Juli-Revolution des Jahres 1830 brach sein kirchenmusikalisches Schaffen mit einer Ausnahme völlig ab: 1836 komponierte er ein zweites *Requiem* in d für Männerstimmen, das für die eigenen Trauerfeierlichkeiten bestimmt war. Die letzten Lebensjahre widmete Cherubini vorrangig der Kammermusik und der Leitung des Conservatoire. Anfang Februar 1842 gab er im 82. Lebensjahr die Leitung des Conservatoire ab, einige Wochen danach, am 14. März, verstarb er hochbetagt und hochverehrt. Über 3.000 Menschen nahmen an der Trauerfeier teil.

Die Musikgeschichtsschreibung hat sich eher auf den Opernkomponisten Cherubini konzentriert. Doch aufgrund seines ebenso reichhaltigen kirchenmusikalischen Œuvres kann er den Rang des bedeutendsten Kirchenkomponisten Frankreichs im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts für sich in Anspruch nehmen.

Zur Motette „Sciant gentes“

Der Begriff „Motette“ ist bei Cherubini vielfältig besetzt. Bereits unter den Jugendwerken (aus den Jahren 1774–1777) finden sich Motetten für Chor und Orchester ebenso wie Solomotetten. Dann wären die vier- bis sechsstimmigen Antiphonen „à la Palestrina“ (1778/79) zu nennen, die Cherubini während seiner Studienjahre unter der Aufsicht seines Lehrers Giuseppe Sarti komponierte. Die Beschäftigung mit Werken älterer Meister gipfelt in dem doppelchörigen *Credo à 8*, das so etwas wie die Summa italienischer Motettenkunst seit Palestrina darstellt und im Zeitalter der Klassik vermutlich einmalig ist.

Als *surintendant de la musique du Roi* hat Cherubini wie bereits in seinen Jugendjahren in Florenz Solomotetten und Chormotetten mit Orchester komponiert. Reine A-capella-Werke gehörten offenbar nicht zum ästhetischen Ideal der königlichen Kapelle. Dafür entwickelte er aus der Solomotette und der Orchestermotette in Zusammenhang mit den

* *Gazzetta Toscana*, 1775, S. 134, in: Mario Fabbri, *La Giovinezza di Luigi Cherubini*, S. 23f. („Tanto il rinomato Sig. Giovanni Manzuoli [...] quanto il celebre Sig. Pietro Nardini [...] ammirarono la vivacità ed il buon gusto moderno nello scrivere di questo giovinetto [...] talché fa sperare di poter esser presto uno dei più perfetti maestri questo secolo.“).

symphonischen Konzeptionen, die seine Werke seit den ersten Pariser Opern prägen, und geschult an den Vorbildern Haydn und Mozart eine Motettenform, die man aufgrund der gewichtigen Rolle des Orchesters und aufgrund der großen symphonischen und dynamisch zum Teil hoch expressiven Anlage als „symphonische Motette“ bezeichnen könnte. In ihrer Anlage lassen diese Motetten Werke wie die konzertante Motette *Exultate, jubilate* KV 165 von Wolfgang Amadeus Mozart weit hinter sich und sind eher mit den symphonisch konzipierten Psalmkantaten Mendelssohns zu vergleichen.

Die Motette *Sciant gentes* gehört sicherlich zu den herausragendsten Werken dieser Art. Cherubini hat das Werk 1829 (vollendet am 17. September) als vorletztes Werk für die königliche Kapelle, die 1830 nach der Juli-Revolution aufgelöst wurde, komponiert. Es ist für den Sonntag Sexagesimae, also für den zweiten Sonntag der siebenwöchigen Vorbereitungszeit auf Ostern, bestimmt und wurde vermutlich am 14. Februar 1830 uraufgeführt. Als Texte liegen dem Werk das Graduale (Ps. 82 [83], 19 + 14) und der Tractus (Ps. 59 [60], 4 + 6) für diesen Sonntag zugrunde.

Das Werk ist in drei Sätzen angelegt, die in sich jedoch nicht abgeschlossen sind und ohne Unterbrechung unmittelbar aufeinander folgen. Es wurde wie die anderen Werke Cherubinis für die königliche Kapelle im Gottesdienst musiziert, während zeitgleich der Priester still die Messe las. Das erklärt, weshalb Cherubini bedenkenlos den Versus des Graduale („Deus meus“) im Tractus wiederholen und auf diese Weise die Dramatik der Verse des Tractus noch verdichten konnte. Der erste Satz „*Sciant gentes*“ (*Andante moderato*) ist kraftvoll majestätisch. Der hymnische Stil der Revolutionshymnen, die Cherubini über 30 Jahre zuvor während der Revolutionsjahre geschrieben hat, scheint hier noch nachzuklingen. Im zweiten Satz „*Deus meus*“ (*Allegro moderato*) für Solobass greift er das Bild des Psalmisten vom „herumwirbeln“ in stürmischen Sechzehntelfiguren der Streicher auf. Der dritte Satz (= Tractus) „*Commovisti*“ (*Allegro*) ist (auch dem Umfang nach) der dramatische Höhepunkt der Motette. Hier kommt erstmals das volle Orchester zum Einsatz. Mit unruhigen, sich windenden Triolenfiguren, weit gespannten Melodiebögen im langsamen harmonischen Rhythmus (einem charakteristischen Stilmittel der Revolutionszeit), groß angelegten Crescendi und Decrescendi ebenso wie heftigen dynamischen Brüchen fühlt Cherubini mit sicherem dramaturgischem Instinkt den aufwühlenden Worten des Psalmisten nach. Hingewiesen sei besonders auf die bereits oben erwähnte Wiederholung des Textes „*Deus meus*“ (T. 268ff.), die durch die eindringliche Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren im Sinne der barocken Lehre wie die Emphasis (Wiederholung), die *Suspiratio* (Unterbrechung) verbunden mit der Unisonoführung des Chores auf einem Ton (*d'*) hervorgehoben ist, sowie auf das sphärisch klingende „*Ut liberentur*“ (T. 319ff.). Diese Stellen scheinen in ihrer zukunftsweisenden Tonsprache beinahe einen visionären Ausblick auf einen anderen großen Landsmann Cherubinis, auf Giuseppe Verdi, zu geben. Einmalig in der Musikgeschichte ist vermutlich das Ende mit dem einsam verklingenden Tremolo der Bratschen!

In der Liturgie wird das Werk heute wohl kaum noch Verwendung finden können, im Konzert hingegen immer eine eindrucksvolle Ergänzung zu den Messen und dem *Requiem* von Cherubini sein. Es ist sicher auch denkbar in Kombination mit dem *Requiem* von Mozart oder mit den späten Hochämtern von Joseph Haydn. Noch geeigneter ist aber aufgrund der visionären Tonsprache die Kombination mit großen geistlichen Werken des 19. Jahrhunderts wie Beethovens *Messe in C*, Gounods *Cäcilienmesse*, den Psalmkantaten von Mendelssohn oder insbesondere Rossinis *Stabat Mater*.

Gedankt sei der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv für die Bereitstellung von Kopien des Autographs und die Erteilung der Editions Genehmigung sowie der Bibliothèque nationale in Paris für die Bereitstellung von Kopien zeitgenössischen Aufführungsmaterials.

Lünen, März 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Aufführungspraktische Hinweise

Dem zeitgenössischen Aufführungsmaterial kann man die Besetzung entnehmen, mit der das Werk aufgeführt worden ist. Im Orchester wirkten bis zu 48 Musiker mit: 8 Holzbläser (der zweite Flötist übernahm nach dem zweiten Teilsatz den Part der Piccoloflöte), 7 Blechbläser, Pauken, 18 Violinen (9–10 erste und 7–8 zweite), 4 Violen, 5–6 Violoncelli und 3–4 Kontrabässe. Der Chor setzte sich aus 56 Sängern zusammen: 17 erste Soprane (darunter 6 Knaben), 9 zweite (und dritte) Soprane (einen eigentlichen Alt gab es nicht), 13 Tenöre und 14 Bässe. Das Interessante an den Chorstimmen ist, dass jeweils mehrere Chorstimmen den Solopart enthalten, nämlich drei Stimmen des ersten Soprans und jeweils vier Stimmen des zweiten Soprans, des Tenors und des Basses. Daraus kann man schließen, dass die Solopartien in dem Stück nicht wirklich solistisch, sondern von einem kleineren Vokalensemble gesungen worden sind. Insbesondere bei der Kürze der Solopartien der drei Oberstimmen ist es deshalb eine Überlegung wert, bei einer Aufführung dieser Motette die Solopartien nicht solistisch, sondern mit einem kleineren Ensemble zu musizieren. Das ist durchaus im Sinne Cherubinis, der im weitaus größten Teil seiner Kirchenmusik der Solostimme einen absolut untergeordneten Platz einräumt – bis dahin, dass mehrere große Sakralwerke wie das *Requiem in c* oder die *Krönungsmessen* in G und A auf Solisten völlig verzichten. Im Falle der Basspartie wird aber vermutlich ein einzelner Solist der Dramatik der Musik besser gerecht werden können.

Foreword

Life

Luigi Cherubini came to public attention in 1773 at the age of 12 or 13 in his native city of Florence with the composition of his first mass. This was followed by two further masses in the two following years. At that time a glittering career was predicted for the young composer:

Both the renowned Sig. Giovanni Manzuolo [...] and the celebrated Sig. Pietro Nardini [...] admire the liveliness and the good, modern compositional style of this young man [...] so greatly that one may hope that he will quickly become one of the most perfect masters of this century.*

While studying with Giuseppe Sarti from 1778 to 1780 Cherubini concentrated on strict counterpoint studies in the style of Palestrina – during this period he wrote ca. twenty motets “à la Palestrina” – and also on perfecting his technique as an opera composer. Opera then became his preferred métier for a quarter of a century. At the end of 1784 he left his native Italy in the hope of establishing himself in London as an opera composer. In 1788, however, he settled in Paris, where he immediately became embroiled in the maelstrom of the French Revolution. In the wake of these historic events, because of the musical and dramatic riches of his scores, he succeeded in becoming the leading exponent of opera during the Revolutionary period with the operas *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) and *Les deux journées* (1800).

