Charles

GOUNOD

Requiem in C

op. posth. CG 80

solistes (SATB), chœur (SATB)
2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson
4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba
timbales, cymbales, grosse caisse, harpes
2 violons, altos, violoncelles, contrebasses et orgue

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Tuba
Timpani, Piatti, Gran cassa, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso ed Organo

herausgegeben von / édité par / edited by
Barbara Grossmann

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur/Partition d'orchestre/Full score

Carus 27.315

Inhalt / Table des matières / Contents

Vorwort	III
Avant-propos	VIII
Foreword	XIII
Faksimiles	XIX
1. Introït et Kyrie	
Introït (Coro SATB)	1
Kyrie (Coro)	14
2. Séquence	
Dies irae (Coro)	19
Liber scriptus (Coro)	30
Quid sum miser (Soli TB)	33
Rex tremendae majestatis (Coro)	34
Recordare (Solo S, Coro)	37
Quaerens me (Soli SATB)	45
Juste judex (Coro)	52
Lacrimosa (Coro)	63
3. Sanctus (Coro)	71
4. Benedictus (Soli ST, Coro)	75
5. Pie Jesu (Soli SATB, Coro) (Variante pour l'élévation, au lieu du Benedictus)	86
6. Agnus Dei et Communion (Coro)	96
Kritischer Bericht	112

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.315), Klavierauszug (Carus 27.315/03), Chorpartitur (Carus 27.315/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.315/19).

Es existieren zwei Bearbeitungen (Szathmáry):
– Chor und Orgel (Carus 27.315/45),
– Chor und wenige Instrumente (Carus 27.315/50). Der Vokalsatz ist in beiden Fassungen identisch.

Le matériel suivant est disponible :
partition d'orchestre (Carus 27.315), réduction piano-chant (Carus 27.315/03), partition de chœur (Carus 27.315/05), parties instrumentales (Carus 27.315/19).

Il existe deux arrangements (Szathmáry) :
– chœur et orgue (Carus 27.315/45),
– chœur et peu d'instruments (Carus 27.315/50). La partie vocale est identique.

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.315), vocal score (Carus 27.315/03), choral score (Carus 27.315/05), complete orchestral material (Carus 27.315/19).

There exist two arrangements (Szathmáry):
– choir and organ (Carus 27.315/45),
– choir and few instruments (Carus 27.315/50).The vocal part is the same.

Vorwort

„Der Tod ergriff CHARLES GOUNOD in dem Moment, als er auf dem Klavier dieses REQUIEM musizierte“, steht handschriftlich auf der Titelseite der posthum gedruckten Partitur-Erstausgabe des vorliegenden *Requiems* von Charles Gounod.[1] Ob der Schreiber dieser Zeilen, Henri Busser, zugleich Herausgeber der Edition, damit seinen Lehrer und dessen Werk nur in die illustre Nähe des Mozart-*Requiems* rücken will, oder ob seine Schilderung der letzten Tage und Stunden Gounods der Wahrheit entspricht, muss offen bleiben.[2] Fest steht jedoch, dass der Komponist bei der Arbeit am *Requiem* bereits den nahen Tod ahnte, wie ein Brief an die Société des Concerts du Conservatoire vom 21. Februar 1893 bezeugt: „Ich habe soeben letzte Hand an ein Requiem gelegt, das wohl mein letztes Werk ist.“[3]

Mit der Konzeption des *Requiems* begonnen hatte Gounod bereits 1889 unter dem Eindruck des Todes seines vierjährigen Enkels Maurice[4], der am 29. Januar des Jahres an einer Infektionskrankheit gestorben und, aufgrund von Familienzwistigkeiten, nur im kleinsten Kreis zu Grabe getragen worden war. „Ch. Gounod für Maurice Gounod“ notierte der Komponist auf dem Autograph der Orchesterpartitur, das datiert ist mit „fin 22 mars 1891. Jour des Rameaux“ (Palmsonntag).[5] Die offizielle Widmung des Werks erfolgte jedoch an die Société des Concerts mit dem Wunsch, dass diese das *Requiem* „im folgenden Jahr aufführen solle, egal ob ich zu diesem Zeitpunkt noch auf dieser Welt sein werde oder auch nicht mehr.“[6]

Henri Busser wurde laut seiner eigenen Schilderung von Gounod mit der Bearbeitung des Werkes für Orgel betraut:[7] Am 15. Oktober 1893 habe er seinen Schüler gebeten, ihn aufzusuchen, weil er ihm die Partitur, deren Instrumentation er soeben fertig gestellt habe, zu diesem Zweck übergeben wolle. Am Klavier habe er dann gemeinsam mit seiner Tochter Jeanne de Lassus das gesamte Werk vorgespielt und -gesungen. Nur wenige Minuten nachdem Busser sich verabschiedet hatte, erlitt Gounod einen Schlaganfall, an dessen Folgen er drei Tage später, am 18. Oktober, verstarb.[8]

Die Zeremonie des prunkvollen Staatsbegräbnisses fand am 27. Oktober 1893 in La Madeleine statt. Die zeitgenössische Presse berichtet umfassend über den gesamten Zeitraum.[9] *Le Temps* schreibt am folgenden Tag, dass über 20 000 Menschen Gounod auf seinem letzten Weg begleitet hätten. Camille Saint-Saëns und Théodore Dubois spielten die Orgel. Auf Gounods Wunsch hin erklang nur gregorianischer Choral, keine Figuralmusik. Er habe eigens kurz vor seinem Tod seinen Neffen Guillaume Dubufe ermahnt: „Und du weißt, mein liebes Kind, keine Uraufführung!“[10] Erst am 23. und 24. März des folgenden Jahres (Karfreitag und Karsamstag) wurde das *Requiem* von der Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von Claude-Paul Taffanel im Rahmen der Concerts spirituels uraufgeführt. Le *Gaulois* berichtet:

> Das große Ereignis des Konzerts war das *Requiem*, höchstes Werk von Charles Gounod. Alle haben diese ernste und andachtsvolle Musik aus der Feder eines der berühmtesten Musiker mit großem Respekt gehört. Mesdames Eléonore Blanc und Boidin-Puisais sowie Messieurs Warmbrodt und Auguez liehen dem Werk, das wie ein Gebet ist, ihre Stimme und ihr Talent. Das Andenken des Autors von *Sapho*, von *Roméo et Juliette* und von *Faust* wurde würdig begangen.[11]

An anderer Stelle kommt allerdings zum Ausdruck, das Werk habe bei der Uraufführung „nicht den Eindruck hinterlassen, den man erwartet hätte, da es [in der Salle des Concerts du Conservatoire und im Rahmen eines Konzertprogramms] nicht an seinem Platz gewesen“ sei und der „religiöse Sinn der Komposition häufig verschwunden“ sei.[12]

Diese Zeilen entstanden erst im Rückblick, nach dem Erlebnis der eindrucksvollen Darbietung des Werkes anlässlich des ersten Todestags Gounods: Am 17. Oktober 1894 dirigierte Gabriel Fauré, Kapellmeister bzw. Organist an La Madeleine von 1877 bis 1905, das Werk in der überfüllten Kirche.[13] Die Chöre der Oper und der

---

1 Siehe die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht. Für die französischen Originalzitate s. französisches Vorwort (Avant-propos).

2 Henri Busser, *Charles Gounod*, Lyon 1961, S. 98f.

3 Faksimilierter Abdruck des vollständigen Briefs vom 21. Februar 1893 an die Société des Concerts du Conservatoire in: Arthur Dandelot, *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Les grands concerts symphoniques de Paris*, Paris [8]1898, S. 127–129. Dieser Brief wurde auch mehrfach in der zeitgenössischen Presse veöffentlicht.

4 Maurice Gounod (13.3.1884–29.1.1889), zweiter Sohn von Ch. Gounods Sohn Jean und dessen Frau Alice, geb. Galland.

5 Das Autograph ist letztmalig im Auktionskatalog des Pariser Hôtel Drouot vom 2. Dezember 1993 nachgewiesen und konnte für die vorliegende Edition nicht mehr ausfindig gemacht werden. Die Detailangaben entstammen der Beschreibung im Auktionskatalog: *Livres et autographes. Archives de Charles Gounod. Archives de la Comtesse Potocka, Vente aux enchères publiques*, Paris, Drouot Richelieu, Jeudi 2 Décembre 1993, 14h30, Salle n° 12, S. 8, Nr. 22.

6 Brief an die Société des Concerts vom 21.2.1893, s. Fn.3.

7 Laut der Beschreibung im Auktionskatalog (s. Fn. 5) hatte Gounod mit der Bearbeitung für Orgel bereits begonnen. Es existieren je vier Seiten, überschrieben mit „Requiem“ und „Kyrie“.

8 Gounod verbrachte seine letzten Lebensjahre in Saint-Cloud. Das „chalet Gounod“ (heute 3, rue Gounod, in Höhenlage, mit freiem Blick auf den zur Weltausstellung 1889 erbauten Eiffelturm) wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Heute erinnert dort eine Gedenktafel an den berühmten Bürger der Stadt. Das örtliche Musée des Avelines verwahrt zahlreiche Ausstellungsstücke zu Leben und Werk.

9 Z.B. *Le Temps*, *Le Figaro*, *Le Ménestrel*, *Le Gaulois*. Gounod wurde auf dem Cimetière d'Auteuil, im Familiengrab der Zimmermanns, der Familie seiner Gattin Anna, beigesetzt. Dort liegt auch sein Enkel Maurice begraben, zu dessen Andenken das *Requiem* entstand.

10 Diese Worte legt ihm der Verfasser eines Presseartikels, der anlässlich des ersten Todestags des Komponisten 1894 geschrieben wurde, in den Mund. Möglicherweise handelt es sich dabei um Guillaume Dubufe selbst oder um jemanden aus dessen Bekanntenkreis. Der nicht näher bestimmte Artikel ist in der Bibliothèque nationale de France (= BnF) unter der Signatur *8-RO-3259[1]* einsehbar.

11 *Le Gaulois*, 24. März 1894 ; vgl. auch *Le Ménestrel* vom 31.3.1894.

12 *Le Gaulois*, 18. Oktober 1894. Die Sänger/innen werden jedoch uneingeschränkt gelobt. Berichte auch in *Le Menestrel* vom 21.10.1894 und *Le Figaro* vom 18.10.1894. Weitere Programmpunkte im Konzertprogramm waren Beethovens *Zweite Sinfonie*, die Uraufführung des *Gesangs der Parzen* von Johannes Brahms in französischer Fassung, das *Klavierkonzert in Es* von Camille Saint-Saëns sowie, nach dem *Requiem*, die *Freischütz*-Ouvertüre von Carl-Maria von Weber.

13 Die zeitgenössische Presse lädt ein und berichtet anschließend: *Le Ménestrel* vom 21.10., *Le Figaro* vom 17./18.10., *Le Gaulois* vom 17./18.10., *Le Matin* vom 17./18.10., *La Croix* vom 18.10., *Le Journal des débats politiques et littéraires* vom 17./18.10. *édition du soir*, sowie ein nicht näher bestimmter Artikel in BnF *8-RO-3259[1]* .

Opéra-Comique sowie des Conservatoire wirkten bei dieser Aufführung mit denen der Madeleine zusammen. Die Soli sangen die Herren Warmbrodt, Auguez und Barrau. Entsprechend der kirchlichen Tradition waren keine Frauen beteiligt, die Dessus-Stimmen wurden von den etwa 30 Chorknaben der Kirche ausgeführt.[14] Insgesamt wirkten ca. 120 Sänger und Instrumentalisten mit; an der Cavaillé-Coll-Orgel saß Théodore Dubois. Anwesend waren „alle Berühmtheiten, die Paris aus der Welt der schönen Künste aufbieten konnte“[15]. Ein Empfang beim Staatspräsidenten wurde eigens verschoben, um Ambroise Thomas, Direktor des Conservatoire, und Giuseppe Verdi, der gerade zur französischen Uraufführung von *Otello* (12.10.1894) in Paris weilte, die Teilnahme an der Zeremonie zu ermöglichen.[16] Diese Darbietung des *Requiems* in liturgischem Rahmen wurde in den Augen der Zeitgenossen offenbar viel stärker und positiver wahrgenommen als die eigentliche Uraufführung:

> Während des Gottesdienstes wurde das *Requiem*, ein Werk höchster religiöser Inspiration, aufgeführt. Man glaubte, dabei den großen Meister wie damals an der Orgel in seinem großen Arbeitszimmer sitzen zu sehen, wie er seinen Besuchern seine Gesänge des Todes in einer erhabenen Sprache des Glaubens, der Hoffnung, Barmherzigkeit und Reue zu Gehör brachte. Alle waren ergriffen und bewegt.[17]

Während es anlässlich der Uraufführung nur sehr wenige, meist kurze Presseartikel bzw. -notizen gab, wurde über die Aufführung anlässlich des ersten Todestags an vielen Stellen ausführlich berichtet. Allgemein scheint nicht bekannt gewesen zu sein, dass im März des Jahres bereits zwei Aufführungen des Werkes stattgefunden hatten:

> Die Messe solennelle des Morts von Charles Gounod, die der berühmte christliche Komponist gerade fertiggestellt hatte, als er starb, wurde bei diesem Anlass [dem ersten Todestag] zum ersten Mal aufgeführt. Die Wirkung war grandios. Die geistliche Musik besitzt ein weiteres Meisterwerk.[18]

Henri Busser, der mittlerweile als Gewinner des Rompreises von 1893 in der Ewigen Stadt weilte, hatte sich in der Zwischenzeit der „heiligen Aufgabe“[19] angenommen, die sein Lehrer ihm übertragen hatte, und erstellte nicht nur die erbetene Bearbeitung für Orgel, sondern es entstanden dreierlei Fassungen: 1. für Chor und Soli SATB mit Klavier, 2. für Soli SATB mit Orgel und 3. für zwei gleiche Stimmen mit Orgel oder Grand Orgue. Kombinierbar sind jeweils eine Begleitung mit großem Orchester, Harfe und Orgel oder eine kleiner besetzte Streicherfassung. Die verschiedenen Versionen erschienen 1895 bei den Editions Choudens in Paris. Henri Busser, der ein biblisches Alter von 101 Jahren erreichte, setzte sich Zeit seines Lebens für Gounods Werke ein und dirigierte das *Requiem* auch anlässlich des 50. Todestages des Komponisten am 18. Oktober 1943 in der Madeleine, am Pult des Orchestre de la Radiodiffusion nationale. Dieses Konzert wurde auch im Radio übertragen.[20]

Charles Gounod, einst selbst wie Busser Gewinner des prestigeträchtigen Rompreises im Jahr 1839, hatte im Jahr 1842 auf der Rückreise nach Paris in Wien Station gemacht und dort sein erstes *Requiem* geschrieben (d-Moll, CG 77).[21] Es wurde am 2. November in der Karlskirche uraufgeführt und sehr positiv aufgenommen. Kurz zuvor hatte er Mozarts *Requiem in d-Moll* kennen gelernt, welches er „als Musik von Mozart sehr schön“ fand, jedoch kritisiert er, dass „Mozart mit Gott „spricht wie zu uns. […] Es gibt darin Phrasen, die mehr als den Hut auf dem Kopf haben. […] So betritt man keine Kirche.“[22] Im Mai 1843 legte Gounod in Leipzig sein *Requiem* dem neun Jahre älteren Felix Mendelssohn vor, der insbesondere das „Quaerens me“ sehr lobte: es könne von Cherubini stammen.[23] Cherubinis erstes *Requiem in c-Moll* (1817) galt im 19. Jahrhundert als Referenzwerk auf dem Gebiet der Sakralmusik und wurde hinsichtlich seiner Bedeutung häufig mit Mozarts *Requiem* verglichen. Durch die Vermittlung Felix Mendelssohns und seiner Schwester Fanny Hensel lernte Gounod auch die Musik Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens kennen und schätzen.