During the Napoleonic era, life became calmer for Cherubini, but he began to encounter failures and, increasingly, periods of depression. He temporarily managed to suppress these in 1805–1806 when he travelled to Vienna, where he met all the leading musical personalities of the day, including Beethoven and Joseph Haydn. He struck up a close friendship, particularly with Haydn, reflected in Haydn's gift to Cherubini of the autograph manuscript of his 103rd Symphony, bearing the following dedication: “In nomine Domini – di me Giuseppe Haydn – padre del celebre Cherubini.” (In the name of the Father – from me, Joseph Haydn – the father of the famous Cherubini.)

After returning to Paris the periods of depression increased. In 1808 Cherubini took up an invitation from Prince Joseph Caraman to convalesce at his castle in Chimay (now in southern Belgium). There, local music-lovers asked him to write a mass for the Feast of St. Cecilia. After initial hesitation, Cherubini wrote the first movements of his Mass of St. Cecilia in F, which he completed a few months later in Paris. It was a resounding success. Not least because of this achievement, Nikolaus II Prince Esterházy tried to attract Cherubini to Eisenstadt as successor to Johann Nepomuk Hummel as court music director. The Prince commissioned

* *Gazzetta Toscana*, 1775, p. 134, in: Mario Fabbri, *La Giovanezza di Luigi Cherubini*, S. 23f. (“Tanto il rinomato Sig. Giovanni Manzuoli [...] quanto il celebre Sig. Pietro Nardini [...] ammirarono la vivacità ed il buon gusto moderno nello scrivere di questo giovinetto [...] talché fa sperare di poter esser presto uno dei più perfetti maestri questo secolo.”).

Cherubini to write a Marian Litany (1810) and the *Missa solemnis* (1811), his largest sacred composition of all.

With these three important sacred works, Cherubini established his reputation as a composer of church music. Ultimately, after the restoration of the Bourbon monarchy, this led to his appointment as *surintendant de la musique du roi* on 10 February 1816, a position which he shared with Jean-François Le Sueur, who, as Napoleon's court music director, had already organized the emperor's church music affairs. Cherubini composed six masses, the *Requiem* in C minor (his most famous work) and just under seventy smaller sacred works, including settings of the Ordinary and the Proper for the royal chapel.

In 1822 Cherubini became director of the Paris Conservatoire, a position which he carried out extremely conscientiously and with great organizational skill, but also with unrelenting strictness. He was so completely absorbed by this position that his productivity noticeably decreased. After the disbandment of the Royal ensemble following the July Revolution of 1830, his output of church music stopped completely, with one exception: In 1836 he composed a second *Requiem* in D minor for male voices, intended for his own funeral ceremony. Cherubini devoted the last years of his life principally to writing chamber music and directing the Conservatoire. At the beginning of February 1842, in his 82nd year, he gave up directing the Conservatoire and a few weeks later, on 14 March, he died at an advanced age, highly revered. Over 3,000 people attended his funeral.

Music history has tended to concentrate on Cherubini the opera composer. But on the basis of his equally substantial output of church music, he can claim first place among the ranks of the leading composers of church music in France during the first third of the 19th century.

The motet “*Sciatis gentes*”

Among Cherubini's oeuvre, there are many different works which have been termed “motet.” Even amongst his youthful works (dating from 1774 to 1777), there are motets for choir and orchestra as well as solo motets. Then there are the four- to six-part antiphons “à la Palestrina” (1778–1779) which Cherubini composed during his student years under the supervision of his teacher Giuseppe Sarti. His study of works by the old masters culminated in his *Credo à 8* for double choir, which represents the summation of the art of the Italian motet since Palestrina, and is probably unique in the classical period.

As *surintendant de la musique du roi*, Cherubini composed solo and choral motets with orchestra as he had done in his youth in Florence. Evidently, pure a cappella works did not correspond with the aesthetic ideals of the Royal ensemble. For them he developed a motet form which can be described as the “symphonic motet” because of the important role of the orchestra and the large-scale symphonic and, in parts, highly expressive dynamic structure. This was developed from the solo motet and the orchestral motet in the context of symphonically-con-

ceived works, characteristic of his works from the time of the Paris operas, and is modeled on Haydn and Mozart. In their structure, these motets leave works such as the concertante motet *Exultate, jubilate* K. 165 by Wolfgang Amadeus Mozart far behind, and can be more readily compared with Mendelssohn's symphonically-conceived psalm cantatas.

The motet *Sciant gentes* is undoubtedly one of the most outstanding works of its kind. Cherubini composed the work in 1829 (it was completed on 17 September) as his penultimate work for the Royal ensemble, which was to be disbanded in 1830 after the July Revolution. It is intended for Sexagesima Sunday, that is the second Sunday of the seventy day preparatory period before Easter, and was probably first performed on 14 February 1830. The text of the work is taken from the gradual (Psalm 82 [83], verses 19 + 14) and the tract (Psalm 59 [60], verses 4 + 6) for this Sunday.

The work is in three movements which are not self-contained, but follow on from each other without a break. Like other works by Cherubini for the Royal ensemble, it was performed during the service while the priest quietly read the mass at the same time. This explains why Cherubini freely repeated the verse of the gradual ("Deus meus") in the tract, and in this way, was able to increase the dramatic effect of the verse of the tract even more. The first movement "Sciant gentes" (*Andante moderato*) is powerfully majestic. The hymnlike style of the revolutionary hymns which Cherubini had written over thirty years previously still seems to linger here. In the second movement "Deus meus" (*Allegro moderato*) for solo bass, he takes up the psalmist's image of the "whirling around" in stormy sixteenth-note figures in the strings. The third movement (= the tract) "Commovisti" (*Allegro*) is the dramatic high point of the motet (also in terms of its scope). Here the full orchestra is used for the first time. With agitated, winding triplet figures, broadly spanned melodic arches over a slow harmonic rhythm (a characteristic stylistic device of the Revolutionary period), expansively-structured crescendi and decrescendi and violent dynamic contrasts, Cherubini empathizes with the stirring words of the psalmist with a sure dramatic instinct. It is particularly worth pointing out the aforementioned repetition of the text "Deus meus" (bars 268ff.), as well as the heavenly-sounding "Ut liberentur" (mm. 319ff.). In the former, the repetition of the words "Deus meus" is given prominence through the insistent use of musical-rhetorical figures in the Baroque style such as emphasis (repetition), and the *suspiratio* (interruption) linked with unison writing for the choir on one note (*d'*). In their forward-looking tonal language, these passages seem to give an almost visionary foretaste of another great countryman of Cherubini, that is Giuseppe Verdi. The ending, with its solitary tremolo on the violas, is probably unique in the history of music!

Today, the work will probably scarcely be performed in a liturgical context, but in concert, on the other hand, it will always be an impressive addition to Cherubini's masses and *Requiem*. It is certainly also conceivable in combina-

tion with the Mozart *Requiem* or the late high masses by Joseph Haydn. Even more fitting, because of its visionary harmonic language, would be a coupling with great 19th century sacred works such as Beethoven's *Mass in C major*, Gounod's *St Cecilia Mass*, the psalm-cantatas of Mendelssohn or particularly Rossini's *Stabat Mater*.

Thanks are due to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv for providing copies of the autograph manuscript and granting permission to publish this edition, and the Bibliothèque nationale in Paris for providing copies of contemporary performance material.

Lünen, March 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Translation: Elizabeth Robinson

Notes on performance practice

From the contemporary performance materials we can deduce the forces used in the performance. The orchestra comprised up to 48 musicians: 8 woodwind (the second flutist played the piccolo after the second part of the work), 7 brass, timpani, 18 violins (9–10 first and 7–8 second violins), 4 violas, 5–6 violoncelli and 3–4 double basses. The choir was made up of 56 singers: 17 first sopranos (including 6 boys), 9 second (and third) sopranos (there was no actual alto part), 13 tenors and 14 basses. What is interesting about the choral parts is the fact that several of them contain the respective solo parts, namely three of the first soprano parts and four each of the second soprano, tenor and bass parts. From this we can deduce that the solo parts in the piece are not really soloistic, but were sung by a smaller vocal ensemble. In particular, with the brevity of the solo parts in the three upper voices, it is therefore worth considering performing the solo sections of this motet with a small ensemble rather than with soloists. This is very much in the spirit of Cherubini, who assigned the solo voice an absolutely secondary role in, by far the, greatest portion of his church music, even to the extent that several major sacred works, such as the *Requiem* in C minor or the coronation masses in G and A are entirely lacking solo parts. In the case of the bass part, however, a single soloist would probably suit the drama of the music better.

Avant-propos

La vie

Dès 1773, à l'âge de 12 ou 13 ans, Luigi Cherubini est présent dans la vie musicale de sa ville natale de Florence avec une première messe. Lui succèdent deux autres compositions de messes au cours des deux années suivantes. On prédit alors au jeune compositeur une brillante carrière :

Autant le renommé Sig. Giovanni Manzuolo [...] que le célèbre Sig. Pietro Nardini [...] admiraient la vivacité et le bon style d'écriture moderne de ce jeune homme [...], à tel point qu'on peut espérer qu'il devienne l'un des maîtres les plus parfaits de ce siècle.*

Pendant ses années d'études auprès de Giuseppe Sarti en 1778–1780, Cherubini se concentre autant sur l'étude rigoureuse du contrepoint dans le style de Palestrina – il a déjà écrit à cette époque quelques 20 motets « à la Palestrina » – que sur son perfectionnement en tant que compositeur d'opéra. L'opéra va devenir sa tâche de prédilection pour un quart de siècle. Fin 1784, il quitte sa patrie italienne dans l'espoir de s'établir à Londres comme compositeur d'opéra. En 1788, il s'installe cependant à Paris où il est aussitôt pris dans le tourbillon de la Révolution française. Au fil des événements historiques, il réussit à devenir le représentant dominant de l'opéra révolutionnaire en raison de la richesse musicale et dramaturgique de ses partitions avec les opéras *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) et *Les deux journées* (1800).