In Rom hatte er sich bereits intensiv mit der Vokalpolyphonie Palestrinas beschäftigt, dessen Kompositionen in der Sixtinischen Kapelle eine besondere Wirkung auf den jungen Gounod entfalteten. Zu dieser Zeit ließ er sich auch von den Predigten des populären Dominikanerpredigers Jean Baptiste Henri Lacordaire beeindrucken, und Zeit seines Lebens fühlte er sich stark zum Katholizismus und Mystizismus hingezogen. Nachdem er im Mai 1843 wieder in Paris eingetroffen war, widmete er sich in seiner Funktion als Kapellmeister an der Église des Missions étrangères fünf Jahre lang ausschließlich der geistlichen Musik. Zeitweilig erwog er sogar, Priester zu werden und zeichnete seine Briefe mit „Abbé Ch. Gounod“.

In den Jahren 1849–1855 entstand Gounods wohl berühmteste Messe: die *Messe solennelle de sainte Cécile* für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester, die eine neue Ära der orchesterbegleiteten Messkomposition in Frankreich einläuten sollte und weit über die Grenzen hinaus wahrgenommen wurde. Bereits zu Lebzeiten des Komponisten entstanden mehrere Bearbeitungen[24] und Editionen. Anders als die üblichen Vertonungen des Messordinariums enthält die *Cäcilienmesse* zusätzlich ein rein instrumentales Offertorium, welches überschrieben ist mit „Prière intime“ (inniges Gebet).

Mit zunehmendem Erfolg als Opernkomponist – als welcher Gounod auch heute noch hauptsächlich wahrgenommen wird – trat das religiöse Schaffen in den Hintergrund, wenn auch die geistliche Produktion nie völlig versiegte. In den Jahren 1851 bis 1870 entstanden u.a. die Opern *Sapho* (1851), *Faust* (1859) und *Roméo et Juliette* (1867). In diesem Zeitraum arbeitete er auch an einem weiteren *Requiem* (CG 81), wie Briefe und Presseausschnitte bele-

---

14 Bei M. Barrau handelte es sich vermutlich um einen Knabensopran bzw. -alt. Ein vierter Solistenname wird im *Ménestrel* vom 21.10. nicht genannt. In einem Brief an Saint-Saëns vom 15. Oktober 1895 klagt Fauré über die ermüdende Arbeit mit den „schrecklichen Chorknaben“ an eben diesem *Requiem* Gounods (zit. bei Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris 1990, S. 46).

15 *Le Figaro*, 18.10.1894.

16 *Le Figaro*, 17.10.1894.

17 *Le Gaulois*, 18.10.1894.

18 *La Croix,* 18.10.1894.

19 Busser, *Gounod*, S. 99.

20 In der Dirigierpartitur Bussers, die unter der Signatur *Vma. 3328* in der BnF aufbewahrt wird, findet sich ein maschinenschriftliches Blatt, das Einzelheiten zu diesem Konzert sowie zu Generalprobe und Übertragung regelt, vgl. Kritischer Bericht. Eine Aufnahme ist heute nicht mehr nachweisbar (freundliche Auskunft des Institut national de l'audiovisuel und von Radio France). Möglicherweise wurde das Konzert gar nicht aufgezeichnet, sondern nur direkt im Radio übertragen.

21 Ein Katalog der Werke Gounods mit Lokalisation der Quellen sowie weitere Ergebnisse ausführlicher, verdienstvoller Recherchen finden sich in der umfangreichen jüngsten Biographie Gounods von Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris 2009. Das Manuskript des unediert gebliebenen *Requiems* von 1842 ist letztmalig bei einer Auktion des Pariser Hôtel Drouot im Jahr 1866 nachweisbar, eine Kopie befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek.

22 Brief an Georges Bousquet vom 6. Februar 1841.

23 Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris posth. 1896, S. 158.

24 Carus 27.025 in einer Bearbeitung für zwei gleiche Stimmen und Orgel oder Klavier.

gen.[25] Am Ostersonntag 1870 wurden ein „Sanctus“ in B-Dur und ein „Pie Jesu“ in g-Moll von der Société des Concerts du Conservatoire aufgeführt. Ein weiterer Satz, „Introït et Kyrie“, fiel vermutlich dem Brand und den Plünderungen von Gounods „chalet de Montretout“ in Saint-Cloud während des deutsch-französischen Krieges zum Opfer.[26]

Der Kriegsausbruch im Jahr 1870 bewog Gounod zur Übersiedlung nach London, wo er als Opernkomponist bereits bekannt und geschätzt war. Bei dem Versuch, dort den verloren gegangenen Requiemsatz aus dem Kopf zu rekonstruieren, entstand stattdessen der Kern eines neuen Werkes: der *Messe brève pour les morts* in F-Dur (CG 78) mit lateinischer und englischer Textunterlegung in einer a cappella- und einer Orgel- bzw. Orchesterfassung.[27] Das Manuskript trägt die Aufschrift „Messe des morts composée *par* et *pour* Charles Gounod“ (Totenmesse *von* und *für* Charles Gounod). Vermutlich mit Orgelbegleitung wurde das Werk, bestehend aus „Introït et Kyrie“, „Offertoire“, „Sanctus“, „Pie Jesu“ und „Agnus Dei“, am 8. Februar 1873 in London uraufgeführt. Gounod selbst verlegte die Orchesterfassung des Werkes mit lateinischem Text nach seiner Rückkehr nach Paris unter Auslassung des ohnehin zuletzt hinzugefügten Offertoriums,[28] dessen durch ausgeprägte Chromatik gekennzeichneter Charakter ihm möglicherweise unangemessen erschien.[29] 1875/76 ersetzte er dieses „Offertoire“ durch einen hoffnungsvoller anmutenden Satz in G-Dur, überarbeitete das Agnus Dei und ergänzte eine Sequenz. In dieser liturgisch vollständigeren Form kam die *Messe des Morts* in F (CG 79) mit geändertem Titel am Karfreitag 1876 in den Concerts spirituels zur Aufführung. Eine Edition als „Zweites Requiem“ war vorgesehen, wurde aber nie realisiert.[30]

Zurück in Paris, widmete sich Gounod, nach einer durch Opernkompositionen geprägten Phase, in seinem letzten Lebensjahrzehnt wieder hauptsächlich der geistlichen Musik. Es entstanden u. a. zahlreiche Messen sowie die beiden großen oratorischen Chortrilogien *La Rédemption* (1882) und *Mors et Vita* (1885).[31] *La Rédemption* befasst sich mit dem Heilsgeschehen vom Kreuzweg bis Pfingsten. Das Libretto zu diesem gigantischen Werk hatte Gounod selbst bereits 1867/68 verfasst. *Mors et Vita* beruht auf der katholischen Liturgie sowie auf dem Bibeltext der Vulgata. Drei große Teile behandeln die Themen „Mors“ (Tod), „Judicium“ (Urteil) und „Vita“ (Leben). Der dem Tod gewidmete erste Abschnitt ist als groß dimensioniertes Requiem angelegt. Die Spieldauer allein dieses in 15 Einzelsätze gegliederten Werkteils beträgt ca. 95 Minuten. Stilistisch, besonders im Hinblick auf Rhythmik und Themenfindung weist das Requiem aus *Mors et Vita* zahlreiche Parallelen zum *Requiem* von 1893 auf.

Im Jahr 1854 nennt Joseph d'Ortigue in seinem *Dictionnaire* die seinerzeit in Frankreich bekanntesten Requiemvertonungen: Palestrina, Jommelli, Mozart, Cherubini und Berlioz.[32] Bis zur Entstehung von Gounods *C-Dur-Requiem,* sind in Frankreich insbesondere die Kompositionen von C. Saint-Saëns (1878), L. Gouvy (1880), L. C. Bruneau (1888) und G. Fauré (1888/1900) zu nennen. In Italien und im deutschsprachigen Raum entstanden in diesem Zeitraum u. a. Totenmessen von R. Schumann (1850, 1852), J. Brahms (1867), F. Liszt (1871), G. Verdi (1874) und A. Dvořák (1891), die in Frankreich unterschiedlich stark rezipiert wurden.

War bereits beim Ordinarium missae die Auswahl der zu vertonenden Texte in Frankreich weniger standardisiert als in anderen Ländern (z.B. wurde gerne zwischen dem Sanctus und dem Agnus Dei ein „O salutaris hostia“ eingefügt), so waren die Gepflogenheiten bei der Totenmesse noch weit differenzierter. Vergleicht man die o.g. Requien französischer bzw. in Frankreich gut bekannter Komponisten des 19. Jahrhunderts, so ergibt sich im Hinblick auf die zu vertonenden Texte eine extreme Bandbreite im Umgang mit der liturgischen Vorlage.[33] Üblicherweise werden sowohl Introitus und Kyrie als auch Agnus Dei und Communio jeweils musikalisch in einem Satz zusammengefasst. So auch im vorliegenden *Requiem* Gounods. Graduale und Tractus werden nur selten in Musik gesetzt (z.B. Graduale bei Cherubini). Sanctus und Benedictus sind meist sehr kurz und oft zusammenhängend vertont, da in Frankreich beide Stücke vor der Wandlung erklangen. Manchmal entfällt das Benedictus ganz. Nach der Wandlung wurde eine Elevationsmotette, im Requiem das „Pie Jesu“, vorgetragen (vertont z. B. bei Fauré und Cherubini). Gounod komponiert sowohl ein Benedictus als auch ein Pie Jesu als „Variante für die Elevation [Erhebung der Hostie] anstelle des Benedictus“[34]. Fauré schließt außerdem an die Communio noch das Responsorium „Libera me“ sowie die Antiphon „In paradisum“ an. Angesichts dieser Flexibilität der kompositorischen Praxis verwundert es nicht allzu sehr, dass in Gounods *Requiem* von 1893 das Offertorium vollständig entfällt, hatte er doch zuvor bereits seine *Messe brève pour les morts* ohne Offertorium drucken lassen (s.o.). Zwar verzichten Requiem-Komponisten offenbar eher auf die Vertonung der Sequenz (Campra, Fauré), doch auch in der Frühfassung von Faurés *Requiem* sowie in den Requien von Saint-Saëns und Bruneau ist aus dem Offertorium nur der Versus „Hostias“ vertont. In der französischen Tradition konnte an der Stelle des Offertoriums auch ein Orgelstück erklingen, wovon zahlreiche Orgelkompositionen mit dem Titel „Offertoire“ zeugen. Auch im Gounod-Werkverzeichnis sind einige Werke mit diesem Titel, die in den 1870er Jahren komponiert wurden, aufgeführt.[35]

In Bezug auf Gounods geistliche Musik spielt der Begriff des „Persönlichen“ bzw. „Unpersönlichen“ eine große Rolle: Im Sommer 1893 verfasste Gounod einen Grundsatzartikel zur Kunst im Allge-

---

25 Brief an Édouard Plouvier vom 20.8.1856, *Neue Zeitschrift für Musik* vom 26.7.1867, Briefe an Édith Beaucourt vom 18.12.1868 und 17.8.1869.

26 Vgl. Condé, *Gounod*, S. 617. Die autographe Orchesterpartitur des „Sanctus“ und des „Pie Jesu“ befindet sich in den Archiven der Pariser Editions Choudens.

27 In der Fassung für Orgel erschienen bei Carus (Carus 27.302).

28 Lateinisch-englisch unterlegte Version der Orgelfassung bei Lemoine/Giovanni 1873, 2. Auflage 1875 ebenfalls ohne Offertorium.

29 Vgl. Condé, *Gounod*, S. 619.

30 „Second Requiem“. Das Partituraautograph befindet sich in der Nydahl Collection in Stockholm.

31 Bei der *Messe funèbre* in F von 1883 (Carus 27.090) handelt es sich um ein Arrangement des Reimser Kapellmeisters Jules Dormois, das zu großen Teilen auf *Les Sept Paroles du Christ sur la Croix* von 1855 (Carus 23.311) zurückgreift.

32 Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, Paris 1854, Reprint New York 1971, Sp. 1317. Als weitere Requien französischer Komponisten bis zu diesem Zeitpunkt sind z.B. zu nennen: M.-A. Charpentier (drei Requien), J. Gilles (1705), F.-J. Gossec (1760), A. Reicha (Lehrer Gounods, 1802, 1808), J.F. Lesueur, P.J.G. Zimmermann (Gounods Schwiegervater, 1846), A. Thomas.

33 Aufgrund seiner Rolle als Metropole und der eigenen, durch langjährige Kontinuität legitimierten Liturgie, übernahm Paris nach den Turbulenzen der Revolutions- und Restaurationszeit erst sehr spät, 1874, den römischen Ritus, die endgültige Durchsetzung erstreckte sich noch über mehrere Jahrzehnte. (Vgl. Vincent Petit, *La question liturgique en France au XIXe siècle*, Rennes 2010). Auch die römische Aussprache des Lateinischen wurde offiziell erst im Jahr 1904 angenommen, kam aber vor 1920 noch kaum zur Anwendung (Vgl. Mutien-Omer Houziaux, *Les œuvres musicales en latin chanté. À l'écoute des sonorités gallicaines*, Paris 2006).

34 Eintrag im Erstdruck der Partitur beim „Pie Jesu“, s. S. 86.

35 Condé, *Gounod*, S. 1021.

meinen und zur Rolle der Musik in der Kirche im Besonderen, der mehrfach veröffentlicht wurde. Darin unterscheidet er zwischen der Sprache der Kirche und der Sprache des Einzelnen im Kunstwerk. Die Sprache der Kirche sei per se zu Recht unpersönlich, da sie kein Solo, sondern ein Unisono darstelle, sie sei das Gebet aller Menschen. Ein Kunstwerk könne jedoch nie die Allgemeinheit repräsentieren, egal wie ausdrucksstark es sei, es sei immer individuell. Sobald jedoch die Kirche auch andere Musik als die menschliche Stimme und die Orgel zulasse, anerkenne und proklamiere sie das Recht auf persönlichen Ausdruck in der geistlichen Musik. Dies halte er, Gounod, für richtig und übernehme dafür auch die Verantwortung.[36]

Schreibt Gounod also ein Werk mit einer Begleitung für großes Orchester, entscheidet er sich bewusst für eine persönliche Sprache, umso mehr, da die Komposition außerdem durch einen persönlichen Schicksalsschlag, den Tod des Enkels, angeregt wurde. Die Uraufführung sollte nach Gounods eigener Vorstellung nicht in liturgischem Rahmen, vor allem nicht anlässlich seines eigenen Begräbnisses, stattfinden, an dem zwischen Gott und ihm „nur Unpersönliches" stehen solle[37], sondern im Konzertsaal (s. o.). Gounod verzichtet auf die Musik des Offertoriums, im „Recordare" der Sequenz erlaubt er sich sogar textliche Eingriffe und wiederholt nach der Bitte „ne me perdas" (lass mich nicht zugrunde gehen) mehrfach die flehentliche Anrufung des Gottessohns („Jesu pie") anstelle von „illa die" (an jenem Tag).

Gounod war Zeit seines Lebens ein sehr religiöser und gläubiger Mensch. Darum ist aus diesen Ausführungen auch nicht zu schließen, dass das *Requiem* nach Gounods Vorstellung nicht für den liturgischen Gebrauch verwendet werden sollte. So verstanden es ja auch nicht seine Zeitgenossen, die das Werk anlässlich des ersten Todestags des Komponisten im Rahmen der Messe musizierten, wo es viel eher „an seinem Platz" war als im Konzertsaal und erst dort seine Wirkung entfalten konnte (s. o.). Im Gegenteil: Gounod hatte sich ja explizit auch für den Einsatz solch „persönlicher" Musik in der Kirche ausgesprochen. Verglichen mit manch anderen Requiemvertonungen der Zeit kann Gounods Werk vielmehr als ausgesprochen liturgie- und kirchennah gelten – und dies zu einer Zeit, in der sich geistliche Musik zunehmend aus ihrem liturgischen Kontext löste und Eingang ins Konzertrepertoire fand. Gerade die Totenmesse kam mit ihrer im Verhältnis zum Messordinarium vergleichsweise offenen Form und ihren emotionalen, bildlichen Textkomponenten dem romantischen Denken und Ausdrucksstreben entgegen und zog auch eher kirchenferne Komponisten an, so dass die Gattung Requiem im 19. Jahrhundert eine neue Blüte erlebte.

Besonders Textstellen der Sequenz wie „Dies irae", „Quantus tremor", „Tuba mirum", „Rex tremendae" und „Confutatis" schienen geradezu eine dramatisierende, effektvolle Vertonung herauszufordern. Zahlreiche Requien der Zeit weisen darum auch der Sequenz den weitaus größten Anteil der Komposition zu und zeichnen mit ausdrucksstarken musikalischen Mitteln die Schrecken des Jüngsten Gerichts nach.[38] Ganz anders präsentiert sich das *Requiem* von Gabriel Fauré: Es verzichtet gänzlich auf die Vertonung der Sequenz. In der Frühfassung enthält es zudem noch keine Bläserstimmen und nur teilweise Violinen. Der Charakter der Komposition ist also gänzlich unterschiedlich, wie Fauré selbst bezeugt: „So empfinde ich den Tod: als eine frohe Befreiung, als ein Streben nach der Glückseligkeit des Jenseits, viel eher denn als einen schmerzlichen Übergang."[39]

In dieser Hinsicht kommt Gounods *Requiem* der Konzeption Gabriel Faurés nahe. Dies äußert sich bereits in der für ein Requiem ungewöhnlichen Tonart C-Dur. C.F.D. Schubart zum Beispiel empfand diese 1806 in seinen *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* als „zu licht für dieses Thema"[40]. Doch Gounods Werk ist nicht geprägt durch Düsternis und Schrecken des Jüngsten Gerichts, sondern bei aller nicht zuletzt durch ausgeprägte Chromatik ausgedrückten Beklommenheit herrscht doch eine hoffnungsfrohe Stimmung vor, ein Vertrauen auf die Gnade und Gerechtigkeit des göttlichen Richters.

Im **Introït et Kyrie** beschreibt Gounod den Text „Requiem aeternam dona eis domine" zunächst durch eine bis „luceat eis" chromatisch und durch Tonrepetitionen geprägte aufsteigende Linie, das Wort „aeternam" erscheint in gedehnten Notenwerten. Insofern lehnt er sich hier an überlieferte Gepflogenheiten an.[41] Viel prägender für den „persönlichen" Charakter des Satzes ist jedoch der eindringliche, über acht Takte rein instrumentale Beginn. In den Flöten und Klarinetten erklingt zwei Mal eine den Tonraum einer übermäßigen Quarte durchlaufende, chromatisch absteigende Achtelkette,[42] die jeweils auf dem Intervall des Tritonus stehenbleibt, um nach einer Generalpause wieder neu anzusetzen und schließlich in ein Pizzicato der Streicher zu münden. Ab dem Einsatz der Vokalstimmen wird, meist in den tiefen Stimmen, ein Orgelpunkt auf dem Ton *C* bis zum Schluss durch alle chromatischen Veränderungen hindurch mitgeführt, der so in besonderer Weise die „ewige Ruhe" versinnbildlicht.

Die **Sequenz** ist zusammenhängend in einem Satz komponiert. Im „Dies irae" evozieren die auf einem Ton deklamierenden Männerstimmen in eher mysteriöser als Schrecken erregender Weise den „Tag des Zornes", begleitet von markanten Sextolenrhythmen der Streicher, die auch im *pp* das angstvolle Zittern vor dem Richter im Textabschnitt „Quantus tremor" charakterisieren, während der Chor chromatisch absteigende Viertonfolgen singt. Die Posaunen zur Auferweckung der Toten im „Tuba mirum" erschallen in Es-Dur. Der Eintritt der Orgel verleiht dieser Stelle einen erhabenen Glanz. Gemäß der Gattungstradition ist das erstaunende Erstarren angesichts der Auferstehung der Toten aus den Gräbern bei „Mors stupebit" auch bei Gounod gekennzeichnet durch einen mit Pausen durchsetzten Satz – im gleichen Rhythmus wie in *Mors et Vita*. Verwandt ist auch die Vertonung des „Liber scriptus": auf einem Ton deklamierende, sequenzierend aufsteigende Phrasen, im *C-Dur-Requiem* mit einem beschließenden Quintsprung abwärts, in *Mors et Vita* mit einem abspringenden Tritonus am Ende. Die einzelnen Textzeilen sind im Oratorium unterbrochen durch triolische Streichereinwürfe aus gebrochenen Dreiklängen, im *Requiem* durch massive Orgelakkorde. Bildlich zu verstehen ist der Tutti-Einwurf im

---

36 Michel Brenet, „Gounod et la musique sacrée", in: *Le Correspondant* 1893, S. 972–986, hier S. 973. Die „unpersönliche" Sprache der Kirche wird vor allem durch den gregorianischen Choral repräsentiert.

37 BnF, *8-RO-3259[1]*. Diese Worte legt der Verfasser des nicht näher bestimmten Presseartikels von 1894 hier Gounod in den Mund.

38 Berlioz fordert beispielsweise in seiner *Grande messe des morts* (1837) über 200 Sänger sowie neben einem Orchester von allein über 100 Streichern und umfangreichem Bläser- und Schlagapparat zusätzlich vier separate Blechbläserensembles.

39 Gabriel Fauré an L. Aguettant (1902), zit. nach Nectoux, *Fauré*, S. 137.

40 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim 1990, S. 376f.

41 Vgl. Jochen Reutter, „Trauersymbolik im Introitus des Requiems: Jommelli und die Gattungstradition", in: *Mozart-Studien 7*, Tutzing 1997, S. 85–104, hier S. 85.

42 Im Introitus des Requiems aus *Mors et Vita* komponiert Gounod eine chromatisch absteigende reine Quinte. Auch hier folgt eine aufsteigende, allerdings nicht chromatische Linie bis „luceat eis". Der Duktus ist deklamierend, der Rhythmus trotz unterschiedlicher Taktart proportional ähnlich.

ff auf das Wort „apparebit“: das plötzliche Offenlegen alles Verborgenen im Buch des göttlichen Richters. Bezeichnend für das Vertrauen in die göttliche Gnade sind das tröstlich anmutende *p* und das freundliche G-Dur auf die Worte „nil inultum remanebit“ (nichts wird ungerächt bleiben). Mit dem „Quid sum miser“ folgt einer der seltenen Soloabschnitte in dem insgesamt stark vom Chor geprägten *Requiem*: Verzagt wirken die Terzparallelen von Tenor und Bass-Solisten, die begleitet werden von Klarinette und Fagott sowie von Pizzicati der Streicher. In strahlendem C-Dur erklingt kontrastierend die folgende Anrufung des „Rex tremendae majestatis“ (König furchtbarer Majestät). Auch hier steht eher die Macht als der Schrecken des Herrschers im Vordergrund. Die Zuversichtlichkeit der anschließenden eingängigen, melodiegeprägten Bitte um Gnade „salva me, fons pietatis“ erfährt im folgenden „Recordare“, begleitet von sanften Harfenklängen, noch eine Steigerung zu regelrecht kindlicher Vertrauensseligkeit, umso mehr wenn die Solostimme von einem Knabensopran gesungen wird und man sich den Entstehungsanlass des *Requiems*, den Tod eines Kindes, ins Bewusstsein ruft. Einen intimen, sehr persönlichen Tonfall vermittelt auch die Besetzung mit Solistenquartett im „Quaerens me“. Der Chor setzt wieder ein mit der vollstimmigen Anrufung des „gerechten Richters“ im „Juste judex“, verstärkt durch markante Rhythmen der Blechbläser. Mit eindringlicher Seufzermotivik schließt sich das „Ingemisco“ des um Vergebung flehenden, schuldbeladenen Sünders an, doch auch hier klingt immer Zuversicht und Hoffnung auf Erhörung der Bitten durch. Zu synkopischen Streicherrhythmen und spannungsgeladenen Akkorden in den Bläsern erklingt im Chor-Unisono der Text „Confutatis maledictis“, einer der dramatischen Höhepunkte in Requiemvertonungen des 19. Jahrhunderts, der hier jedoch nur wenig akzentuiert wird. Viel bezeichnender ist die kontrastierende Sanftheit in der musikalischen Darstellung ewiger Seligkeit („voca me cum benedictis“) durch helles A-Dur und freundliche Umspielungen der ersten Violinen. Ausdrucksstarke Chromatik sowie an- und abschwellende Dynamik prägen das flehentliche Bitten des reuevoll zerknirschten Herzens in „Oro supplex“. „Lacrimosa“, ein weiterer Kerntext des liturgischen Requiems, ist bei Gounod, wie schon „Dies irae“, „Liber scriptus“, „Juste judex“ und „Confutatis“ stark durch markante Rhythmen charakterisiert. Die Vokalstimmen knüpfen zusätzlich mit den sich erweiternden, aufwärts gerichteten Intervallsprüngen an „Juste judex“ an, während der folgende Text „Huic ergo parce Deus“ den Bogen zur textgleichen Anrufung „Pie Jesu“ schlägt und melodisch das vertrauensvolle „Recordare“ aufgreift. Bereits an dieser Stelle, nicht erst im Agnus Dei, fügt Gounod der Bitte um ewige Ruhe das Wort „sempiternam“ (ewig) hinzu.

Im nur 31 Takte zählenden **Sanctus** baut sich im Orchester ein aus der Tiefe kommender F-Dur-Akkord vom *p* auf zur strahlenden dreimaligen Akklamation des Chores im *ff*, „Sanctus, Sanctus, Sanctus“, die ausschließlich von der Orgel klanggewaltig begleitet wird. Erst das Nachspiel, wiederum die in die Höhe strebende F-Dur-Harmonie, übernehmen erneut die Bläser und Streicher.

Von großer Innigkeit ist das **Benedictus**, das mit einem imitatorisch angelegten Duett von Sopran und Tenor Soli beginnt. Zunächst nur unterlegt mit unauffällig untermalenden Viertelnoten in den Streichern, geht diese Begleitung beim Choreinsatz in aus Dreiklangsmotivik aufgebaute Achtelketten über. Die Bläser treten sukzessive hinzu. Die Reprise des Duett-Themas im Chor erhält durch den Einsatz der Harfe eine charakteristische Prägung. Überraschend und etwas abrupt erfolgt der *ff*-Einsatz der dreimaligen Akklamation „Hosanna in excelsis“, die den Satz beschließt.

Das in der französischen Tradition häufig vertonte und von Gounod als Alternative zum Benedictus vorgesehene **Pie Jesu** ist zunächst solistisch besetzt. Der Beginn des Satzes ist chromatisch geprägt und erinnert zunächst kaum an das „Pie Jesu“ der Sequenz. Erst mit dem Einsatz des Chors ändert sich der eher klagende Charakter in eine freundliche Sanftheit, vermittelt durch die Beteiligung der Harfe sowie die hohe Tonlage der ersten Violinen. Zunächst imitatorisch gesetzt, vereinigen sich die Stimmen abschließend zur gemeinsamen Bitte „dona eis requiem sempiternam“. Wie bereits im Introitus, wird auch in diesem Satz die ewige Ruhe durch einen instrumentalen Orgelpunkt, hier in den Hörnern, symbolisiert.

Im **Agnus Dei** stehen sich instrumentale Passagen mit ausdrucksstarker Melodik und schlichte, homophone a cappella-Abschnitte gegenüber. Erst beim Übergang zur **Communio** kommt es zu einer Vereinigung. Im „Lux aeterna“ fühlt sich Gérard Condé an die Glocken aus *Harold en Italie* von Hector Berlioz erinnert.[43] Ein langes instrumentales Nachspiel greift melodisch das „Recordare“ auf und unterlegt es mit einem ruhenden Orgelpunkt, zuletzt im Pedal der Orgel auf dem Ton *C*. Der Schluss pendelt zwischen As-Dur und a-Moll, um schließlich im *pp* eine lichte Auflösung nach C-Dur zu erfahren.

Von Giuseppe Verdi, der diesen letzten Satz des *Requiems* besonders geschätzt haben soll, werden folgende Worte überliefert, die er nach der Zeremonie anlässlich des ersten Todestags von Charles Gounod zu Ambroise Thomas über das *Requiem* gesagt haben soll:

> Im Angesicht der glückseligen Unsterblichkeit hat Gounod es geschafft, seine Sprache der Seele zu finden, die die Erde flieht, um sich liebend und reuevoll in Gottes Arme zu werfen.[44]

Die Orchesterfassung des *Requiems* stammt als einzige der verschiedenen Versionen der Erstausgabe vollständig von Gounod selbst. Bei den übrigen Fassungen handelt es sich um Bearbeitungen seines Schülers Henri Busser. Somit präsentiert die vorliegende Neuausgabe Gounods letztes großes Werk erstmals in einer kritischen Edition und macht es zugleich der musikalischen Praxis in einer modernisierten Form wieder zugänglich. Diesem Zweck dient auch die Erstellung eines neuen Klavierauszugs durch Paul Horn sowie des kompletten käuflichen Aufführungsmaterials. Die Bearbeitung für Chor und Orgel von Zsigmond Szathmáry fußt auf der vorliegenden Urtextausgabe.

Herausgeberin und Verlag danken der Bibliothèque nationale de France für die Bereitstellung des Quellenmaterials. Dank auch für vielfältige Unterstützung während der Recherchen an Edward H. Tarr, Hermann Schwander, Vincent Rollin, Marc Rigaudière, Cécile Reynaud (BnF), Anne Randier (BnF), Günther Massenkeil, Chantal de Lassus, Wolfgang Hochstein, Dominique Hausfater (Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP), Martin Dücker, François Davin (www.charles-gounod.com) und Gérard Condé, sowie nicht zuletzt an Berthold Büchele, der seine aufführungspraktische Erfahrung des Werkes mit uns teilte.