Pendant l'ère napoléonienne, le silence se fait autour de lui, il a subi des échecs et connaît une phase de dépression qui est temporairement repoussée lorsqu'en 1805/06, il entreprend un voyage à Vienne où il rencontre toutes les personnalités musicales éminentes – dont Beethoven et Joseph Haydn. Une profonde amitié le lie notamment à ce dernier, exprimée dans le don que Haydn fait à Cherubini de l'autographe de sa Symphonie n° 103, comportant la dédicace suivante : « In nomine Domini – di me Giuseppe Haydn – padre del celebre Cherubini. »

À son retour à Paris, la dépression le reprend. En 1808, il répond à une invitation du prince Joseph Caraman de venir se reposer dans son château de Chimay (aujourd'hui dans le sud de la Belgique). Là, des mélomanes du lieu le prient de composer une messe pour la fête de sainte Cécile. Après avoir hésité tout d'abord, Cherubini écrit les premiers mouvements de sa *Messe de sainte Cécile* en fa qu'il achève quelques mois plus tard à Paris. Le succès est foudroyant. C'est notamment en raison de ce succès que Nicolas II prince Esterházy cherche à engager Cherubini comme directeur musical de la cour d'Eisenstadt pour succéder à Johann Nepomuk Hummel. Sur ordre du prince, Cherubini écrit une Litanie mariale (1810) ainsi que la *Missa solemnis* (1811), sa plus grande composition sacrée.

* *Gazzetta Toscana*, 1775, p. 134, dans : Mario Fabbrì, *La Giovanezza di Luigi Cherubini*, p. 23 sq. (« Tanto il rinomato Sig. Giovanni Manzuoli [...] quanto il celebre Sig. Pietro Nardini [...] ammiravano la vivacità ed il buon gusto moderne nello scrivere di questo giovinetto [...] talché fa sperare di poter esser presto uno dei più perfetto maestri questo secolo. »).

C'est avec ces trois œuvres sacrées importantes que Cherubini assoit sa réputation de compositeur d'église, ce qui entraînera finalement sa nomination au poste de Surintendant de la musique du Roi le 10 février 1816 après le retour des Bourbon – fonction qu'il partage avec Jean-François Le Sueur qui avait organisé déjà les célébrations de musique sacrée de l'empereur à titre de directeur musical de cour de Napoléon. Pour la Chapelle royale, Cherubini a composé 6 messes, le *Requiem* en ut (son œuvre la plus célèbre) ainsi que quelques 70 pièces sacrées de plus petites dimensions, dont des parties de l'ordinaire et du propre.

En 1822, Cherubini prend la direction du Conservatoire de Paris – une fonction qu'il remplit avec une grande conscience professionnelle et un véritable talent d'organisation, mais aussi avec une rigueur impitoyable. Cette tâche l'occupe à tel point que sa productivité s'en ressent. Après la dissolution de la Chapelle royale à la suite de la Révolution de juillet 1830, sa création de musique sacrée s'interrompt totalement à une exception près : en 1836, il compose un deuxième *Requiem* en ré pour voix d'hommes destiné à ses propres funérailles. Cherubini consacre ses dernières années essentiellement à la musique de chambre et à la direction du Conservatoire. Début février 1842, à 82 ans, il abandonne la direction du Conservatoire et le 14 mars 1842, il s'éteint à un âge très avancé et couvert d'honneurs. Plus de 3 000 personnes assistent à ses obsèques.

L'histoire de la musique s'est plutôt concentrée sur le compositeur d'opéra Cherubini. Mais en raison de son œuvre sacrée tout aussi riche, il peut se réclamer d'être le compositeur principal de musique sacrée en France dans le premier tiers du 19^{ème} siècle.

À propos du motet « Sciant gentes »

Le terme de « motet » a des emplois divers chez Cherubini. Déjà dans les œuvres de jeunesse (1774–1777) se trouvent des motets pour chœur et orchestre ainsi que des motets pour solistes. Il faudrait mentionner encore les Antienne « à la Palestrina » de quatre à six voix (1778/79) que Cherubini composa pendant ses années d'études sous la houlette de son professeur Giuseppe Sarti. L'étude des œuvres de maîtres anciens culmine dans le *Credo* à 8 à double chœur qui est comme la somme de l'art italien du motet depuis Palestrina et sans doute unique à l'ère du classicisme.

En sa qualité de Surintendant de la musique du Roi, Cherubini a composé des motets pour solistes et pour chœur avec orchestre, comme déjà dans ses jeunes années à Florence. Les pièces purement a capella ne faisaient manifestement pas partie de l'idéal esthétique de la Chapelle royale. Il développe en revanche à partir du motet pour solistes et pour orchestre en relation avec les conceptions symphoniques qui marquent ses œuvres depuis les premiers opéras parisiens, et formé au modèle de Haydn et Mozart, une forme de motet que l'on pourrait qualifier de « motet symphonique » en raison du rôle important de l'orchestre et de la grande structure symphonique et parfois extrêmement expressive sur le plan dynamique.

Dans leur conception, ces motets laissent loin derrière eux des œuvres comme le motet concertant *Exultate, jubilate* KV 165 de Wolfgang Amadeus Mozart et doivent plutôt être comparés aux psaumes-cantates de conception symphonique de Mendelssohn.

Le motet *Sciant gentes* compte certainement parmi les œuvres majeures du genre. Composé en 1829 (achevé le 17 septembre), il est l'avant-dernière pièce de Cherubini pour la Chapelle royale, dissoute en 1830 après la Révolution de juillet. Il est destiné au dimanche Sexagesimae, donc le deuxième dimanche de la période de soixante-dix jours précédant Pâques et fut probablement créé le 14 février 1830. Les textes sont ceux du Graduale (ps. 82 [83], 19 + 14) et du Tractus (ps. 59 [60], 4 + 5) pour ce dimanche.

Le morceau est en trois mouvements qui ne se referment pourtant pas sur eux-mêmes mais se succèdent directement sans interruption. Comme les autres œuvres de Cherubini pour la Chapelle royale, il fut joué dans le cadre de la messe pendant que le prêtre disait la messe basse. Ce qui explique pourquoi Cherubini a pu répéter sans scrupule le verset du Graduale (« Deus meus ») dans le Tractus et intensifier ainsi encore le caractère dramatique des versets du Tractus. Le premier mouvement « *Sciant gentes* » (*Andante moderato*) est d'une majesté imposante. Le style solennel des hymnes révolutionnaires que Cherubini avait écrits plus de 30 ans auparavant pendant les années de la Révolution semble résonner ici encore. Dans le deuxième mouvement « Deus meus » (*Allegro moderato*) pour basse solo, il a recours à l'image du psalmiste du « tourbillon » dans des figures de doubles croches impétueuses des cordes. Le troisième mouvement (= Tractus) « *Commovisti* » (*Allegro*) est (vue aussi son envergure) le point culminant dramatique du motet. L'orchestre dans son entier intervient ici pour la première fois. Avec des figures de triolets aux contorsions inquiètes, de vastes courbes mélodiques sur un rythme harmonique lent (moyen stylistique caractéristique de l'époque révolutionnaire), d'amples crescendi et decrescendi, de même que de violentes ruptures dynamiques, Cherubini traduit avec un instinct dramaturgique infaillible les mots bouleversants du psalmiste. Notons en particulier la répétition déjà mentionnée plus haut du texte « Deus meus » (mes. 268 sqq.), qui est mise en valeur par l'utilisation pressante de figures musicales et rhétoriques dans le sens de la théorie baroque telles l'*emphasis* (répétition), le *suspiratio* (interruption), liée à la conduite à l'unisson du chœur sur un ton (ré³), ainsi que le « Ut libèrent » aux sonorités sphériques (mes. 319 sqq.). Ces passages semblent presque annoncer dans leur langage sonore visionnaire un autre grand compatriote de Cherubini, Giuseppe Verdi. La conclusion avec le trémolo des altos qui se perd seul au loin est sans doute unique dans l'histoire de la musique !

Dans la liturgie, l'œuvre ne saurait pratiquement plus être utilisée, en concert par contre, elle pourra toujours être un complément impressionnant aux messes et au *Requiem* de Cherubini. Mais on peut sûrement aussi l'imaginer en combinaison avec le *Requiem* de Mozart ou avec les dernières grand-messes de Joseph Haydn. Mais on trouvera encore

plus appropriée en raison du langage musical visionnaire la combinaison à de grandes œuvres sacrées du 19^{ème} siècle comme la *Messe en ut majeur* de Beethoven, la *Messe de sainte Cécile* de Gounod, les psaumes-cantates de Mendelssohn ou en particulier le *Stabat Mater* de Rossini.

Nous remercions la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv pour la mise à disposition de copies de l'autographe et l'octroi de l'autorisation de publication, ainsi que la Bibliothèque nationale de Paris pour la mise à disposition de copies de matériel d'exécution contemporain.