Stuttgart, im Februar 2011 Barbara Grossmann

---

[43] Condé, *Gounod*, S. 626.
[44] *Le Gaulois*, 18.10.1894.

Avant-propos

« La mort frappa CHARLES GOUNOD au moment où il exécutait au piano ce REQUIEM » : cette note manuscrite figure sur la couverture de la première édition posthume de ce *Requiem* de Charles Gounod.[1] On ignore si l'auteur de ces lignes, Henri Busser, en même temps responsable de la publication de l'édition, voulait ainsi rapprocher son professeur et son œuvre de l'illustre *Requiem* de Mozart ou si sa description des derniers jours et heures de Gounod correspond bien à la réalité.[2] Il est sûr cependant que le compositeur pressentait déjà sa mort prochaine en travaillant sur le *Requiem,* comme l'atteste une lettre à la Société des Concerts du Conservatoire du 21 février 1893 : « Je viens de mettre la dernière main à une messe de Requiem, ma dernière œuvre sans doute. »[3]

Gounod avait commencé à concevoir le *Requiem* dès 1889 sous le coup du décès de son petit-fils de quatre ans Maurice[4], mort le 29 janvier de la même année d'une maladie infectieuse et qui n'avait été enterré que dans un cercle familial très restreint – en raison de querelles de famille. « Ch. Gounod pour Maurice Gounod » note le compositeur sur l'autographe de la partition d'orchestre datée « fin 22 mars 1891. Jour des Rameaux ».[5] La dédicace officielle de l'œuvre est cependant adressée à la Société des Concerts, avec le souhait « de l'exécuter l'an prochain, que je sois ou non de ce monde. »[6]

Selon sa propre description, Henri Busser fut chargé par Gounod d'arranger la réduction pour orgue :[7] le 15 octobre 1893, il avait prié son élève de venir le voir, car il voulait lui remettre dans ce but la partition dont il venait tout juste de terminer l'instrumentation. Avec sa fille Jeanne de Lassus, il avait joué et chanté tout le morceau au piano. Quelques minutes seulement après le départ de Busser, Gounod est victime d'une attaque cérébrale à laquelle il succombe trois jour plus tard, le 18 octobre.[8]

La cérémonie des somptueuses funérailles nationales a lieu le 27 octobre 1893 à La Madeleine. La presse de l'époque en fait le récit détaillé.[9] *Le Temps* rapporte le jour suivant que plus de 20 000 personnes auraient accompagné Gounod à sa dernière demeure. Camille Saint-Saëns et Théodore Dubois sont à l'orgue. Sur le souhait de Gounod, n'est chanté que du choral grégorien, pas de musique figurée. Peu avant sa mort, il exhorte en ce sens son neveu Guillaume Dubufe : « Et tu sais, mon cher enfant, pas de première représentation ! »[10] Le *Requiem* n'est créé que les 23 et 24 mars de l'année suivante (vendredi saint et samedi saint) par la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de Claude-Paul Taffanel dans le cadre des Concerts spirituels. Le *Gaulois* rapporte :

> Le grand numéro du concert, c'était le *Requiem*, œuvre suprême de Charles Gounod. Tout le monde a écouté avec un grand respect cette musique d'aspiration grave et recueillie d'un musicien qui compta parmi les plus illustres. Mmes Eléonore Blanc et Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez prêtaient à l'œuvre de prière leur voix et leur talent. On a célébré dignement la mémoire de l'auteur de *Sapho*, *Roméo et Juliette* et de *Faust*.[11]

Ailleurs s'exprime toutefois l'opinion que lors de sa création, l'œuvre « ne produisit pas toute l'impression qu'on en attendait, elle n'était pas à sa place [dans la Salle des Concerts du Conservatoire et dans le cadre d'un programme de concert], […] le sens religieux de ces pages disparaissait souvent ».[12]

Ces dernières lignes ne furent écrites qu'à posteriori, après l'évènement de l'impressionnante représentation de l'œuvre pour le premier anniversaire de la mort de Gounod : le 17 octobre 1894, Gabriel Fauré, maître de chapelle et organiste de La Madeleine de 1877 à 1905, dirige l'œuvre dans l'église archicomble.[13] Les chœurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ainsi que du Conservatoire viennent renforcer ceux de la Madeleine pour cette prestation. MM. Warmbrodt, Auguez et Barrau chantent les soli. Selon la tradition d'église, pas de voix de femmes tandis que les parties de

---

1 Cf. la description des sources dans l'Apparat critique.
2 Henri Busser, *Charles Gounod*, Lyon, 1961, p. 98 sq.
3 Copie en fac-similé de la lettre intégrale du 21 février 1893 à la Société des Concerts du Conservatoire dans : Arthur Dandelot, *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Les grands concerts symphoniques de Paris*, Paris [8], 1898, p. 127–129. Cette lettre fut publiée plusieurs fois dans la presse de l'époque.
4 Maurice Gounod (13.3.1884–29.1.1889), second fils du fils de Ch. Gounod Jean et de son épouse Alice, née Galland.
5 L'autographe est attesté la dernière fois dans le catalogue des enchères de l'Hôtel Drouot parisien du 2 décembre 1993 et n'a pas pu être retrouvé pour l'édition présente. Les mentions de détail viennent de la description dans le catalogue des enchères : *Livres et autographes. Archives de Charles Gounod. Archives de la Comtesse Potocka, Vente aux enchères publiques*, Paris, Drouot Richelieu, Jeudi 2 décembre 1993, 14h30, Salle nº 12, p. 8, nº 22.
6 Lettre à la Société des Concerts du 21.2.1893, v. note en bas de page 3.
7 Selon la description dans le catalogue des enchères (v. note en bas de page 5), Gounod avait déjà commencé l'arrangement pour orgue. Il existe resp. quatre pages intitulées « Requiem » et « Kyrie ».
8 Gounod passa les dernières années de sa vie à Saint-Cloud. Le « chalet Gounod » (aujourd'hui 3, rue Gounod, en hauteur avec vue sur la tour Eiffel édifiée pour l'Exposition universelle de 1889) fut détruit pendant la Seconde guerre mondiale. Une plaque commémorative honore aujourd'hui la mémoire du célèbre citoyen de la ville. Le Musée des Avelines local conserve de nombreuses pièces d'exposition sur sa vie et son œuvre.
9 P. ex. *Le Temps*, *Le Figaro*, *Le Ménestrel*, *Le Gaulois*. Gounod fut enterré au Cimetière d'Auteuil, dans le caveau de famille des Zimmermann, la famille de sa femme Anna. Y repose aussi son petit-fils Maurice à la mémoire duquel le *Requiem* est dédié.
10 L'auteur d'un article de presse, écrit à l'occasion du premier anniversaire de la mort du compositeur en 1894, lui attribue ces paroles. Peut-être s'agit-il ici de Guillaume Dubufe lui-même ou de quelqu'un de proche. L'article qui n'est pas défini plus en détail est consultable à la Bibliothèque nationale de France (= BnF) sous la cote *8-RO-3259¹*.
11 *Le Gaulois*, 24 mars 1894 ; cf. *Le Ménestrel* du 31.3.1894.
12 *Le Gaulois*, 18 octobre 1894. Les chanteurs et chanteuses font pourtant l'objet de louanges sans restriction. Articles aussi dans *Le Menestrel* du 21.10.1894 et *Le Figaro* du 18.10.1894. D'autres points du programme de concert étaient la *Symphonie nº 2* de Beethoven, la création du *Chant des Parques* de Johannes Brahms dans la version française, le *Concerto pour piano en mi bémol* de Camille Saint-Saëns ainsi qu'après le *Requiem*, l'Ouverture du *Freischütz* de Carl-Maria von Weber.
13 La presse de l'époque invite et fait le compte-rendu ensuite : *Le Ménestrel* du 21.10., *Le Figaro* du 17./18.10., *Le Gaulois* du 17./18.10., *Le Matin* du 17./18.10., *La Croix* du 18.10., *Le Journal des débats politiques et littéraires* du 17./18.10. *édition du soir*, ainsi qu'un article sans plus de détails dans BnF *8-RO-3259¹*.

dessus sont chantées par les quelques 30 enfants de chœur de l'église.[14] Ce qui fait en tout ca. 120 chanteurs et instrumentistes. Théodore Dubois tient les orgues Cavaillé-Coll. « On note tout ce que Paris compte de célébrités dans le monde des arts »[15]. Une réception chez le président de l'État est repoussée afin de permettre à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, et à Giuseppe Verdi, qui séjourne à Paris pour la création française d'*Otello* (12.10.1894) de participer à la cérémonie.[16] Cette interprétation du *Requiem* dans le cadre liturgique fait manifestement aux yeux des contemporains une impression beaucoup plus forte et positive que la création proprement dite :

> Pendant le service divin, on a exécuté la messe de *Requiem*, une œuvre de la plus haute inspiration religieuse. On croyait avoir là le grand maître, comme on l'avait vu autrefois, assis à l'orgue de son grand cabinet de travail, faisant entendre, aux personnes qui allaient le voir, ses chants de mort : langage sublime de foi, d'espérance, de charité et de repentir. Tout le monde était saisi, ému.[17]

Alors que la création n'avait fait l'objet que de rares articles ou notes de presse très succincts, la représentation à l'occasion du premier anniversaire de la mort est par contre décrite en détail par nombre de journaux. Beaucoup semblent même ignorer que l'œuvre a déjà été donnée deux fois en mars de la même année.

> La Messe solennelle des Morts, de Charles Gounod, que l'illustre compositeur chrétien achevait juste quand il est mort, y [au service anniversaire de la mort] a été exécutée pour la première fois. L'effet était grandiose. La musique religieuse compte un chef-d'œuvre de plus.[18]

Henri Busser qui, entretemps lauréat du prix de Rome 1893, séjournait dans la Ville Éternelle, s'est attelé à la « tâche sacrée »[19] dont l'a chargée son professeur et élabore non seulement l'arrangement pour orgue demandé mais trois versions différentes : 1. pour chœur et soli SCTB avec piano, 2. pour soli SCTB avec orgue et 3. pour deux voix identiques avec orgue ou Grand Orgue. Y sont combinables respectivement soit un accompagnement avec grand orchestre, harpe et orgue ou une version pour petite distribution de cordes. Les différentes versions paraissent en 1895 aux éditions Choudens à Paris. Henri Busser, qui atteint l'âge biblique de 101 ans, s'engagea toute sa vie pour les œuvres de Gounod et dirigea aussi le *Requiem* à l'occasion du 50ème anniversaire de la mort du compositeur à la tête de l'Orchestre de la Radiodiffusion nationale, le 18 octobre 1943 à La Madeleine. Ce concert fut également retransmis à la radio.[20]

Charles Gounod, qui avait lui-même été lauréat du prestigieux prix de Rome en 1839, avait fait étape en 1842 à Vienne lors de son retour à Paris et y avait écrit son premier *Requiem* (en ré mineur, CG 77).[21] Il avait été créé le 2 novembre à l'église Saint-Charles et très bien accueilli. Peu auparavant, Gounod avait pris connaissance du *Requiem en ré mineur* de Mozart qu'il « trouve très beau en fait de musique de Mozart », mais il critique le fait que Mozart « parle à Dieu absolument comme à nous. […] Il y a là-dedans des phrases qui ont plus que le chapeau sur la tête, et ce n'est pas comme cela qu'on entre dans une église. »[22] En mai 1843, Gounod présente à Leipzig son *Requiem* à Félix Mendelssohn, son aîné de neuf ans, qui loue en particulier le « Quaerens me » : il pourrait être de Cherubini.[23] Le premier *Requiem en ut mineur* (1817) de Cherubini était considéré au 19ème siècle comme la référence absolue dans le domaine de la musique sacrée et était souvent comparé au *Requiem* de Mozart en regard de sa signification. Par l'intermédiaire de Félix Mendelssohn et de sa sœur Fanny Hensel, Gounod apprend aussi à connaître et estimer les musiques de Johann Sebastian Bach et Ludwig van Beethoven.

À Rome, il s'était déjà confronté intensément à la polyphonie vocale de Palestrina dont les compositions jouées dans la Chapelle Sixtine font une impression profonde sur le jeune Gounod. Les prêches du populaire prédicateur dominicain Jean Baptiste Henri Lacordaire le marquent aussi à cette époque, de même qu'il se sentira toute sa vie très attiré par le catholicisme et le mysticisme. De retour à Paris en mai 1843, il se consacre pendant cinq ans exclusivement à la musique sacrée dans sa fonction de maître de chapelle de l'Église des Missions étrangères. Il envisage même un certain temps de se faire prêtre et signe ses lettres « Abbé Ch. Gounod ».

Dans les années 1849–1855, Gounod écrit sa messe sans doute la plus célèbre : la *Messe solennelle de sainte Cécile* pour soli, chœur, orgue et grand orchestre qui devait inaugurer une ère nouvelle dans la composition de messes avec accompagnement d'orchestre en France et dont la perception dépasse largement les frontières nationales. Du vivant du compositeur déjà, plusieurs arrangements [24] et éditions sont élaborés. Contrairement aux compositions courantes de l'ordinaire de la messe, la *Messe de sainte Cécile* contient en plus un offertoire purement instrumental intitulé « Prière intime ».

Avec le succès grandissant de compositeur d'opéra – Gounod est aujourd'hui encore perçu essentiellement comme tel – la création religieuse passe à l'arrière-plan, même si sa production de musique sacrée ne tarit jamais complètement. Dans les années 1851 à 1870, il compose e. a. les opéras *Sapho* (1851), *Faust* (1859) et *Roméo et Juliette* (1867). Dans ce laps de temps, il travaille aussi à un autre *Requiem* (CG 81), comme l'attestent lettres et coupures de presse.[25] Le dimanche de Pâques 1870, un « Sanctus » en si bémol majeur et un « Pie Jesu » en sol mineur sont donnés par la Société des Concerts du Conservatoire. Un autre mouvement « Introït et Kyrie » fut sans doute victime de l'incendie et des pillages du « chalet de Montretout » que possédait Gounod à Saint-Cloud, pendant la guerre franco-allemande.[26]

---

14 M. Barrau est sans doute un enfant de chœur soprano ou alto. Un quatrième nom de soliste n'est pas mentionné dans *Le Ménestrel* du 21.10. Dans une lettre à Saint-Saëns du 15 octobre 1895, Fauré se plaint du travail avec les enfants de chœur justement sur cette œuvre : « Je meurs de fatigue sur le *Requiem* de Gounod avec les cruels enfants de la maîtrise. » (cit. chez Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, 1990, p. 46).

15 *Le Figaro*, 18.10.1894.

16 *Le Figaro*, 17.10.1894.

17 *Le Gaulois*, 18.10.1894.

18 *La Croix,* 18.10.1894.