Lünen, mars 2010
Traduction : Sylvie Coquillat

Oliver Schwarz-Roosmann

Remarques sur la pratique d'exécution

On peut voir la distribution au vu du matériel d'exécution contemporain. Jusqu'à 48 musiciens jouaient dans l'orchestre : 8 instruments à vent en bois (le second flûtiste reprenait après la deuxième partie la partie de flûte piccolo), 7 cuivres, timbales, 18 violons (9–10 premiers et 7–8 deuxièmes), 4 altos, 5–6 violoncelles et 3–4 contrebasses. Le chœur se composait de 56 chanteurs : 17 sopranos un (dont 6 garçons), 9 sopranos deux (et trois), (il n'y avait pas d'alto proprement dit), 13 ténors et 14 basses. Il est intéressant de noter que plusieurs voix chorales comportent chacune la partie de solo, à savoir trois voix du soprano un et respectivement quatre voix du soprano deux, du ténor et de la basse. On peut en conclure que les parties solistes n'étaient pas chantées vraiment en soliste dans cette pièce mais par un petit ensemble vocal. Notamment face à la brièveté des parties solistes des trois voix de dessus, il est donc bon de se demander s'il ne vaut pas mieux interpréter ce motet avec les parties solistes non pas en solo mais avec un petit ensemble. Ceci est tout à fait dans le sens de Cherubini qui accorde dans la majeure partie de sa musique d'église une place absolument mineure à la voix soliste – allant même jusqu'à renoncer totalement aux solistes dans plusieurs grandes œuvres sacrées comme le *Requiem* en ut ou les *Messes du couronnement* en sol et en la. Mais dans le cas de la partie de basse, un unique soliste servira probablement mieux le caractère dramatique de la musique.

Text / Texte

Sciant gentes

Sciant gentes quoniam nomen tibi Deus:
tu solus Altissimus super omnem terram.
Deus meus, pone illos ut rotam,
et sicut stipulam ante faciem venti.

Ps. 82 (83), 19 + 14

So werden sie erkennen, dass du mit deinem Namen
heißest Herr allein und der Höchste in aller Welt.
Gott, mache sie wie einen Wirbel,
wie Stoppeln vor dem Wind.

Commovisti Domine terram, et conturbasti eam.
Sana contritiones eius, quia mota est.
Ut fugiant facie arcus,
ut liberentur electi tui.

Ps. 59 (60), 4 + 6

Der du die Erde bewegt und zerrissen hast,
heile ihre Brüche, die so zerschellt ist.
Damit sie fliehen können vor dem Bogen
und die gerettet werden, die du erwählt hast.

That men may know that thou, whose name alone is Jehovah,
art the most high over all the earth.
O my God, make them like a wheel;
as the stubble before the wind.

Qu'ils sachent que toi seul, dont le nom est l'Éternel,
Tu es le Très Haut sur toute la terre !
Mon Dieu ! rends-les semblables au tourbillon,
au chaume qu'emporte le vent.

Thou hast made the earth to tremble; thou hast broken it:
heal the breaches thereof; for it shaketh.
So that they may flee from their enemies
and be delivered, they whom you have chosen.

Tu as ébranlé la terre, tu l'as déchirée :
Répare ses brèches, car elle chancelle !
Pour qu'ils puissent s'enfuir des tirs ennemis.
Afin que tes bien-aimés soient délivrés.

Sciant gentes

1. Sciant gentes

Luigi Cherubini
1760–1842

Andante moderato (♩ = 72)

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and vocal parts are listed on the left side of the page:

- Petite flûte
- Grandes flûtes
- Hautbois
- Clarinettes en Ut / C
- Bassons
- Cors en Ré / D
- Trompettes en Fa / F
- Trombones
- Timbales en Ré - La / d - A
- Violons I
- Violons II
- Altos
- Sopranos
- Altos
- Ténors
- Basses
- Violoncelles
- Contrebasses

The score is written in G major and common time (C). It features a variety of musical notations, including dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play a prominent role in the texture, while the vocal parts (Sopranos, Altos, Ténors, Basses) are mostly silent in this section. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 12 min.

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.090

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

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

Urtext
edited by
Oliver Schwarz-Roosmann

10 Grandes flûtes

I Solo
p

Cors

pp

pp

pp

18

ff

ff

ff

p *cresc.* *cresc. peu à peu* *a 2* *a 2*

ff

cresc. peu à peu

cresc. peu à peu

cresc. peu à peu

Tutti f

Sci - ant gen - - tes,

Tutti f

Sci - ant gen - - tes,

Tutti f

Sci - ant gen - - tes,

Tutti f

Sci - ant gen - - tes,

cresc. peu à peu

p *cresc.* *ff*

25

sci - - gen - - tes quo-ni-am, quo-ni-am no - men, no - men

gen - - tes quo-ni - am no - men ti -

sci - - ant gen - - tes quo-ni-am no - men, no - men

sci - - ant gen - - tes quo-ni-am no -

30

bi, ti De - - - us:

ti - bi, ti - bi De - - - us:

men ti - bi De - - - us:

Solo
pp

pp

Solo
tu so-lus Al-tis - si - mus, tu so - lus, tu so - lus Al -

pp

String section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses) and Bass line. Measures 43-48. Dynamics: *p*, *cresc.*, *ff*. A second ending bracket labeled "a 2" is present in the bass line.

Piano accompaniment. Measures 43-48. Dynamics: *ff*. Includes a trill (*tr*) in the right hand.

Vocal score for choir. Measures 43-48. Dynamics: *Tutti f*. Lyrics: Sci - - ant gen - - tes, Sci - - ant tis - si - mus su - per o - mnem ter - - - ram. Sci - - ant Sci - - ant

Bass line and piano accompaniment. Measures 43-48. Dynamics: *p*, *ff*.

49

sci - - - tes quo - ni-am no - men

sci - - ant gen - - tes

gen - - tes, sci - - ant gen - - tes

gen - - tes, sci - - ant gen - - tes

54

62

f a 2

f a 2

sfs pp *ff*

Tutti *f*

tu so-lus, tu so-lus Al - tis -

Tutti *f*

tu so-lus Al - - -

sfs pp *f* *ff*

68 *ff*

a 2

Tutti f si - mu tu so - lus Al - tis - si - mus, so - lus Al - tis - si - mus su - per -
so - lus, tu so - - - lus Al - tis - si - mus su - per o - mnem
tis - si - mus, *Tutti f* tu so - lus Al - tis - si - mus su - per
tu so - - lus Al - tis - si - mus su -

ff

81

su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -
ram, su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -
ram, su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -
ram, su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -
ram, su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -
ram, su-per o-mnem ter - ram, o-mnem ter -

2. *Deus meus*

Allegro moderato (♩ = 132)

86

am, o-mnem ter - ram.

- ram.

ram, o-mnem ter - ram.

ram, o-mnem ter - ram.

90

f *p* *f* *f*

a 2

f *p* *f* *f*

Solo

De - us me - us, po-ne il - los ut ro - tam,

f *p* *f* *f*

94

De - us me - us, po-ne il - los ut ro - - - tam, et

98

Musical score for measures 98-100. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. All staves have a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the second measure.

Musical score for measure 101, consisting of a single staff in treble clef with a dynamic marking of *f* (forte).

Musical score for measures 102-104. It features a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). The piano part has a dynamic marking of *p* in the first measure and *f* in the second.



Musical score for measures 105-107, consisting of three staves in treble clef, all of which are empty.

Vocal line with lyrics: sic - ut sti - - pu - lam an - te fa - ci - - em

Musical score for measures 108-110. It features a grand staff and a piano part. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). The piano part has dynamic markings of *p*, *f*, and *sfz* in the three measures.

101

ven - ti, et sic - ut sti - pu - lam, et

Musical score for the first system, measures 104-107. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include *f* and *p* with hairpins. There are fermatas and accents. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side.

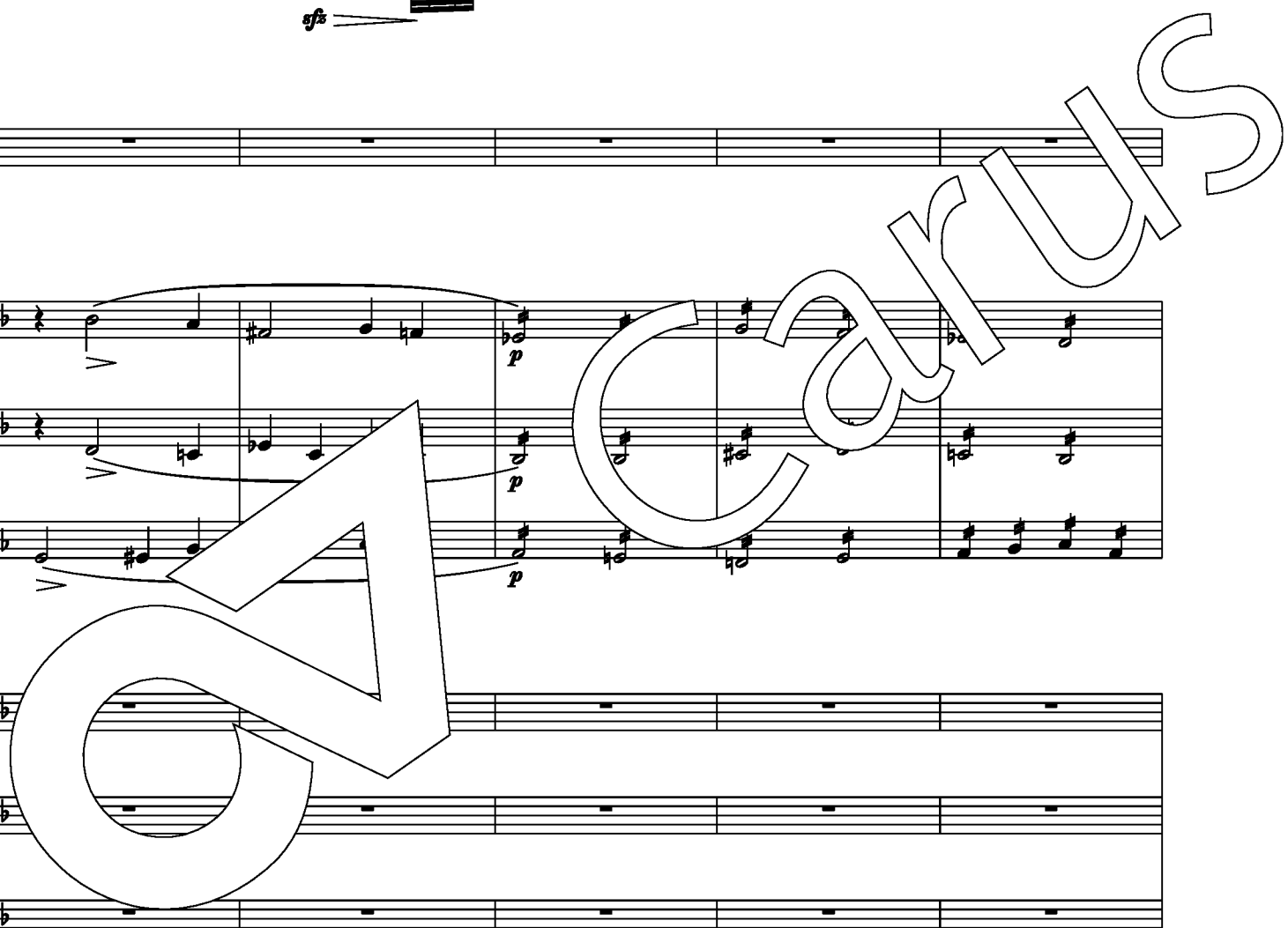
Musical score for the second system, measures 108-109. It features two treble clef staves. Dynamics include *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side.