19 Busser : *Gounod*, p. 99.

20 Dans la partition de direction de Busser, conservée sous la cote *Vma. 3328* à la BnF, se trouve une feuille écrite à la machine qui règle les détails de ce concert ainsi que de la générale et de la rediffusion, cf. Apparat critique. Un enregistrement n'est plus attestable aujourd'hui (aimable renseignement de l'Institut national de l'audiovisuel et de Radio France). Peut-être le concert ne fut-il pas enregistré mais seulement retransmis directement à la radio.

21 Un catalogue des œuvres de Gounod avec localisation des sources ainsi que d'autres résultats de recherches plus détaillées et méritoires se trouvent dans la récente biographie détaillée sur Gounod de Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris, 2009. Le manuscrit du *Requiem* resté inédit de 1842 est attesté pour la dernière fois lors d'une vente aux enchères de Drouot en 1866, une copie se trouve à la Bibliothèque nationale d'Autriche.

22 Lettre à Georges Bousquet du 6 février 1841.

23 « Mon ami, ce morceau-là pourrait être signé Cherubini. » Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris, posth., 1896, p. 158.

24 Carus 27.025 dans un arrangement pour deux voix identiques avec orgue ou piano.

25 Lettre à Édouard Plouvier du 20.8.1856, *Neue Zeitschrift für Musik* du 26.7.1867, Lettres à Édith Beaucourt du 18.12.1868 et 17.8.1869.

26 Cf. Condé, *Gounod*, p. 617. La partition d'orchestre autographe du « Sanctus » et du « Pie Jesu » se trouve dans les archives des éditions Choudens à Paris.

La guerre qui éclate en 1870 pousse Gounod à s'établir à Londres où il était déjà connu et estimé comme compositeur d'opéra. Il tente ici de reconstituer de tête la composition de requiem perdu, mais au lieu de cela, c'est le noyau d'une nouvelle œuvre qui voit le jour, la *Messe brève pour les morts* en fa majeur (CG 78) avec texte latin et anglais dans une version a cappella et une version avec orgue ou orchestre.[27] Le manuscrit porte la mention « Messe des morts composée *par* et *pour* Charles Gounod ». L'œuvre est créée, sans doute avec accompagnement d'orgue, le 8 février 1873 à Londres, comportant les mouvements « Introït et Kyrie », « Offertoire », « Sanctus », « Pie Jesu » et « Agnus Dei ». Gounod lui-même édite la version orchestrale de l'œuvre avec le texte latin après son retour à Paris en supprimant l'Offertoire ajouté de toute manière en dernier,[28] et dont le caractère au chromatisme marqué lui semblait peut-être inadéquat.[29] En 1875/76, il remplace cet « Offertoire » par un mouvement d'un rayonnement plus porteur d'espoir en sol majeur, remanie l'Agnus Dei et ajoute une Séquence. Dans cette forme plus complète sur le plan liturgique, la *Messe des Morts* en fa majeur (CG 79) est donnée sous ce titre différent le vendredi saint 1876 dans les Concerts spirituels. Une édition en tant que « Second Requiem » était prévue mais ne fut jamais réalisée.[30]

De retour à Paris, après une phase consacrée à l'opéra, Gounod revient dans les dix dernières années de sa vie à la musique sacrée essentiellement. Il compose e. a. de nombreuses messes ainsi que les deux grandes trilogies chorales oratoires *La Rédemption* (1882) et *Mors et Vita* (1885).[31] *La Rédemption* a pour thème l'histoire sacrée du Chemin de croix à Pentecôte. Gounod avait déjà rédigé lui-même le livret de cette œuvre gigantesque dès 1867/68. *Mors et Vita* repose sur la liturgie catholique et sur le texte biblique de la Vulgate. Trois grandes parties traitent des thèmes « Mors » (mort), « Judicium » (jugement) et « Vita » (vie). Le premier segment consacré à la mort est agencé comme un requiem de grandes dimensions. La durée de cette partie divisée en 15 mouvements individuels est à elle seule d'env. 95 minutes. Sur le plan stylistique, surtout dans le rythme et les thèmes, le requiem de *Mors et Vita* comporte de nombreux parallèles au *Requiem* de 1893.

En 1854, Joseph d'Ortigue cite dans son *Dictionnaire* les compositions de requiem les plus connues à l'époque en France : Palestrina, Jommelli, Mozart, Cherubini et Berlioz.[32] Jusqu'à la composition du *Requiem en ut majeur* de Gounod, citons en France notamment les compositions de C. Saint-Saëns (1878), L. Gouvy (1880), L.C. Bruneau (1888) et G. Fauré (1888/1900). En Italie et dans l'espace germanophone naissent à cette époque p. ex. les messes pour les morts de R. Schumann (1850, 1852), J. Brahms (1867), F. Liszt (1871), G. Verdi (1874) et A. Dvořák (1891) qui connaissent des réceptions plus ou moins fortes en France.

Alors que dans l'ordinaire de la messe, le choix des textes à mettre en musique était déjà moins standardisé en France que dans d'autres pays (on avait p. ex. coutume d'insérer un « O salutaris hostia » entre le Sanctus et l'Agnus Dei), les habitudes pour la messe des morts étaient encore beaucoup plus différenciées. Si l'on compare les requiems susmentionnés de compositeurs français ou bien connus en France au 19ème siècle, il en résulte en regard des textes à composer une étendue extrême dans le traitement du modèle liturgique.[33] Normalement, Introitus et Kyrie ainsi qu'Agnus Dei et Communio sont respectivement réunis dans un mouvement musical. Comme aussi dans le présent *Requiem* de Gounod. Graduale et Tractus ne sont que rarement mis en musique (p. ex. Graduale chez Cherubini). Sanctus et Benedictus sont le plus souvent très brefs et souvent composés ensembles, car en France, les deux morceaux étaient joués avant la transsubstantiation. Parfois, le Benedictus est complètement supprimé. Après la transsubstantiation était donné un motet de l'élévation, dans le requiem le « Pie Jesu » (p. ex. chez Fauré et Cherubini). Gounod compose aussi bien un Benedictus qu'un Pie Jesu comme « Variante pour l'élévation, au lieu du Benedictus »[34]. Fauré fait suivre en outre la Communion du répons « Libera me » et de l'antienne « In paradisum ». Face à cette flexibilité de la pratique de composition, on ne s'étonnera pas trop que dans le *Requiem* de Gounod de 1893, l'Offertoire soit complètement supprimé, d'autant plus qu'il avait déjà auparavant fait graver sa *Messe brève pour les morts* sans Offertoire (v. plus haut). Certes, les compositeurs de requiem avaient plutôt tendance à laisser de côté la Séquence (Campra, Fauré), mais aussi dans la première version du *Requiem* de Fauré ainsi que dans les requiems de Saint-Saëns et Bruneau, n'est composé de l'Offertoire que le vers « Hostias ». Dans la tradition française, un morceau d'orgue pouvait prendre la place de l'Offertoire, ce qu'atteste le grand nombre de compositions d'orgue intitulées « Offertoire ». Le catalogue des œuvres de Gounod mentionne lui aussi quelques œuvres portant ce titre, composées dans les années 1870.[35]

Dans le contexte de la musique sacrée de Gounod, le terme d' « expression personnelle » ou « impersonnelle » joue un grand rôle : durant l'été 1893, Gounod rédige un article de fond sur l'art en général et sur le rôle de la musique dans l'église en particulier, publié à maintes reprises. Il y fait la distinction entre l'idiome de l'église et l'idiome de l'individu dans l'œuvre d'art. L'idiome de l'église est en soi impersonnel à juste titre, car il ne représente pas un solo mais un unisson, il est la prière de tous les Hommes. Une œuvre d'art par contre ne pourra jamais représenter la communauté, quelle que soit sa force expressive, elle reste toujours individuelle. Cependant, dès que l'église autorise une autre musique que la voix humaine et l'orgue, elle reconnaît et proclame le droit à l'expression personnelle dans la musique sacrée. Lui, Gounod considère cela comme juste et en endosse la responsabilité.[36]

Lorsque Gounod écrit une œuvre avec accompagnement pour grand orchestre, il opte donc sciemment pour un langage person-

---

27 Dans la version pour orgue parue chez Carus (Carus 27.302).
28 Version avec texte en latin et anglais de la version pour orgue chez Lemoine/Giovanni 1873, 2ème tirage 1875 également sans Offertoire.
29 Cf. Condé, *Gounod*, p. 619.
30 L'autographe de la partition se trouve à la Nydahl Collection de Stockholm.
31 La *Messe funèbre* en fa majeur de 1883 (Carus 27.090) est un arrangement du maître de chapelle de Reims Jules Dormois, qui reprend en grande partie *Les Sept Paroles du Christ sur la Croix* de 1855 (Carus 23.311).
32 Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, Paris, 1854, Réimpression New York, 1971, col. 1317. Seraient à mentionner comme autres requiems de compositeurs français p. ex. : M.-A. Charpentier (trois requiems), J. Gilles (1705), F.-J. Gossec (1760), A. Reicha (professeur de Gounod, 1802, 1808), J.F. Lesueur, P.J.G. Zimmermann (beau-père de Gounod, 1846), A. Thomas.
33 En raison de son rôle de métropole et grâce à la longue continuité de sa propre liturgie, Paris ne reprit que très tard, en 1874, après les turbulences de la Révolution et de la Restauration le rite romain, son imposition définitive s'est étendue encore sur plusieurs décennies. (Cf. Vincent Petit, *La question liturgique en France au XIXe siècle*, Rennes, 2010). La prononciation romaine du latin ne fut reprise officiellement qu'en 1904 mais ne fut pratiquement pas utilisée avant 1920 (cf. Mutien-Omer Houziaux, *Les œuvres musicales en latin chanté. À l'écoute des sonorités gallicaines*, Paris, 2006).
34 Mention dans la première impression de la partition pour le « Pie Jesu », v. p. 86.
35 Condé, *Gounod*, p. 1021.
36 Michel Brenet, « Gounod et la musique sacrée », dans : *Le Correspondant,* 1893, p. 972–986, ici p. 973. La « langue impersonnelle » de l'église est surtout représentée par le choral grégorien.

nel, d'autant que la composition a été guidée en outre par un coup du sort personnel, la mort de son petit-fils. Dans la conception de Gounod, la création ne devait pas avoir lieu dans le cadre liturgique, surtout pas à l'occasion de son propre enterrement pour lequel il ne devrait y avoir « entre Dieu et moi, […] que de l'impersonnel »[37], mais dans la salle de concert (v. plus haut). Gounod renonce à la musique de l'Offertoire, dans le « Recordare » de la Séquence, il se permet même des interventions textuelles et répète après la prière « ne me perdas » (ne me laisse pas me perdre) plusieurs fois l'imploration du fils de Dieu (« Jesu pie ») au lieu de « illa die » (en ce jour).

Gounod fut toute sa vie un homme très religieux et croyant. Il ne faut donc pas conclure de ces explications que le *Requiem* ne devrait pas être joué dans le contexte liturgique selon la conception de Gounod. Ce n'est pas non plus ainsi que le comprenaient ses contemporains qui jouèrent l'œuvre à l'occasion du premier anniversaire de la mort du compositeur dans le cadre de la messe où elle était bien plus « à sa place » que dans la salle de concert et ne pouvait déployer que là tout son effet (v. plus haut). Au contraire : Gounod avait revendiqué explicitement l'emploi d'une telle musique « personnelle » dans l'église. Comparée à mainte autre composition de requiem de l'époque, l'œuvre de Gounod peut être au contraire considérée comme très proche de la liturgie et de l'église – et ce à une époque où la musique sacrée se détache toujours plus de son contexte liturgique pour entrer dans le répertoire de concert. Justement la messe des morts correspond à l'esprit romantique et à son aspiration expressive avec sa forme relativement ouverte par rapport à l'ordinaire de la messe et ses éléments textuels imagés et chargés d'émotion et attire également des compositeurs ayant pris leurs distances face à l'église si bien que le genre du requiem connaît une nouvelle apogée au 19ème siècle.

Notamment des passages de la Séquence comme « Dies irae », « Quantus tremor », « Tuba mirum », « Rex tremendae » et « Confutatis » semblent appeler une composition dramatique et pleine d'effet. Beaucoup de requiems de l'époque attribuent pour cette raison à la Séquence la plus grande part de la composition et dépeignent l'épouvante du Jugement dernier par des moyens musicaux très expressifs.[38] Le *Requiem* de Gabriel Fauré se présente tout autrement : il renonce totalement à composer la Séquence. Dans la première version, il ne contient pas en outre de parties d'instruments à vent et les violons en partie seulement. Le caractère de la composition est donc totalement différent comme le dit Fauré lui-même : « C'est ainsi que je sens la mort : comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux. »[39]

A cet égard, le *Requiem* de Gounod est proche de la conception de Gabriel Fauré. Cela s'exprime déjà dans la tonalité de do majeur inhabituelle pour un requiem. C. F. D. Schubart par exemple ressent celle-ci en 1806 dans ses *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* comme « trop lumineuse pour ce sujet »[40]. Mais l'œuvre n'est pas caractérisée uniquement par l'obscurité et l'effroi du Jugement dernier ; en dépit du sentiment d'angoisse qui se reflète p.ex.dans un chromatisme marqué, c'est malgré tout une atmosphère chargée d'espoir qui domine, confiante dans la miséricorde et la justice du juge divin.

Dans **Introït et Kyrie,** Gounod décrit le texte « Requiem aeternam dona eis domine » tout d'abord par une ligne ascendante chromatique jusqu'à « luceat eis » et marquée de répétitions de notes, le mot « aeternam » paraissant sur des valeurs de notes étendues. Il s'inspire dans cette mesure de modèles traditionnels.[41] Le début pressant purement instrumental sur huit mesures est cependant beaucoup plus marquant pour le caractère « personnel » du mouvement. Aux flûtes et aux clarinettes sonne par deux fois une chaîne de croches chromatique descendante parcourant l'espace sonore d'une quarte augmentée[42] qui reste chaque fois en suspens sur l'intervalle du triton pour reprendre après un silence général et aboutir enfin dans un pizzicato des cordes. À partir de l'entrée des voix, le plus souvent dans le grave, une pédale est tenue sur la note *DO* jusqu'à la conclusion à travers toutes les modulations chromatiques, symbolisant ainsi tout particulièrement la « paix éternelle ».