Musical score for the third system, measures 110-113. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *p* and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side.

Musical score for the fourth system, measures 114-117. It features three empty treble clef staves. A large watermark "CARUS" is overlaid on the left side.

sic - ut sti - pu - lam an-te fa - ci - em ven - ti, an-te fa - ci - em

Musical score for the fifth system, measures 118-121. It features two bass clef staves. Dynamics include *p* and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side.



De - - us me - us, po - ne il - los, po - ne

119

f > *p* *f* > *p*
f *f*
f *f*
f *f* a 2
f a 2
f *f* *f*
f *f* *f*
f *f*

il - los ut ro - - - tam, et sic - ut sti - pu-lam, et

124

f *p*

f

f

f

f

f *p*

f *pp*

f

sic - ut sti - pu - lam an - te fa - ci - em, an - te fa - ci - em

f *p* *pp*

Musical score system 1, measures 130-133. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. All staves contain whole rests.

Musical score system 2, measure 134. It consists of one treble staff with a whole rest.

Musical score system 3, measures 134-137. It features piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The piano part includes chords and moving lines in both hands.

Musical score system 4, measures 138-141. It consists of two treble staves, both containing whole rests.

Musical score system 5, measures 142-145. It consists of one bass staff with the lyrics "ven - ti." written below the notes.

Musical score system 6, measures 146-149. It consists of two bass staves with piano accompaniment, including chords and moving lines.

3. Commovisti

138 Allegro (♩ = 160)

Petite flûte

Grande flûte

Hautbois

Clarinettes en Ut / C

Bassons

Cors en Ré / D

Trompettes en Fa / F

Trombones

Timbales en Ré - La / d - A

Violons I

Violon II

Alto

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Violoncelles

Contrebasses

pp

p

p

pp

p

a 2

a 2

pp

a 2

p

p

Tutti à mezza voce

Com-mo - vi - sti Do - mi - ne

146

The musical score consists of several systems. The first system shows a piano introduction with chords and a vocal line. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system contains the vocal line with lyrics: 'e - - am, et con - tur - ba - - - sti Tutti à mezza voce Com-mo-'. The fifth system shows the piano accompaniment for the vocal line. The sixth system shows the piano accompaniment for the vocal line. The seventh system shows the piano accompaniment for the vocal line. The eighth system shows the piano accompaniment for the vocal line.

154

e - - am. Com-mo - vi - - sti Do - mi - ne
con - tur - - ba - - sti e - - am. Com-mo -

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The system consists of five staves. The first two staves are for the right hand, and the last three are for the left hand. The music features sustained chords and some melodic movement in the right hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. The system consists of three staves. The music continues with sustained chords and some melodic movement.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-10. The system consists of two staves. The music continues with sustained chords and some melodic movement.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 11-14. The system consists of four staves. The music features a more active texture with moving lines in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

Piano accompaniment for the fifth system, measures 15-16. The system consists of three staves. The music continues with sustained chords and some melodic movement.

Vocal line for the first system, measures 1-4. The lyrics are: ter - ram et con - tur - ba - sti e - am. Sa -

Vocal line for the second system, measures 5-8. The lyrics are: vi - sti Do - mi - ne ter - ram et con - tur - ba - sti

162

p *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p

p *sfz*

p *f* *p* *f* *p*

na, sa - na con - tri - ti - o - nes e - - jus, con - tri - ti - o - nes
e - - am. Sa - na, sa - na con - tri - ti - o - nes

p *p*

173

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
f
f
f
f
ff
ff

com - mo - vi - - - sti, com - mo - vi - sti
 com - mo - vi - - - sti, com - mo - vi - sti
 ba - - - - sti e - - - am, com - mo - vi - - - sti,
 ba - - - - sti e - - - am, com - mo - vi - - - sti,

176

ter - - - ram, et con - tur - ba - sti
 ter - - - ram, et con - tur - ba - sti
 com-mo - vi - sti ter - - - ram, et
 com-mo - vi - sti ter - - - ram, et

Violin I: *ff*
 Violin II: *ff*
 Viola: *ff*
 Violoncello: *ff* a 2
 Contrabasso: *ff* a 2

Triplet patterns in both hands.

p et con - tur - ba - sti e - am, et con - tur -
p e - am, et con - tur - ba - sti e - am, et con - tur -
p con - tur - ba - sti e - am, et con - tur - ba - sti e - am, et con - tur -
p con - tur - ba - sti e - am, et con - tur - ba - sti e - am, et con - tur -
f *f*

ba - sti e - - - am. Sa - - - - na,

ba - sti e - - - am. Sa - - - - na,

ba - sti e - - - am. Sa - - - - na,

ba - sti e - - - am. Sa - - - - na,

190

ff

ff

ff

ff

p

p

p

jus, mo - ta est, qui - a mo - ta est.

jus, qui - a mo - ta est, qui - a mo - ta est.

jus, qui - a mo - ta est, qui - a mo - ta est.

Solo

jus, qui - a mo - ta est, qui - a mo - ta est. De - us

Musical score for the first system, measures 194-197. It features five staves with various musical notations including dynamics like *sfz* and *p*, and articulation like *a 2*.

Musical score for the second system, measures 198-201. It consists of two empty staves.

Musical score for the third system, measures 202-205. It features five staves with musical notation and dynamics like *p*.

Vocal staves for the fourth system, measures 206-209. It includes lyrics: Solo De - us me - us, De - us me - us, De - us me - us, me - us, po - ne il - los,

Musical score for the fifth system, measures 210-213. It features two staves with musical notation and dynamics like *p*.

First system of piano accompaniment, featuring grand piano and two staves. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melodic line with a fermata, while the second and third staves provide harmonic support with chords and bass lines.

Second system of piano accompaniment, continuing the musical texture from the first system with similar melodic and harmonic elements.

Third system of piano accompaniment, featuring triplets in the right hand and a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Vocal lines for the third system, including lyrics:
 et sic-ut sti - pu-lam an-te fa - ci-em ven - ti.
 et sic-ut sti - pu-lam an - te, an-te fa - ci-em ven - ti.
 et sic-ut sti - pu-lam an - te, an-te fa - ci-em ven - ti.
 tam, et sic-ut sti - pu-lam an-te fa - ci-em ven - ti.

Fourth system of piano accompaniment, concluding the piece with a dynamic marking of *p* (piano).

First system of piano accompaniment, measures 1-4. The music is written in a grand staff. Dynamics include *p* and *pp*.

Second system of empty musical staves, measures 1-4.

Second system of piano accompaniment, measures 1-4. Dynamics include *pp*.

Vocal line for the second system, measures 1-4. Lyrics: et con - tur - ba - - - sti e - - am, Do - mi - ne ter - ram, et con - tur -

Third system of piano accompaniment, measures 1-4. Dynamics include *pp*.

Piano accompaniment for the first system, measures 217-219. It features a grand staff with five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A large watermark 'Carus' is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the second system, measures 217-219. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A large watermark 'Carus' is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the third system, measures 217-219. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A large watermark 'Carus' is overlaid on the page.

Vocal lines for the third system, measures 217-219. It features two staves with lyrics. The lyrics are: "et con - tur - ba - - - sti e - am, ba - - - sti e - am, et con - tur - Com-mo - Com-mo - vi - sti". The word "Tutti" is written above the notes in measures 218 and 219. A large watermark 'Carus' is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 217-219. It features a grand staff with two bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A large watermark 'Carus' is overlaid on the page.

et con - tur - ba - - - sti e - am.
 ter - et con - tur - ba - - - sti e - am.
 ter - ram, et con - tur - ba - - - sti, con - tur - ba - sti
 et con - tur - ba - - - sti, con - tur - ba - sti e - am.

First system of piano accompaniment. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The grand staff contains several measures of music, including rests and notes. The bass line also contains rests and notes. There are dynamic markings like *pp* and *ppp* throughout the system.

Second system of piano accompaniment, continuing the grand staff and bass line from the first system.

Third system of piano accompaniment, continuing the grand staff and bass line. It features a *pp* dynamic marking.

Vocal line with lyrics for the third system. The lyrics are:

- na con - tri - ti - o - - - nes e - - jus,

Sa - na con - tri - ti - o - - - nes e - - jus,

e - am. Sa - - na con - tri - - ti - - o - - nes

Sa - na con - tri - - ti - - o - - nes e - - - -

Fourth system of piano accompaniment, continuing the grand staff and bass line. It features a *pp* dynamic marking.

Piano accompaniment for the first system, consisting of five staves. The music includes various chords and melodic lines, with dynamic markings such as *sfz* and *ff*.

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The music features sustained chords and dynamic markings such as *sfz*.

Piano accompaniment for the third system, consisting of four staves. The music includes rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*.

Vocal staves with lyrics for the third system. The lyrics are:

na con - tri - ti - o - - - nes e - jus, qui -

sa - na con - tri - ti - o - - - nes e - jus, qui -

e - - - - jus, con - tri - ti - o - - - nes e - jus, qui -

jus, con - tri - ti - o - - - nes e - - - - jus, qui - a, qui -

Piano accompaniment for the fourth system, consisting of two staves. The music features sustained chords and dynamic markings such as *sfz*.

The musical score is divided into several systems. The first system features piano accompaniment with dynamics *ff* and *a 2*. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *ff* and *a 2*. The third system includes piano accompaniment with dynamics *ff* and *p*, and the beginning of the vocal parts. The fourth system contains the vocal parts with the lyrics:
 - sti e - am, et con - tur - ba - - sti
 e - am, et con - tur - ba - sti, con - tur - ba - sti
 e - am, et con - tur - ba - sti, con - tur - ba - sti e -
 e - am, et con - tur - ba - sti, con - tur - ba - sti e -

e com - mo - vi - sti Do - mi - ne, com - mo -

e - am, com - mo - vi - sti Do - mi - ne, com - mo -

am, com - mo - vi - sti Do - mi - ne, com - mo - vi - sti

am, com - mo - vi - sti Do - mi - ne, com - mo - vi - sti

ter - ram, et con - - tur - ba - - sti e - - -
 vi - sti ter - ram, et con - - tur - ba - - -
 ter - ram, et con - - tur - ba - - sti e - - -
 ter - ram, et con - - tur - ba - - -

254

a 2

- tur - ba - - sti e - - - am, et con - - tur-
 sti, et con - - tur-ba - - sti, et con - - tur-
 am, et con - - tur - ba - - sti e - - - am, et con - - tur-
 sti, et con - - tur-ba - - sti, et con - - tur-

257

am. Sa - - - na,
 ba - - sti e - - - am. Sa - - - na,
 ba - - sti e - - - am. Sa - - - na,
 ba - - sti e - - - am. Sa - na con - tri - ti - o - nes e - jus, sa - na con -

261

ff

ff

ff

ff

ff

a 2

ff

ff

ff

ff

Timbales

ff

ff

sa - - - na, sa-na con - tri - ti - o - - nes, con - tri - ti -

sa - - - na, sa-na con - tri - ti - o - - nes, con - tri - ti -

sa - - - na, sa-na con - tri - ti - o - - nes, con - tri - ti -

tri - ti - o - nes e - jus, sa-na con - tri - ti - o - - nes, con - tri - ti -

ff

ff

First system of piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The music consists of chords and rhythmic patterns, with some notes tied across measures.

Second system of piano accompaniment, continuing the musical texture from the first system.

Bass line for the second system, providing a low-frequency accompaniment.

Third system of piano accompaniment, featuring more complex rhythmic figures in the piano part.

Vocal staves for the third system. The lyrics are:

e - - - jus, qui-a mo - ta est, qui - a mo - ta

o - nes e - - - jus, qui-a mo - ta est, qui - a mo - ta

o - nes e - - - jus, qui-a mo - ta est, qui - a mo - ta

o - nes e - - - jus, qui-a mo - ta est, qui - a mo - ta

Bass line for the third system, accompanying the vocal parts.

The musical score consists of several systems. The first system (measures 268-271) features piano accompaniment with dynamics *f* and *a 2*. The second system (measures 272-275) continues the piano accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The third system (measures 276-279) includes piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*, and the beginning of vocal parts with dynamics *f* and *p*. The fourth system (measures 280-283) shows vocal parts with lyrics: "est. - - us me - us, De - -". The fifth system (measures 284-287) continues the vocal parts with lyrics: "est. De - - - us me - us, De - -". The sixth system (measures 288-291) shows vocal parts with lyrics: "est. De - - - us me - us, De - -". The seventh system (measures 292-295) shows vocal parts with lyrics: "est. De - - - us, De - us me - us," and includes a "Solo" marking. The piano accompaniment in the final system has dynamics *pp*.

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The music is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter notes and half notes, often beamed together. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. The music continues from the first system. A dynamic marking 'a 2' is present above the first measure. The melodic and harmonic patterns are consistent with the previous system.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. This system includes a section with sixteenth-note patterns in the right hand, likely representing a 'Credo' section. The bass line continues with steady accompaniment.

Vocal parts for the first system, measures 1-4. The lyrics are: "us me - - us, po - -". The music is written for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The vocal lines are simple, with long notes and rests.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. The music continues with the same harmonic structure as the previous systems.

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The music is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter notes and half notes, often beamed together. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. The music continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. The music continues with the same melodic and harmonic patterns as the first system.

Vocal and piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "ne il - - los, po - - ne il - - los, po - - po - - ne il - - los, po - -". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns as the previous systems.

- los ut ro - tam, et sic - -
 ne il - - los ut ro - tam, et sic - -
 ne il - - los ut ro - tam, et sic - -
 sic - ut sti - pu - lam, et sic - ut sti - pu - lam an - te

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with multiple staves and various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the second system, continuing the piano accompaniment with notes and rests.

Musical score for the third system, including piano accompaniment and a vocal line with a melodic sequence of notes.

Musical score for the fourth system, featuring vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment.

ut pu - lam, sic - - ut sti - pu - lam an - te
 ut sti - pu - lam, sic - - ut sti - pu - lam an - te
 ut sti - pu - lam, sic - - ut sti - pu - lam an - te
 fa - - ci - em ven - ti, et sic - ut sti - pu - lam _____ an -



plus vite

fa - - em ven - - - - ti. Com-mo - vi - sti
 fa - - ci - em ven - - - - ti. Com-mo - vi - sti
 fa - - ci - em ven - - - - ti. Com-mo - vi - sti
 te, an - te fa - - ci - em ven - - - - ti. Tutti Com-mo -

293

Do - - - ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - - am, com - mo - vi - sti

Do - mi - ne ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - - am, com - mo - vi - sti

Do - mi - ne ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - - am, com - mo - vi - sti

vi - sti Do - mi - ne ter - - - ram, et con - tur - ba - sti e - am, com - mo -

ne ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - am. Sa -
 Do - - mi - ne ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - am. Sa -
 Do - - mi - ne ter - ram, et con - tur - ba - sti e - - am.
 vi - sti Do - mi - ne ter - - ram, et con - tur - ba - sti e - am.

301

na, na con - tri - ti - o - nes e - jus, qui -
na, sa - na con - tri - ti - o - nes e - jus, qui -
Sa - - na con - tri - ti - o - nes e - jus,
Sa - - na con - tri - ti - o - nes e - jus,

305

Musical score for the first system, measures 305-308. It features a grand staff with five staves: two for the right hand and three for the left hand. The music includes complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for the second system, measures 309-312. It features a grand staff with five staves: two for the right hand and three for the left hand. The music includes complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for the third system, measures 313-316. It features a grand staff with five staves: two for the right hand and three for the left hand. The music includes complex rhythmic patterns and rests.

ta est, qui - - a mo - ta est. Ut
a mo - ta est, qui - - a mo - ta est.
qui - - a, qui - a, qui - a mo - ta est. Ut
qui - - a, qui - a, qui - a mo - ta est.

Musical score for the fourth system, measures 317-320. It features a grand staff with five staves: two for the right hand and three for the left hand. The music includes complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for the fifth system, measures 321-324. It features a grand staff with five staves: two for the right hand and three for the left hand. The music includes complex rhythmic patterns and rests.

revenez peu à peu au mouvement précédent

First system of musical notation. It includes a grand staff (piano) and vocal staves. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal staves are currently empty.

Second system of musical notation. The piano part continues with a similar melodic and bass line. The vocal staves remain empty.

Third system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

Fourth system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

Fifth system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

Sixth system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

Seventh system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

Eighth system of musical notation. The piano part continues. The vocal staves remain empty.

First system of musical notation. It includes vocal staves with notes and rests, and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *a 2*.

Second system of musical notation. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

Fourth system of musical notation. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

Lyrics:
 be - - ren - - - - - tur
 Altos II ut li - - be - - ren - - - - - tur
 li - - be - - ren - - - - - tur
 Ténors II *pp* ut li - - be - - ren - - - - - tur
 ut li - - be - - ren -

Fifth system of musical notation. It includes piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

pp pp pp pp pp

pp pp

ppp

e - - le - - cti tu - - - - i,
 e - - le - - cti tu - - - - i.
 e - - le - - cti tu - - - - i.
 e - - le - - cti tu - - - - i,
 tur e - - le - - cti

pp pp pp pp

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

ppp

cti tu - i.

T VII ppp

e - le - cti tu - i.

ppp

tu - i, e -

pp

Musical score system 1: Five staves (treble and bass clefs) with rests.

Musical score system 2: Treble and bass clefs with notes and dynamics. Treble clef has notes with *ppp* dynamic. Bass clef has a note with *pp* dynamic.

Musical score system 3: Bass clef with notes and dynamics. A note has *pp* dynamic.

Musical score system 4: Treble and bass clefs with notes and dynamics. Treble clef has notes. Bass clef has notes with *pp* dynamic.

Musical score system 5: Treble and bass clefs with notes and lyrics. Treble clef has notes. Bass clef has notes with lyrics: le - cti tu - - - i.

Musical score system 6: Bass clef with notes and dynamics. Treble clef has notes with *ppp* dynamic. Bass clef has notes with *p* dynamic and *pizz.* markings.

Kritischer Bericht

Q Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Einzige Quelle ist die autographe Partitur, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. autogt. Cherubini-Nachl. Nr. 228*.