La **Séquence** est composée comme un tout. Dans le « Dies irae », les voix d'hommes déclamant sur une seule note évoquent de manière plus mystérieuse que terrifiante le « jour de colère », accompagnées par des rythmes marquants de sextolets des cordes qui caractérisent aussi sur un *pp* le tressaillement angoissé face au juge dans le passage « Quantus tremor », tandis que le chœur chante des suites de quatre tons au chromatisme descendant. Les trombones devant réveiller les morts dans le « Tuba mirum » résonnent en mi bémol majeur. L'intervention de l'orgue confère à ce passage un éclat sublime. Conformément à la tradition du genre, le figement de stupeur face à la résurrection des morts sortant de leurs tombes à « Mors stupebit » est caractérisé aussi chez Gounod par une composition parcourue de silences – sur le même rythme que dans *Mors et Vita*. La composition du « Liber scriptus » est elle aussi très apparentée : phrases déclamatoires, ascendantes en séquences sur une note, se refermant dans le *Requiem en ut majeur* sur un saut de quinte descendant, et s'achevant dans *Mors et Vita* sur un saut descendant du triton. Les lignes respectives du texte sont interrompues dans l'Oratorium par des interventions en triolets des cordes à partir d'accords arpégés, dans le *Requiem* par des accords massifs de l'orgue. Il faut appréhender figurativement l'intervention tutti *ff* sur le mot « apparebit » : l'apparition soudaine de tout ce qui est dissimulé par le livre du juge divin. Typiques de la confiance dans la grâce divine : le *p* aux accents consolateurs et l'aimable tonalité de sol majeur sur les mots « nil inultum remanebit » (rien ne restera impuni). Avec le « Quid sum miser » vient l'un des rares passages solo du *Requiem* où le chœur est sinon partout présent : les parallèles de tierces du ténor et de la basse solistes semblent hésitantes, accompagnées par la clarinette et le basson ainsi que par les pizzicati des cordes. Dans une rayonnante tonalité de do majeur sonne en contraste l'exclamation suivante du « Rex tremendae majestatis » (Roi de terrible majesté). Ici aussi domine plus la puissance que la terreur du souverain. La confiance de la prière suivante de miséricorde simple et mélodieuse

---

37 BnF, *8-RO-3259[1]*. L'auteur de l'article de presse non défini en détail de 1894 attribue ces mots ici à Gounod.

38 Berlioz requiert par exemple dans sa *Grande messe des morts* (1837) plus de 200 chanteurs et en dehors d'un orchestre à lui seul de plus de 100 cordes et d'un vaste appareil d'instruments à vent et de percussions en plus quatre ensembles d'instruments à vent séparés

39 Gabriel Fauré à L. Aguettant (1902), cit. chez Nectoux, *Fauré*, p. 137.

40 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2ème réimpression de l'édition Vienne 1806, Hildesheim, 1990, p. 376 sq. : « zu licht für dieses Thema ».

41 Cf. Jochen Reutter, « Trauersymbolik im Introitus des Requiems: Jommelli und die Gattungstradition », dans : *Mozart-Studien 7*, Tutzing, 1997, p. 85–104, ici p. 85.

42 Dans l'Introït du requiem de *Mors et Vita,* Gounod compose une pure quinte au chromatisme descendant. Ici aussi vient ensuite une ligne descendante toutefois non chromatique jusqu'à « luceat eis ». L'expression est déclamatoire, le rythme proportionnellement similaire en dépit de l'espèce de mesure différente.

« salva me, fons pietatis » fait l'objet d'une intensification supplémentaire dans le « Recordare » suivant, accompagnée par de douces sonorités de la harpe, pour atteindre une espérance baignée de confiance véritablement enfantine, d'autant plus que le solo de soprano est chanté par un enfant de chœur, évoquant la raison qui a motivé la composition du *Requiem*, la mort d'un enfant. La distribution avec un quatuor de solistes exprime aussi un ton intime et très personnel dans le « Quaerens me ». Le chœur revient sur l'appel à pleine voix du « juste juge » dans le « Juste judex », renforcé par les rythmes marquants des cuivres. L' « Ingemisco » se referme sur un motif de soupirs pressant du pécheur ployant sous ses fautes et implorant le pardon ; mais là encore, c'est toujours la confiance et l'espoir dans l'exaucement de la prière qui transperce. Le « Confutatis maledictis », l'un des points culminants dramatiques des compositions de requiem du 19ème siècle, est cependant ici peu accentué, sonnant dans le chœur à l'unisson sur des rythmes syncopés des cordes et des accords chargés de tension des instruments à vent. Beaucoup plus caractéristique : le contraste apporté par la douceur de l'illustration musicale de la félicité éternelle (« voca me cum benedictis ») par une tonalité lumineuse de la majeur et d'aimables ornements des premiers violons. Un chromatisme très expressif ainsi qu'une dynamique qui enfle et retombe caractérisent l'implorante prière du cœur plein de contrition dans « Oro supplex ». « Lacrimosa », un autre texte clé du requiem liturgique, est chez Gounod, comme déjà « Dies irae », « Liber scriptus », « Juste judex » et « Confutatis » caractérisé par des rythmes puissants et marquants. Les voix enchaînent en plus sur les sauts d'intervalles ascendants qui s'élargissent sur « Juste judex » tandis que le texte suivant « Huic ergo parce Deus » fait le lien à l'exclamation sur le même texte « Pie Jesu » et reprend sur le plan mélodique le « Recordare » plein de confiance. Déjà à cet endroit, pas seulement à l'Agnus Dei, Gounod ajoute à la prière de paix éternelle le mot « sempiternam » (éternel).

Dans le **Sanctus** ne comportant que 31 mesures, un accord de fa majeur venu des profondeurs se constitue dans l'orchestre de *p* à une triple acclamation rayonnante du chœur sur *ff*, « Sanctus, Sanctus, Sanctus » accompagnée seulement par l'impressionnante sonorité de l'orgue. Les instruments et les cordes ne reprennent qu'au postlude, à nouveau dans l'harmonie de fa majeur s'élevant toujours plus haut.

Le **Benedictus** est d'une grande intériorité et s'ouvre sur un duo en imitation du soprano et du ténor solo. Tout d'abord seulement soutenu de noires servant de fond discret aux cordes, cet accompagnement passe à une chaîne de croches faite de motifs d'accords parfaits à l'entrée du chœur. Les instruments à vent font leur entrée successive. La reprise du thème du duo au chœur est d'une empreinte caractéristique par l'emploi de la harpe. Surprenante et un peu abrupte survient alors sur un *ff* la triple acclamation « Hosanna in excelsis » qui referme le mouvement.

Le **Pie Jesu,** souvent composé dans la tradition française et prévu par Gounod en alternative au Benedictus, est tout d'abord de distribution soliste. Le début du mouvement est d'une empreinte chromatique et n'évoque tout d'abord presque rien du „Pie Jesu" de la Séquence. Ce n'est qu'avec l'intervention du chœur que le caractère plutôt plaintif se modifie en une douceur aimable, portée par la présence de la harpe et par le registre aigu des premiers violons. Tout d'abord en imitation, les voix s'unissent enfin dans la prière commune « dona eis requiem sempiternam ». Comme déjà dans l'Introït, la paix éternelle est symbolisée dans ce mouvement par une pédale instrumentale, ici aux cors.

Dans l'**Agnus Dei**, des passages instrumentaux caractérisés par une mélodie expressive contrastent avec des segments a cappella à l'homophonie volontairement simple. Ce n'est qu'à la transition à la **Communio** que le tout s'assemble. Gérard Condé voit dans le « Lux aeterna » l'évocation des cloches de *Harold en Italie* d'Hector Berlioz.[43] Un long postlude instrumental reprend la mélodie du « Recordare » et le fait reposer sur une pédale continue, finalement au pédalier de l'orgue sur la note *DO*. La conclusion oscille entre la bémol majeur et la mineur pour connaître enfin une résolution lumineuse vers la tonalité de do majeur sur un *pp*.

De Giuseppe Verdi, qui semble avoir aimé particulièrement ce dernier mouvement du *Requiem* sont conservés les mots suivants qu'il paraît avoir dit à Ambroise Thomas à propos du *Requiem* après la cérémonie du premier anniversaire de la mort de Charles Gounod :

> C'est dans la vision de l'immortalité bienheureuse que Gounod a pu trouver ses accents de l'âme qui fuit la terre pour se jeter, aimante et repentante, dans les bras de Dieu.[44]

La version orchestrale du *Requiem* est la seule des différentes versions de la première édition à être entièrement de la plume du compositeur. Les autres versions sont des arrangements de son élève Henri Busser. La nouvelle édition présente ainsi pour la première fois l'ultime grande œuvre de Gounod dans une édition critique et la rend en même temps à nouveau accessible à la pratique musicale sous une forme modernisée. Ce but est aussi servi par l'élaboration d'une nouvelle réduction de piano par Paul Horn ainsi que du matériau d'orchestre complet disponible à la vente. L'arrangement pour chœur et orgue de Zsigmond Szathmáry repose sur l'édition présente du texte original.

L'éditrice et la maison d'édition remercient la Bibliothèque nationale de France pour la mise à disposition du matériau des sources. Tous nos remerciements aussi pour leur soutien pendant le travail de recherche à Edward H. Tarr, Hermann Schwander, Vincent Rollin, Marc Rigaudière, Cécile Reynaud (BnF), Anne Randier (BnF), Günther Massenkeil, Chantal de Lassus, Wolfgang Hochstein, Dominique Hausfater (Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP), Martin Dücker, François Davin (www.charles-gounod.com) et Gérard Condé et enfin à Berthold Büchele qui nous a fait part de son expérience de l'œuvre dans la pratique d'exécution.

Barbara Grossmann — Stuttgart, février 2011
Traduction : Sylvie Coquillat

[43] Condé, *Gounod*, p. 626.
[44] *Le Gaulois*, 18.10.1894.

Foreword

"Death struck CHARLES GOUNOD at the moment when he was playing this REQUIEM on the piano" is written in manuscript on the title page of the posthumously published first edition of the score of the *Requiem* by Charles Gounod.[1] Whether the author of these lines, Henri Busser, who also edited the work, wanted to place his teacher and his works only in the august company of the Mozart *Requiem*, or whether his depiction of Gounod's last days and hours corresponds with the truth, must remain open.[2] However, it is certain that while working on the *Requiem*, the composer had a premonition of his own death, as a letter to the Société des Concerts du Conservatoire dated 21 February 1893 shows: "I have just put the finishing touches to a messe de Requiem, presumably my last work."[3]

Gounod had begun work on the conception of the *Requiem* as early as 1889, influenced by the death of his four-year-old grandson Maurice,[4] who had died on 29 January that year of an infectious disease and – because of family disagreements – was buried in just a small family ceremony. "Ch. Gounod for Maurice Gounod" the composer noted on the autograph manuscript of the orchestral score, which is dated "fin 22 mars 1891. Jour des Rameaux" (Palm Sunday).[5] However, the official dedication was to the Société des Concerts with the wish that this *Requiem* "be performed next year, whether I am still on this earth or not."[6]

According to his own account, Henri Busser was entrusted by Gounod to arrange the work for organ :[7] on 15 October 1893 he had asked his pupil to visit him, because he wanted to hand over the score to him for this pupose, having recently completed the orchestration. He then played and sang through the whole work at the piano with his daughter Jeanne de Lassus. Just a few minutes after Busser had left, Gounod suffered a stroke and as a result, died three days later on 18 October.[8]

The ceremony of the magnificent state funeral was held on 27 October 1893 in La Madeleine. The press reported the entire events extensively.[9] The following day, *Le Temps* wrote that over 20,000 mourners had accompanied Gounod on his last journey. Camille Saint-Saëns and Théodore Dubois played the organ. At Gounod's wish only Gregorian chant was sung, no figural music. He had specifically warned his nephew Guillaume Dubufe shortly before his death: "And you know, my dear child, no first performance!"[10] The *Requiem* was first performed on 23 and 24 March of the following year (on Good Friday and Easter Saturday) by the Société des Concerts du Conservatoire conducted by Claude-Paul Taffanel as part of the Concerts spirituels. Le *Gaulois* reported:

> The main item in the concert was the *Requiem*, the supreme work of Charles Gounod. Everyone listened with great respect to this serious and devout music from the pen of one of the most famous musicians. Mesdames Eléonore Blanc and Boidin-Puisais, and Messieurs Warmbrodt and Auguez lent the work of prayer their voices and their talent. The memory of the author of *Sapho*, *Roméo et Juliette* and of *Faust* was celebrated with dignity.[11]

Elsewhere, however, it was stated that at the premiere, the work "did not produce entirely the impression which was expected of it, as it was out of place [in the Salle des Concerts du Conservatoire and in the setting of a concert program], […] and the sacred meaning of the composition was frequently lost."[12]

These lines were written only in retrospect, after the experience of the impressive performance of the work on the first anniversary of Gounod's death: on 17 October 1894, Gabriel Fauré, music director and organist at La Madeleine from 1877 to 1905, conducted the work in the church, which was full.[13] The choirs from the Opera, the Opéra-Comique and the Conservatoire sang in this performance together with the choirs of the Madeleine. The solo parts were sung by Messrs. Warmbrodt, Auguez and Barrau. In accordance with church tradition, no women participated, but the

---

1 See the description of the sources in the Critical Report. For the original French quotations see the French Foreword (Avant-propos).

2 Henri Busser, *Charles Gounod*, Lyon, 1961, p. 98f.

3 Facsimile of the complete letter dated 21 February 1893 to the Société des Concerts du Conservatoire in: Arthur Dandelot, *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Les grands concerts symphoniques de Paris*, Paris, [8]1898, pp. 127–129. This letter also appeared several times in the contemporary press.

4 Maurice Gounod (13.3.1884–29.1.1889), second son of Charles Gounod's son Jean and his wife Alice, née Galland.

5 The autograph was last documented in the auction catalog of the Hôtel Drouot, Paris, on 2 December 1993 and could no longer be found for the present edition. The detailed information is taken from the description in the auction catalog: *Livres et autographes. Archives de Charles Gounod. Archives de la Comtesse Potocka, Vente aux enchères publiques*, Paris, Drouot Richelieu, Jeudi 2 Décembre 1993, 14h30, Salle nº 12, p. 8, No. 22.

6 Letter to the Société des Concerts dated 21.2.1893, see footnote 3.

7 According to the description in the auction catalog (see footnote 5), Gounod had already started on the arrangement for organ. Four pages each with the headings "Requiem" and "Kyrie," respectively.

8 Gounod spent the last years of his life in Saint-Cloud. The "chalet Gounod" (now 3, rue Gounod, situated on high ground, with an unimpeded view of the Eiffel Tower, built for the 1889 International Exhibition) was destroyed in World War II. Today, a commemorative plaque recalls the city's famous son. The local Musée des Avelines holds numerous items relating to his life and work.

9 E.g. *Le Temps*, *Le Figaro*, *Le Ménestrel*, *Le Gaulois*. Gounod was buried in the Cimetière d'Auteuil, in the family grave of the Zimmermanns, his wife Anna's family. His grandson Maurice is also buried there, in whose memory the *Requiem* was composed.

10 These words were attributed to him by the author of an article in the press written on the occasion of the first anniversary of the composer's death in 1894. This may have been Guillaume Dubufe himself or someone from his circle of acquaintances. The article, original source unknown, may be viewed in the Bibliothèque nationale de France (= BnF), shelf mark *8-RO-3259[1]*.

11 *Le Gaulois*, 24 March 1894 ; see also *Le Ménestrel* dated 31.3.1894.

12 *Le Gaulois*, 18 October 1894. The singers were, however, praised unreservedly. There were also reports in *Le Menestrel* of 21.10.1894 and *Le Figaro* of 18.10.1894. Other works in the concert program were Beethoven's *Second Symphony*, the first performance of *Gesang der Parzen* by Johannes Brahms in its French version, the *Piano Concerto in E flat* by Camille Saint-Saëns and, after the *Requiem*, the *Freischütz* Overture by Carl-Maria von Weber.