Die Partitur besteht aus 37 Seiten querformatigen Notenpapiers mit 18 Systemen und ist gebunden, aber nicht paginiert. Seite [1] ist die Titelseite, für die Cherubini ebenfalls Notenpapier verwendet hat. Der Titel lautet: „Service de la Chapelle du Roi | Sciant gentes, mottet pour le Dimanche Sexagèsime I à 4 voix à Grand orchestre I par L. Cherubini I Paris 1829. I terminé la 17 Septembre I [zwischen zwei geschweiften horizontalen Klammern:] N°: 22.“* Darunter runder Stempel der königl. Bibliothek im Berlin: „Ex I Biblioth. Regi I Berolinensi“.

Die erste Notenseite (S. [2]) ist ohne Titel und weist folgenden Partituraufbau unter Nennung der originalen Instrumentenbezeichnungen im Vorsatz und nicht in die Neuausgabe übernommener Schlüssel von oben nach unten auf:

- Flutes (2 Systeme mit Klammer)
- Hautbois (2 Systeme mit Klammer)
- Clarinettes (2 Systeme mit Klammer)
- Cors en I Re (1 System)
- Bassons (2 Systeme mit Klammer)
- Violons (2 Systeme mit Klammer)
- Altos
- [vor Klammer über 4 Systemen] Trompeten
- [Dessus 1] (C1-S)
- [Dessus 2] (C2-S)
- [Ténor] (C4-S)
- [Bass]
- [die folgenden Systeme mit eigener Klammer:]
- Violoncelles
- Contrebasses

In diesem Autograph zeigt sich wie bei den meisten Handschriften des Komponisten von unsicherer Hand. Dem Komponisten unterliefen bei scheinbar wichtigen Parametern wie Notenwerten nur wenige Fehler, die in der Neuausgabe korrigiert wurden. Hingegen scheint die Bogen- und Bögenstrichsetzung weniger bedeutsam zu sein, wie zahlreiche Inkonsistenzen und Abweichungen auch im direkten Untersatz zeigen.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle so weit als möglich wieder, nimmt aber bezüglich der Schlüsselung der Vokalstimmen, der Balkung von Noten und der Halsung der Noten Vereinheitlichungen und Anpassungen an die heutige Editionspraxis vor. So setzt die Neuausgabe im Unterschied zum Autograph, wo dies eher die Ausnahme darstellt, so weit wie möglich eine gemeinsame Halsung für die Bläserstimmen; im Unterschied zum Autograph verwendet die Neuausgabe bei Stimmenpaaren von Bläsern auch die Darstellungsweise „a2“.

Parallel zu anderen Stimmen verlaufende, im Autograph nicht ausgeschriebene Instrumentalstimmen, die nur mittels einer auf eine andere Stimme verweisende Collaparte-Devise angezeigt sind, werden in der vorliegenden Ausgabe unter Nachweis tabellarisch zu Beginn der Einzelanmerkungen ausgeschrieben. In den Instrumentalstimmen mit Ausnahme der Pauke wurden abgekürzte Tremoloschreibweisen von Notenwerten für Achtelnoten, gelegentlich auch für Sechzehntelnoten, ohne Nachweis aufgelöst. Warnakzidenzien werden nicht in die Editions-kritik einbezogen, d. h. überflüssige werden ohne Nachweis entfernt und fehlende entsprechend ergänzt.

Bei den zusammengehörigen, aber in getrennten Systemen notierten Stimmpaaren Fl, Ob, Clt und Fg sind im Autograph dynamische Angaben häufig nur einmal zwischen beiden Systemen notiert; nach diesem Prinzip werden auch andere untereinander stehende Stimmen wie Vll/Va und Vc/Cb behandelt sowie vereinzelt auch die Violoncelle und die Stimmpaare S/A und T/B. In einigem Ausmaß löst die Neuausgabe diese abgekürzte Schreibweise ohne Nachweis auf und ordnet jeder Stimme eine eigene dynamische Bezeichnung zu. Bei gemeinsam in einem System verlaufenden, aber gelegentlich gewählten Stimmen setzt Cherubini bei homophonem Verlauf dynamische Zeichen und Artikulationszeichen nur einfach. Die Neuausgabe fasst hier in der Regel beide Stimmen an einem Notenhals zusammen, wodurch eine separate Zeichensetzung entfällt.

Akzente im heutigen Sinne einer starken Hervorhebung verwendet Cherubini im vorliegenden Werk nicht. Stattdessen verwendet er eine Zwitterform zwischen Akzent und kurzer Decrescendogabel, die er in der Regel unter den Noten platziert und die vermutlich als leichte Hervorhebung mit sofortigem Decrescendo zu interpretieren ist. Die Neuausgabe übernimmt diese spezielle Form der Zeichen mit Platzierung unter den Noten. Schreibbedingte Abweichungen Cherubinis werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Zur Kennzeichnung von Betonungen verwendet Cherubini beinahe ausschließlich Punkte. Lediglich in den T. 122 und 125 treten vereinzelt Striche auf (T. 121.4 Vll II, T. 125.6 Ob, Clt I), obwohl parallel in anderen Stimmen Punkte gesetzt sind. Die Neuausgabe ersetzt diese Striche durch Punkte.

Wie bei der Quellenbeschreibung bereits angedeutet, legte Cherubini auf die eindeutige und konsequente Platzierung von Bögen keinen besonderen Wert. Die Neuausgabe versucht, eine verbindliche Lesart anhand der bei derselben Figur überwiegend anzutreffenden Art der Platzierung zu erstellen. Da die Bogensetzung aber häufig nicht eindeutig ist, können nur klar benennbare Unter-

* Die Zählung gibt Cherubinis Nummerierung seiner für die Pariser Hofkapelle geschriebenen Werke wieder.

schiede (bspw. Bogen eindeutig eine Note zu lang oder zu kurz), nicht aber offene Führungen ohne klare Abgrenzung im Kritischen Bericht nachgewiesen werden.

Bei gemeinsam in einem System geführten Stimmen setzt Cherubini Haltebögen gelegentlich nur einfach, dann aber so platziert, dass sie zwischen beiden Stimmen stehen. Die Neuausgabe setzt die Haltebögen ohne Nachweis für beide Stimmen.

Weitere Eingriffe des Herausgebers, die nicht durch allgemeine Hinweise in diesem Teil des Kritischen Berichtes abgedeckt werden, sind so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (Akzidenzien und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichlegung, Beischriften durch kursive Type) oder werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Bei homophonem Verlauf der Vokalstimmen sind gelegentlich nur der Soprano und der Basso textiert (bzw. nur Soprano und Tenore; vgl. T. 268–291). Die Neuausgabe ergänzt den Text in den weiteren Stimmen ohne Nachweis, sofern die Textunterlegung eindeutig möglich ist. Die Quelle verzichtet auf jegliche Interpunktion. Die Schreibweise der lateinischen Texte wurde nach der heute üblichen liturgischen Form revidiert (*Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae*, Tournai 1974), die klassischen Schreibweise „eius“ jedoch nicht übernommen. In einem Fall weicht der heute übliche Text von der Cherubini vertonten Vorlage ab: T. 339ff. hat das Wort „dilecti“, das *Graduale* hingegen „electi“. Die Neuausgabe folgt hier der heute üblichen Form.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Bass, Cb = Contrabaſso, Clt = Clarinetto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Pic = Flauto piccolo, T = Tenore, Tr = Tromba, Timp = Timpani, Vc = Violoncello. Liegt bei Inschriften eine Spezifizierung mittels einer römischen Ziffer vor, so bezieht sich die Angabe auf beide Instrumente. Zitierweise: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten, auch Vorschlagsnoten, Pausen) – (ohne weitere Angabe) Lesart bzw. Kommentar.

Auf Grund einer Devise (Anweisungen wie „unis[ono]“ (Fl, Ob, VI, Fg, Cb) oder „col B[asso]“) sind folgende Stellen im Autograph nicht ausnotiert und wurden für die Neuausgabe gemäß der Devise von den in der Aufstellung rechts angegebenen Instrumenten übernommen:

- Fl II = I: T. 3–5, 28–30.1, 78–80.4, 82–83.2, 88.2–89.1, 105–106, 125–126
- Pic = Fl: T. 140, 142–145, 183–187, 253–258
- Ob II = I: T. 3–5, 28–30.1, 78–79.2, 82–83.2
- Ob I = Fl I (Oktave tiefer): T. 70–76
- Ob II = Fl II (Oktave tiefer): T. 70–76
- Clt II = I: T. 78, 82, 92–93.1, 96–97.1
- Clt I = Fl I (Oktave tiefer): T. 70–76
- Clt II = Fl II (Oktave tiefer): T. 70–76
- Clt = Ob: T. 258.2–263.1
- Fg = Vc/Cb: T. 1–3, 22, 47–51

- Fg I = Vc/Cb: T. 24.2–25, 27.2–28, 87.2–88
- Fg II = I: T. 23.6–25, 26.6–28, 30.2–31, 64–68.1, 70–88, 90–93.1, 94–97.1, 105, 107, 109–116, 121, 123, 125
- VI II = I: T. 1–3, 23.4–24, 26.4–28, 47.2–48.1, 49.4–50.1, 51.4–52, 58.2–64, 77.2–81.1, 81.2–84.1, 89.2–91.1, 93.2–95.1, 135.5–137, 138–149, 150.7–160 (nach unten oktaviert), 161.4–165, 188.4–189, 190.4–191, 208–215, 216.7–235 (nach unten oktaviert), 264.4–265, 266.4–267, 272.4–291, 308–325
- Va = VI II: T. 244.7–250
- Va = Vc/Cb (Oktave höher): 32.2–34, 150.2–165, 171–173, 182.3–183
- A = S: T. 188.2–192, 264.2–267
- Cb = Vc: T. 1–4, 23.6–25, 26.6–34, 47–51, 72.2–73, 77.6–80.3, 81.6–84.3, 85.2–5, 86.2–5, 87.2–88, 91.2–93, 95.2–97.1, 97.3–99.1, 99.3–101.1, 101.3–103.1, 103.3–104, 116.2–120, 130–133, 138–169, 172.2–173, 176.2–177, 180.2–191, 232–307

1. Sciant gentes

- Metronomangabe: „f = 72“
- 1 Tempoangabe „Andante moderato“ über dem obersten und untersten System
 - 25/26 unter Taktstrich Taktzahl „25“
 - 42/43 Vc Bogen in T. 42 deutlich über Taktstrich hinweggezogen; T. 43 nach Strichwechsel nicht neu angesetzt
 - 44–46 VI II eine Bogen; nach Parallelstelle T. 19ff. ergänzt
 - 6 VI II Bogen etwa über den Taktstrich hinweggezogen; in Va aber vor dem Taktstrich nach unten abgeben
 - 76 VI I ein längerer Bogen; Gliederung in T. 73 gemäß VI II
 - Ob, Clt alla-parte Devise zwischen jedem Stimmepaar: „avec les flutes à l'8^{ve}.“
 - 72 Bogen T. 72.2–73.1 beginnt zwischen 1 und 2; an parallel verlaufende Stimmen angeglichen
 - 75 Fl(Ob, Clt) 1 zur Unterbrechung des Bogens aus T. 72 und Beginn des neuen Bogens bis T. 77 vgl. VI I in T. 20
 - 76/77 Cor Bogen von T. 75 ursprünglich bis T. 76.3, dann bis zum Taktstrich verlängert
 - 75/76 unter Taktstrich Taktzahl „75“
 - 76 Cb 4 Bogen endet nach 3 und offen zu 4
 - 80 Ob II 1 Bogen zu 4 beginnt erst bei 2; vgl. eindeutige Platzierung in Fl I und T. 84
 - 84 Ob II 4 Bogen nur bis 3, aber offen zu 4
 - 88/89 alle einfacher Taktstrich; unter unterstem System (Takt 88) Angabe der Dauer „5. m“

2. Deus meus

- Metronomangabe: „f = 132“
- 89 Tempoangabe „All.° moderato“ über dem obersten, zwischen den Violinen (hier: „All.° mod.^{to}“) und unter dem untersten System
 - 97 Vc, Cb 5 *sfz* erst bei 7; vgl. aber T. 99
 - 98 VI I 1 *p* bereits T. 97.12; vgl. aber T. 100
 - 99 VI II 1 *p* bereits T. 98.13; vgl. aber VI I, T. 100
 - 105 VI II, Vc 1 *f* erst bei 2
 - 107 VI I, Va 2–3 Bogen 3–4
 - 113/114 Cb unter Taktstrich Taktzahl „25“ für den Teil „Deus meus“
 - 121 Ob I ohne Betonungspunkt
 - 125 Clt II 6 ohne Betonungsstrich (s. Bemerkung in Teil II)
 - 125 VI I 7 *p* bereits bei 6
 - 135 Cb 1 schwarzer Notenkopf
 - 137/138 alle einfacher Taktstrich; unter unterstem System (Takt 137) Angabe der Dauer „1 m 1/2“

3. Commovisti Domine terram

Neuer Aufbau der Partitur:

Grande flûte (1 System), Petite flûte (1 System), Hautbois (1 System), Clarinettes (1 System), Cors (1 System), Trompettes en fa (1 System), Trombones (ein System), Bassons (1 System), Tymballes (1 System), [Violons] (2 Systeme), [Altos] (1 System), [Chœur] (4 Systeme), [Violoncelles] (1 System), [Contrebasses] (1 System)

Metronomangabe: „♩ = 160“

138 Tempoangabe „Allegro“ über dem obersten, über den Violinen und unter dem untersten System

150–160 VI I über jedem Takt fortlaufende Zahlen von 1 bis 11 zur Zählung der Wiederholungen

162–166 Ob Instrumente gegengehalst, dabei Bögen jeweils nur über Ob I

162/163 Cb unter Taktstrich Taktzahl „25“ für den Teil „Commovisti“

166–169 VI I 2–3, 8–9 Artikulationsbögen nicht eindeutig, nur in T. 166 eindeutig 2–3, in allen anderen Takten 2–4 und 8–10. Die Neuausgabe geht davon aus, dass die sorgfältige Platzierung T. 166.2–3 als verbindliche Lesart anzusehen ist

172/173, 176/177 Pic/Fl, Ob, Clt, VI, Vc(Va, Cb) in alle Decrescendogabeln hinein ist „dim“ notiert (T. 176/177 Va selbstständig geführt)

176/177 VI nur Decrescendogabel für beide Stimmen notiert; die Neuausgabe verlängert diese für VI II

179 VI I 9–12 Bogen nur 9–11; hier an Parallelstellen angeglichen

180/181 Pic/Fl, Ob/Clt, Fg, VI, Va, Vc(Cb) in alle Decrescendogabeln hinein ist „dim“ notiert

182/183 VI, Vc(Cb) in alle Decrescendogabeln hinein ist „cresc“ notiert

187 Cb Taktstrich am Ende der Taktzahl „50“

189, 191 VI I Bogen nur 9–11

190 VI I statt 4–7 in VI II statt 6–9

217 Taktzahl „50“

218 VI I (II) fortlaufende Zählung der Takte jeweils unter dem System beginnend mit 1

219 VI I 4 Bogen über dem System über den Taktstrich des Folgetaktes verlängert. In den beiden Stimmen jedoch eindeutig vor dem Taktstrich

236 Bogen kurz vor Taktstrich gezogen; in der Neuausgabe über Neuansatz des Bogens 1–3

237/238 Taktstrich Taktzahl „100“

240, 242 VI I 6 Decrescendogabel bereits ab 5; vgl. aber T. 244, 248 und 250

240 Va 5 Bogen nur bis 4

241, 243 VI I 3 Akzent/Decrescendo beinahe bis 4 reichend

242 VI I 10 senkrechter Strich über der Note; evtl. ein Hinweis auf die folgende übermäßige Sekunde

249, 251 VI I 3 Akzent/Decrescendo bis 4 reichend

251–257 VI II Decrescendi in der Regel in gleicher Größe parallel zu den Akzenten/Decrescendi von VI I platziert, genaue Zuordnung zusätzlich aufgrund der abgekürzten Schreibweise (Halbe Note bzw. Viertelnote mit doppelt gestrichenem Hals je nach Länge der Repetitionen) erschwert. Die Neuausgabe nimmt die Zuordnungen zur 2. Halben Note der T. 252, 254 und 256 als Muster für die ganze Passage und weist abweichende Platzierungen nach, sofern diese nicht in den Noten dargestellt werden können: T. 251 Decrescendogabel beginnt deutlich vor 2. Halber Note; T. 253

253,
255, 257 T 4
254 VI II 1–8

Decrescendogabel von 2. bis zu zur 3. Viertelnote

Akzente/Decrescendi jeweils 4–5 abgekürzt als Halbe Note mit doppeltem Hals notiert, beide Notenköpfe allerdings geschwärzt

259/260 Tr zwei Bögen von T. 259 zum Folgetakt, nach Seitenwechsel diese aufgenommen, aber nur eine (doppelt gehalste) Note gesetzt (für Cherubini unübliche Notationsweise)

261/262 Tr zwei Bögen von T. 261 zum Folgetakt, dort aber nur eine (doppelt gehalste) Note gesetzt (s. o.)

262/63 unter Taktstrich Taktzahl „125“
264 VI II 1–2 beide Akkordnoten bei 1 punktiert, aber mit 3 Balken als 32-tel verbalkt; Neuausgabe gleicht die Figur an T. 266 an

265, 267 VI I 1–4, 9–12 Bögen nur 1–3 bzw. 9–11

272–289 VI I (II) fortlaufende Zählung der Takte jeweils über dem System in der Taktmitte, beginnend mit 1

287/88 unter Taktstrich Taktzahl „150“

292 Tempoangabe „Allegro“ über Fl, VI II, S und unter Clt

301, 302, 304 VI II 2–6 Bogen nur 1–3; Neuausgabe gleicht die Figur an T. 266 an

312, 313 S bzw. T Anweisung „diminuand“

312/313 Cb Taktstrich Taktzahl „175“, danach das Wort „ar-cus“

314, 315 jeweils ein Wiederholungszeichen für das Wort

316 Tempoangabe „reprenez peu à peu au mouvement“

316–333 VI I (II) fortlaufende Zählung der Takte jeweils über dem System in der Taktmitte, beginnend mit 1

319, 321 A, T fortlaufende Zählung der Takte jeweils über dem System in der Taktmitte, beginnend mit 1

Beischriften für Stimmteilungen: T. 319 „1^{re}. tenors“; T. 321 „2^{ds}. | 3^{mes} dessus“, „2^{ds}. tenors“

319–321 Ob, Fg Beischriften für Stimmteilungen: T. 319 Fg „1^{er}. B[asson].“; T. 320 Ob „1^{er}. H[autbois].“; T. 321 „2^d. H.“, „2^d. B.“

330–336 Cb unter T. 330 steht isoliert das Textwort „dilecti“, in T. 331–333 jeweils ein Wiederholungszeichen für das Textwort und gedehnt auf T. 334–336 erneut „di-lec-ti“

337/38 Cb unter Taktstrich Taktzahl „200“

339 Ob Beischrift für Stimmteilung „1^{er}.“

341 Fg Beischrift für Stimmteilung „1^{er}.“

342 T über dem System Angabe „1^{er}. et 2^{ds} unis.“

343 Clt Beischrift für Stimmteilung „2^d.“

349 Fg Beischrift für Stimmteilung „2^d.“

Unter Schlusstaktstrich Angabe der Dauer „6 m“ sowie die Taktzahl „221“ (bezogen auf den 3. Teil der Motette). Hinter Schlusstaktstrich (über System des Sopran) Angabe der Dauer „La Durée de ce mottet est de 12 m. et 1/2“.