13 The contemporary press invited the public and subsequently reported: *Le Ménestrel* of 21.10., *Le Figaro* of 17./18.10., *Le Gaulois* of 17./18.10., *Le Matin* of 17./18.10., *La Croix* of 18.10., *Le Journal des débats politiques et littéraires* of 17./18.10. *édition du soir*, together with an article, original source unknown, in BnF *8-RO-3259[1]*.

upper voice parts were sung by about thirty choirboys from the church.[14] Altogether, about 120 singers and instrumentalists took part. Théodore Dubois played the Cavaillé-Coll organ. Those present included "everyone whom Paris counts among its celebrities in the world of fine arts."[15] A reception given by the President was specially postponed so that Ambroise Thomas, director of the Conservatoire, and Giuseppe Verdi, who was in Paris for the French premiere of *Otello* (12.10.1894), could take part in the ceremony.[16] This performance of the *Requiem* in a liturgical setting was, in the view of those present, evidently much better and more positively received than the actual premiere:

> During the divine service, the *Requiem*, a work of the highest religious inspiration, was performed. People imagined they had seen the great master, as people had seen him in the old days, sitting at the organ in his study, how he performed for his visitors his songs of death: a sublime language of faith, of hope, charity and of repentance. Everyone was gripped and moved.[17]

While there were very few articles and notices in the press on the occasion of the premiere, and these were mostly short, there were detailed reports in several publications on the occasion of the performance on the first anniversary of Gounod's death. Often it seemed as if the public was not even aware that two performances of the work had already taken place in March:

> The Messe solennelle des Morts by Charles Gounod, which the illustrious Christian composer completed just as he died, was performed for the first time on this occasion [the first anniversary of his death]. The effect was magnificent. Sacred music has gained another masterpiece.[18]

Henri Busser, who in the meantime was staying in the Eternal City as winner of the 1893 Prix de Rome, had in the intervening period took on the "sacred task"[19] with which his teacher had entrusted him, and he produced not only the arrangement requested for organ, but three versions: 1. for choir and soli SATB with piano, 2. for soli SATB with organ and 3. for two equal voices with organ or Grand Orgue. Each can be performed with accompaniment for large orchestra, harp and organ or a smaller body of strings. The various versions were published in 1895 by Editions Choudens in Paris. Henri Busser, who lived to the ripe old age of 101, championed Gounod's works throughout his life and conducted the *Requiem* in the Madeleine on 18 October 1943, the fiftieth anniversary of the composer's death. This concert, with the Orchestre de la Radiodiffusion nationale, was also broadcast on radio.[20]

Charles Gounod, who like Busser, was once a winner of the prestigious Prix de Rome in 1839, had stopped over in Vienna in 1842 on his return journey to Paris, where he wrote his first *Requiem* (D minor, CG 77).[21] It was premiered on 2 November in the Karlskirche and very positively received. Shortly before, he had got to know Mozart's *Requiem in D minor*, which he found "very beautiful as music by Mozart," however, he criticized the fact that Mozart addressed God "just as he does us. […] There are phrases in it which have more than the hat on the head, and it's not like that when you enter a church."[22] In May 1843, in Leipzig, Gounod presented his *Requiem* to Felix Mendelssohn (nine years his senior), who particularly praised the "Quaerens me," saying it could have been written by Cherubini.[23] Cherubini's first *Requiem in C minor* (1817) was regarded in the 19th century as a model for sacred music and in view of its significance, was frequently compared with Mozart's *Requiem*. Through Felix Mendelssohn and his sister Fanny Hensel, Gounod got to know and appreciate the music of Johann Sebastian Bach and Ludwig van Beethoven.

In Rome he had already immersed himself intensively in the vocal polyphony of Palestrina, whose compositions in the Sistine Chapel had a particular effect on the young Gounod. At this time, he was also impressed by the sermons of the popular Dominican Père Jean Baptiste Henri Lacordaire, and throughout his life he felt strongly drawn to Catholicism and mysticism. After his return to Paris in May 1843, he dedicated himself exclusively to sacred music for five years in his capacity as music director at the Église des Missions étrangères. For a time, he even considered becoming a priest and signed his letters "Abbé Ch. Gounod."

What was probably Gounod's most famous mass, the *Messe solennelle de sainte Cécile*, was written between 1849 and 1855. Scored for soloists, chorus, organ and large orchestra, it was to signal the start of a new era in orchestrally-accompanied mass compositions in France, and attracted attention far beyond its boundaries. Even during the composer's lifetime, several arrangements[24] and editions were made. Unlike the usual settings of the mass ordinary, the *Cecilia Mass* contains a purely instrumental Offertory in addition, headed by the text "Prière intime" (intimate prayer).

With his increasing success as an opera composer – for which Gounod is still principally known today – his religious works faded into the background, even if their production never completely dried up. The years 1851–70 saw the composition of the operas *Sapho* (1851), *Faust* (1859) and *Roméo et Juliette* (1867). During this period he also worked on a further *Requiem* (CG 81), as documented in letters and press clippings.[25] On Easter Sunday 1870 a "Sanctus" in B flat major and a "Pie Jesu" in G minor were performed by the Société des Concerts du Conservatoire. A further movement, "Introït et Kyrie," was probably lost in the fire and looting of Gounod's "chalet de Montretout" in Saint-Cloud during the Franco-Prussian war.[26]

The outbreak of war in 1870 persuaded Gounod to move to London, where he was already well-known and highly regarded as an opera composer. In his attempt to reconstruct the lost movement of

---

14 M. Barrau was probably a boy soprano or alto. A fourth soloist's name was not listed in *Le Ménestrel* of 21.10. In a letter to Saint-Saëns dated 15 October 1895, Fauré complained about the tiresome work with the "terrible choirboys" on Gounod's *Requiem* (quoted in Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, 1990, p. 46).

15 *Le Figaro*, 18.10.1894.

16 *Le Figaro*, 17.10.1894.

17 *Le Gaulois*, 18.10.1894.

18 *La Croix,* 18.10.1894.

19 Busser: *Gounod*, p. 99.

20 Busser's conducting score, preserved at the shelf mark *Vma. 3328* in the BnF, contains a typewritten sheet which confirms the details of this concert and the general rehearsal and broadcast, see Critical Report. There is no trace of a recording today (information kindly supplied by Institut national de l'audiovisuel and from Radio France). The concert was possibly not recorded at all, but just broadcast live on radio.

21 A catalog of Gounod's works with the location of the sources and further results of detailed, high-quality research is found in the latest extensive biography of Gounod by Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris, 2009. The manuscript of the *Requiem* of 1842 which remained unpublished was last recorded at an auction by Drouot in 1866; a copy is held in the Austrian National Library.

22 Letter to Georges Bousquet dated 6 February 1841.

23 Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris, posth., 1896, p. 158.

24 Carus 27.025 in an arrangement for two equal voices and organ or piano.

25 Letter to Édouard Plouvier dated 20.8.1856, *Neue Zeitschrift für Musik* vom 26.7.1867, letters to Édith Beaucourt dated 18.12.1868 and 17.8.1869.

26 See Condé, *Gounod*, p. 617. The autograph orchestral score of the "Sanctus" and the "Pie Jesu" is held in the archive of the Parisian publisher Editions Choudens.

the *Requiem* from memory, the core of a new work emerged instead, the *Messe brève pour les morts* in F major (CG 78). This has Latin and English texts and exists in an a cappella version, an organ version, and a version with orchestral accompaniment.[27] The manuscript bears the inscription "Messe des morts composée *par* et *pour* Charles Gounod." The work, comprising "Introït et Kyrie," "Offertoire," "Sanctus," "Pie Jesu" and "Agnus Dei," was first performed on 8 February 1873 in London, probably with organ accompaniment. Gounod himself published the orchestral version of the work with Latin text after his return from Paris, omitting the Offertory, which had been the last movement to be included anyway;[28] the character of the piece may have struck him as inappropriate because of its pronounced chromaticism.[29] In 1875/76 he replaced this "Offertoire" with a movement of more optimistic radiance in G major, revised the Agnus Dei and added a Sequence. In this more complete liturgical form the *Messe des Morts* in F (CG 79), with altered title, was performed on Good Friday 1876 in the Concerts spirituels. An edition as "Second Requiem" was planned, but never came to fruition.[30]

Back in Paris, after a time devoted primarily to opera composition, in his last decade Gounod again dedicated himself mainly to sacred music. He wrote several masses and the two great oratorio-style choral trilogies *La Rédemption* (1882) and *Mors et Vita* (1885).[31] *La Rédemption* deals with the history of salvation from the Stations of the Cross to Whitsun. Gounod himself had written the libretto for this gigantic work as early as 1867/68. *Mors et Vita* is based on the Catholic liturgy and the biblical text of the Vulgate. Three major parts deal with the themes of "Mors" (death), "Judicium" (judgment) and "Vita" (life). The first section, devoted to death, is structured as a large-scale requiem. The duration of this section of the work alone, divided into fifteen individual movements, is c. 95 minutes. Stylistically, particularly with regard to rhythm and thematic invention, the Requiem in *Mors et Vita* displays many parallels to the *Requiem* of 1893.

In his *Dictionnaire* of 1854, Joseph d'Ortigue listed the best-known settings of the requiem at the time in France: Palestrina, Jommelli, Mozart, Cherubini and Berlioz.[32] Prior to the composition of Gounod's *C Major Requiem*, in France particularly the settings by C. Saint-Saëns (1878), L. Gouvy (1880), L.C. Bruneau (1888) and G. Fauré (1888/1900) should be mentioned. In Italy and German-speaking countries, during this period settings of the requiem were composed by R. Schumann (1850, 1852), J. Brahms (1867), F. Liszt (1871), G. Verdi (1874) and A. Dvořák (1891), which were known and received in France in varying degrees.

Whereas in France, the choice of texts to be set in the mass ordinary was less standardized than in other countries (e.g., an "O salutaris hostia" was frequently inserted between the Sanctus and the Agnus Dei), the customs with the requiem mass were even more diverse. If we compare the requiems by French composers and others well-known in France in the 19th century mentioned above, an extremely wide range of different approaches to the texts set from the liturgical model can be discerned.[33] Usually, the Introit and Kyrie, and the Agnus Dei and Communio were set together in one musical movement. And so it is with the present *Requiem* by Gounod. The Gradual and Tract were hardly ever set to music (e.g. the Gradual by Cherubini). The Sanctus and Benedictus were mainly set very compactly and often together, as in France, both movements were performed before the transsubstantiation of the bread and wine. Sometimes the Benedictus was omitted entirely. After the transsubstantiation, an elevation motet, in the requiem the "Pie Jesu," was performed (set, for example, by Fauré and Cherubini). Gounod composed both a Benedictus and a Pie Jesu as "Variation for the Elevation [of the Host], in place of the Benedictus."[34] Fauré also followed the Communion with the Responsory "Libera me" and the antiphon "In paradisum." In view of this flexibility of compositional practice, it is scarcely surprising that in Gounod's *Requiem* of 1893 the Offertory is omitted entirely, particulary since he had allowed his *Messe brève pour les morts* to be published without an offertory (see above). Although composers of requiems evidently preferred not to set the Sequence (Campra, Fauré), in the early version of Fauré's *Requiem* and the requiems by Saint-Saëns and Bruneau, just the verse "Hostias" from the Offertory was set. In the French tradition, an organ piece could be played in place of the Offertory, as reflected by numerous organ compositions with the title "Offertoire." The Gounod Catalog of Works lists a few works with this title, composed in the 1870s.[35]

The concept of "personal" and "impersonal expression" plays a major part in relation to Gounod's sacred music: in summer 1893, Gounod wrote a fundamental article on art in general and the role of music in the church in particular which was published several times. In this, he distinguished between the language of the church and the language of the individual in a work of art. The language of the church was *per se* rightly impersonal, as it did not represent a solo, but a unison – it was the prayer of all people. A work of art could, however, never represent the generality, no matter how expressive it was – it was always individual. However, as soon as the church allowed music other than the human voice and the organ, it recognized and proclaimed the entitlement to personal expression in sacred music. This Gounod held to be right, assuming responsibility for it.[36]

If, therefore, Gounod wrote a work with accompaniment for large orchestra, he was making a conscious decision for a personal language, all the more so as the composition was prompted by a personal stroke of fate, the death of his grandson. Gounod's own idea was that the premiere should not take place in a liturgical setting, particularly not at his own funeral, at which "only the impersonal"

---

27 The organ version is published by Carus (Carus 27.302).

28 Latin-English underlaid version of the organ version by Lemoine/Giovanni 1873, 2nd edition 1875 likewise without Offertory.

29 See Condé, *Gounod*, p. 619.

30 "Second Requiem." The autograph score is held in the Nydahl Collection in Stockholm.

31 The *Messe funèbre* in F of 1883 (Carus 27.090) is an arrangement of the Reims music director Jules Dormois, which largely draws on *Les Sept Paroles du Christ sur la Croix* of 1855 (Carus 23.311).

32 Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plainchant et de musique d'église*, Paris, 1854, Reprint, New York, 1971, col. 1317. Other requiems by French composers prior to this date include: M.-A. Charpentier (three requiems), J. Gilles (1705), F.-J. Gossec (1760), A. Reicha (Gounod's teacher, 1802, 1808), J.F. Lesueur, P.J.G. Zimmermann (Gounod's father-in-law, 1846), A. Thomas.

33 Because of its role a metropolis, and through the many years' continuity of its own liturgy, after the turbulence of the revolutionary and restoration periods, Paris only adopted the Roman rite much later, in 1874. The final implementation stretched over several decades. (See Vincent Petit, *La question liturgique en France au XIXe siècle*, Rennes, 2010). The Roman pronunciation of Latin was also only accepted in 1904, but was scarcely used before 1920 (see Mutien-Omer Houziaux, *Les œuvres musicales en latin chanté. À l'écoute des sonorités gallicaines*, Paris, 2006).

34 Entry in the first edition of the score at "Pie Jesu," see p. 86.

35 Condé, *Gounod*, p. 1021.

36 Michel Brenet, "Gounod et la musique sacrée," in: *Le Correspondant,* 1893, pp. 972–986, here p. 973. The "impersonal" language of the church was primarily represented through Gregorian chant.

should stand "between God and me,"[37] but in the concert hall (see above). Gounod omitted the music of the Offertory; in the "Recordare" in the Sequence he even allowed himself textual interventions, and after the plea "ne me perdas" (do not forsake me) repeated the beseeching invocation of God's son ("Jesu pie") several times in place of "illa die" (on that day).

Throughout his life, Gounod was a very religious and devout person. Nonetheless, we should not conclude from these remarks that the *Requiem* should not be used in a liturgical setting. Nor did his contemporaries understand it in this way. They performed the work on the first anniversary of the composer's death as part of a mass, where it was far more "in its place" than in the concert hall; only there could its effect unfold (see above). On the contrary: Gounod had indeed explicitly declared himself in favor of the use of such "personal" music in the church. Compared with other requiem settings of the period, Gounod's work can on the contrary be regarded as very close to the liturgy and the church – and this in a period when sacred music was increasingly freeing itself from the liturgical context and entering the concert repertoire. Compared with the mass ordinary, it was precisely the requiem mass, with its freer form and emotional, figurative text components which accommodated Romantic thought and striving for expression and attracted even those composers who were not particularly religious, so that the form of the requiem flourished anew in the 19th century.

Especially passages in the text of the Sequence, such as "Dies irae," "Quantus tremor," "Tuba mirum," "Rex tremendae" and "Confutatis" seem to demand a really dramatic, effective setting. Numerous requiems of the period therefore allocate by far the greatest part of the composition to the Sequence and portray the terrors of the day of judgment with expressive musical means.[38] The *Requiem* by Gabriel Fauré is quite different: it omits the Sequence completely. Its early version also omits wind parts, and violins were only intended to be used in certain parts. The character of the composition is therefore completely different, as Fauré himself wrote: "It is thus that I feel death: as a happy liberation, a longing for the happiness of the hereafter, rather than a sorrowful passage."[39]

In this respect, Gounod's *Requiem* is close to Gabriel Fauré's conception. This is evident from the beginning in the use of the key of C major, unusual for a requiem. C.F.D. Schubart, for example, felt this to be "too light for this theme" in his *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* of 1806.[40] Yet Gounod's work is not characterized by gloom or the terrors of the day of judgment, for in all the unease expressed, not least by the pronounced chromaticism, a hopeful mood predominates, a trust in the mercy and righteousness of the divine judge.

In the **Introït et Kyrie** Gounod depicts the text "Requiem aeternam dona eis domine" firstly through an ascending line characterized by chromaticism and note repetitions up to "luceat eis"; the word "aeternam" is set in extended notes. In this respect he follows traditional customs here.[41] However, much more typical of the "personal" character of the movement is the striking opening passage stretching over eight bars, scored for instruments alone. Twice the flutes and clarinets play a succession of descending eighth notes over the range of an augmented fourth,[42] each time coming to a standstill on the interval of the tritone and each time resuming after a general pause, finally leading into a pizzicato passage in the strings. From the point where the voices enter, a pedal note on *C* is heard, mostly in the lower parts, throughout all of the chromatic alterations until the end, symbolizing audibly "eternal rest."

The **Sequence** is set continuously in one movement. In the "Dies irae," the male voices declaiming on one note evoke the "day of wrath" in a rather more mysterious than terrifying way, accompanied by striking sextuplet rhythms in the strings, which also characterize the anxious trembling before the judge at the text "Quantus tremor," *pp*, while the chorus sings chromatically descending four-note sequences. The trombones at the raising of the dead in the "Tuba mirum" play in E flat major. The entry of the organ lends this passage an august splendor. Following in the tradition of the genre, the awestruck wonder in the face of the resurrection of the dead from the graves at "Mors stupebit" is marked by Gounod by a movement punctuated with rests – in the same rhythm as in *Mors et Vita*. The setting of the "Liber scriptus" is also very similar: declamatory, sequentially ascending phrases on one note, in the *C major Requiem* ending with a descending leap of a fifth, in *Mors et Vita* with a descending leap of a tritone. The phrases of the text are interrupted in the oratorio through triplet string interjections of arpeggiated triads, and in the *Requiem* by massive organ chords. The tutti interjection, *ff*, on the word "apparebit" should be interpreted figuratively: the sudden revelation in the book of the Divine Judge of all that is hidden. Indicative of the trust in divine grace are the comforting *p* and the benign key of G major at the words "nil inultum remanebit" (nothing will remain unavenged). With the "Quid sum miser" one of the rare solo passages in the predominantly choral *Requiem* follows: the parallel thirds of the tenor and bass soloists sound disheartened, accompanied by clarinets, bassoon and pizzicato strings. The following invocation of the "Rex tremendae majestatis" (King of tremendous majesty) is in a contrasting radiant C major. Here also, the power, rather than the terror, of the Lord is to the fore. The confidence of the ensuing simple, melodically-imbued plea for mercy "salva me, fons pietatis" is heightened even further in the following "Recordare," accompanied by gentle harp sounds, to a really childlike trustfulness, the more so when the solo part is sung by a boy soprano and we are reminded of the occasion of the composition of the *Requiem*, the death of a child. The scoring of "Quaerens me" for solo quartet also conveys an intimate, very personal tone. The chorus enters again with the full-voice plea of the "righteous judge" in "Juste judex," reinforced by striking rhythms in the brass. The "Ingemisco" of the guilt-laden sinner pleading for forgiveness follows with an insistent sighing motif, yet even here, the hope and confidence that the pleas will be answered is heard throughout. Syncopated string rhythms and chords full of suspense in the winds accompany the unison chorus at the text "Confutatis maledictis," one of the dramatic high points in 19th century settings of the requiem, which is, however, only slightly accentuated here. Much more characteristic is the contrasting gen-

[37] BnF, *8-RO-3259[1]*. The author of an article in the press which cannot be more precisely identified put these words in Gounod's mouth.

[38] For example, in his *Grande messe des morts* (1837) Berlioz called for over 200 singers and, besides an orchestra with – for the strings alone – more than 100 players, extensive wind and percussion forces, additionally, four separate brass ensembles.

[39] Gabriel Fauré to L. Aguettant (1902), quoted from Nectoux, *Fauré*, p. 137.

[40] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2nd reprint of the edition Vienna, 1806, Hildesheim, 1990, p. 376f.

[41] See Jochen Reutter, "Trauersymbolik im Introitus des Requiems: Jommelli und die Gattungstradition," in: *Mozart-Studien 7*, Tutzing, 1997, pp. 85–104, here p. 85.

[42] In the Introit of the Requiem from *Mors et Vita* Gounod wrote a chromatically descending perfect fifth. Here, an ascending, but not chromatic line follows, up to "luceat eis." The style is declamatory, and the rhythm, despite a different meter, is similar in proportion.

tleness in the musical portrayal of eternal bliss ("voca me cum benedictis") through a bright A major and benign ornamentation in the first violins. Expressive chromaticism as well as swelling-subsiding dynamics characterize the beseeching plea of the penitent, remorseful heart in "Oro supplex." In Gounod's setting, the "Lacrimosa," a further key text of the liturgical requiem, like the earlier "Dies irae," "Liber scriptus," "Juste judex" and "Confutatis," is strongly characterized by striking rhythms. The vocal parts also allude to the expanding, upward intervallic leaps in the "Juste judex," while the following text "Huic ergo parce Deus" refers back to the parallel textual invocation "Pie Jesu" and recalls the trusting "Recordare" melodically. It is here, and not just in the Agnus Dei, that Gounod expands the plea for eternal peace by adding the word "sempiternam" (everlasting).

In the **Sanctus**, which is just 31 bars, an F major chord builds up from low down in the orchestra from *p* to a brilliant *ff* triple acclamation by the chorus, "Sanctus, Sanctus, Sanctus," powerfully accompanied by the organ alone. Only the postlude, again in the F major harmony striving for the heights, includes the wind and strings once more.

The **Benedictus** is of great intimacy, beginning with an imitative duet for soprano and tenor solo. At first only accompanied by unobtrusive quarter notes in the strings, at the entry of the chorus, this accompaniment turns into series of eighth notes derived from triadic motifs. The winds enter in succession. The reprise of the duet theme in the chorus is given a distinctive character by the use of the harp. There follows the surprising and somewhat abrupt *ff* entry of the triple acclamation "Hosanna in excelsis" which concludes the movement.

The **Pie Jesu**, frequently set in the French tradition and envisaged by Gounod as an alternative to the Benedictus, begins scored for soloist. The beginning of the movement is marked by chromaticism and at first it hardly recalls the "Pie Jesu" of the Sequence. Only with the entry of the chorus does the rather plaintive character change to a benign gentleness, conveyed through the use of the harp and the high register of the first violins. Scored imitatively at first, the parts then join together in the common plea "dona eis requiem sempiternam." As earlier in the Introit, the eternal peace is also symbolized in this movement through an instrumental pedal point, here in the horns.

In the **Agnus Dei** instrumental passages with highly expressive melody are juxtaposed with simple homophonic a cappella sections. Only at the transition to the **Communio** are these combined. In the "Lux aeterna," Gérard Condé was reminded of the bells in Hector Berlioz's *Harold en Italie*.[43] A long instrumental postlude refers melodically to the "Recordare," underlaid by a static pedal point, finally in the organ pedal on the note *C*. The conclusion swings between A flat major and A minor before finally undergoing a bright resolution, *pp*, into C major.

Giuseppe Verdi, who is said to have particularly admired this last movement of the *Requiem*, is supposed to have said the following words to Ambroise Thomas about the work after the ceremony on the first anniversary of Charles Gounod's death:

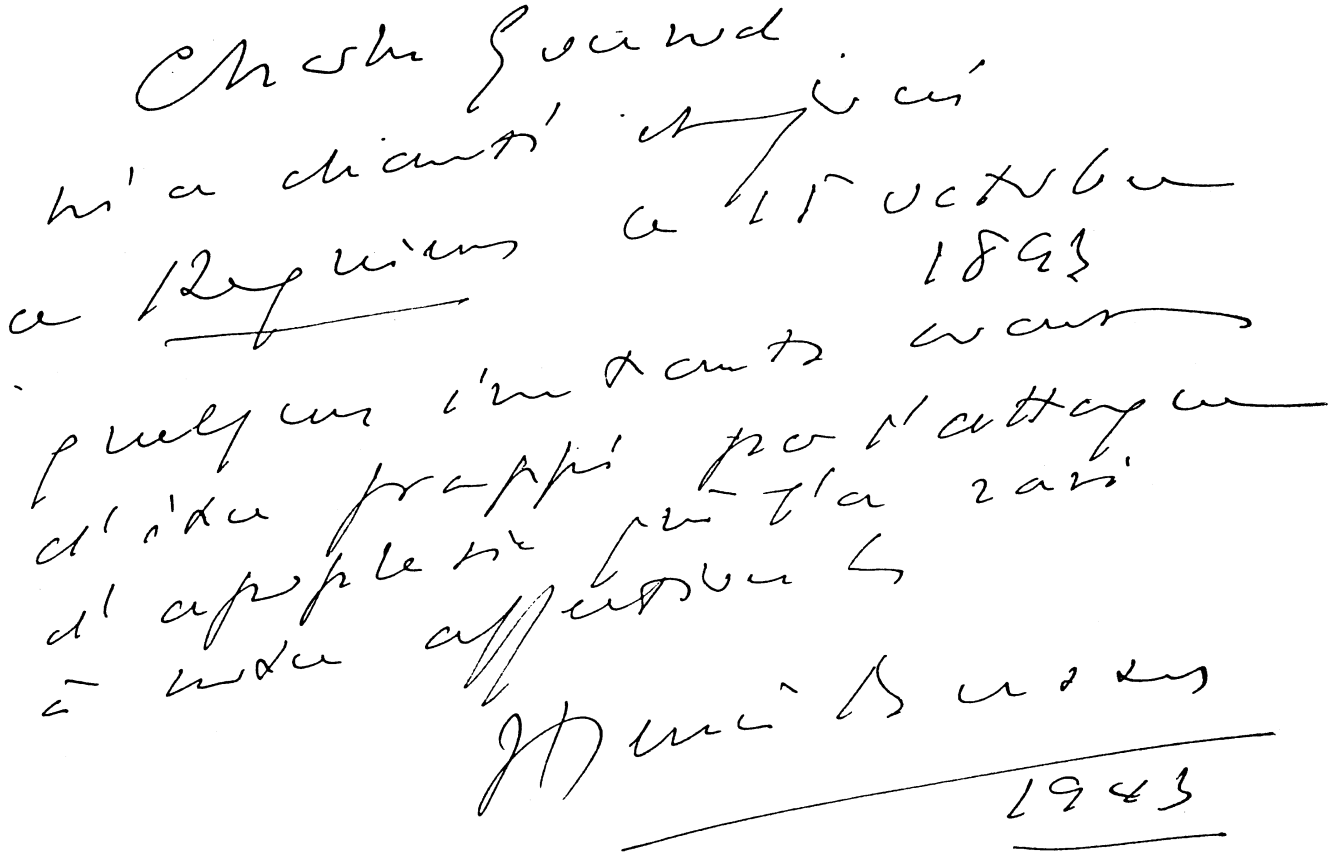
> It is in the face of blessed immortality that Gounod was able to find his-language of the soul, which leaves the earth to commit itself, loving and repentant, into the arms of God.[44]

The orchestral version of the *Requiem* is the only one of the various versions of the first edition fully composed by Gounod himself. The other versions are arrangements by his pupil Henri Busser. Thus, this new edition of Gounod's last major work presents the work in a critical edition for the first time and again makes the work available to performing musicians in a modern form. For this purpose a vocal score by Paul Horn and the complete performance material are available for sale. Zsigmond Szathmáry's arrangement for choir and organ is based on the present Urtext edition.

The editor and publisher wish to thank the Bibliothèque nationale de France for providing the source material. Thanks are also due for their help during research to Edward H. Tarr, Hermann Schwander, Vincent Rollin, Marc Rigaudière, Cécile Reynaud (BnF), Anne Randier (BnF), Günther Massenkeil, Chantal de Lassus, Wolfgang Hochstein, Dominique Hausfater (Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP), Martin Dücker, François Davin (www.charles-gounod.com) and Gérard Condé, and not least to Berthold Büchele, who has shared his experiences of performing the work with us.

Barbara Grossmann — Stuttgart, February 2011
Translation: Elizabeth Robinson

[43] Condé, *Gounod*, p. 626.
[44] *Le Gaulois*, 18.10.1894.



Charles Gounod / m'a chanté et joué / ce Requiem le 15 octobre / 1893 / quelques instants avant / d'être frappé par l'attaque / d'apoplexie qui l'a ravi / à notre affection / Henri Busser / 1943

Charles Gounod sang und spielte dieses Requiem am 15. Oktober 1893, wenige Augenblicke bevor er den Schlaganfall erlitt, der ihn unserer Zuneigung entriss / Henri Busser 1943

Charles Gounod sang and played this Requiem on 15 October 1893, just moments before he suffered the stroke which took him from our affections / Henri Busser 1943

Notiz Henri Bussers über den Tod Gounods; Dirigierexemplar der Aufführung vom 18.10.1943 (s. Kritischer Bericht, S. 112). / *Note de Henri Busser sur la mort de Gounod ; exemplaire de direction de la représentation du 18.10.1943 (v. Apparat critique, p. 112)* Henri Busser's note about the death of Gounod; conductor's score for the performance of 18.10.1943 (see Critical Report, p. 112). Bibliothèque nationale de France, Paris, *Vma. 3328*.

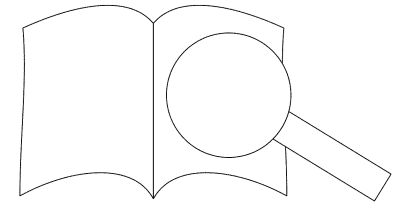
REQUIEM

N°1 INTROÏT ET KYRIE. CH. GOUNOD.

Molto Mod.to

Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clar.ttes Si b
Bassons
Cors en Fa
Chromatiques
Cors en Ut
Tramp.ttes Ut
1er et 2e Tromb.nes
3me Tromb.ne
Sol-Ut
Timbales
Harpes
Molto Mod.to
1ers Violons
2es Violons
Altos
1er Dessus
2me Dessus
Tenors
Basses

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

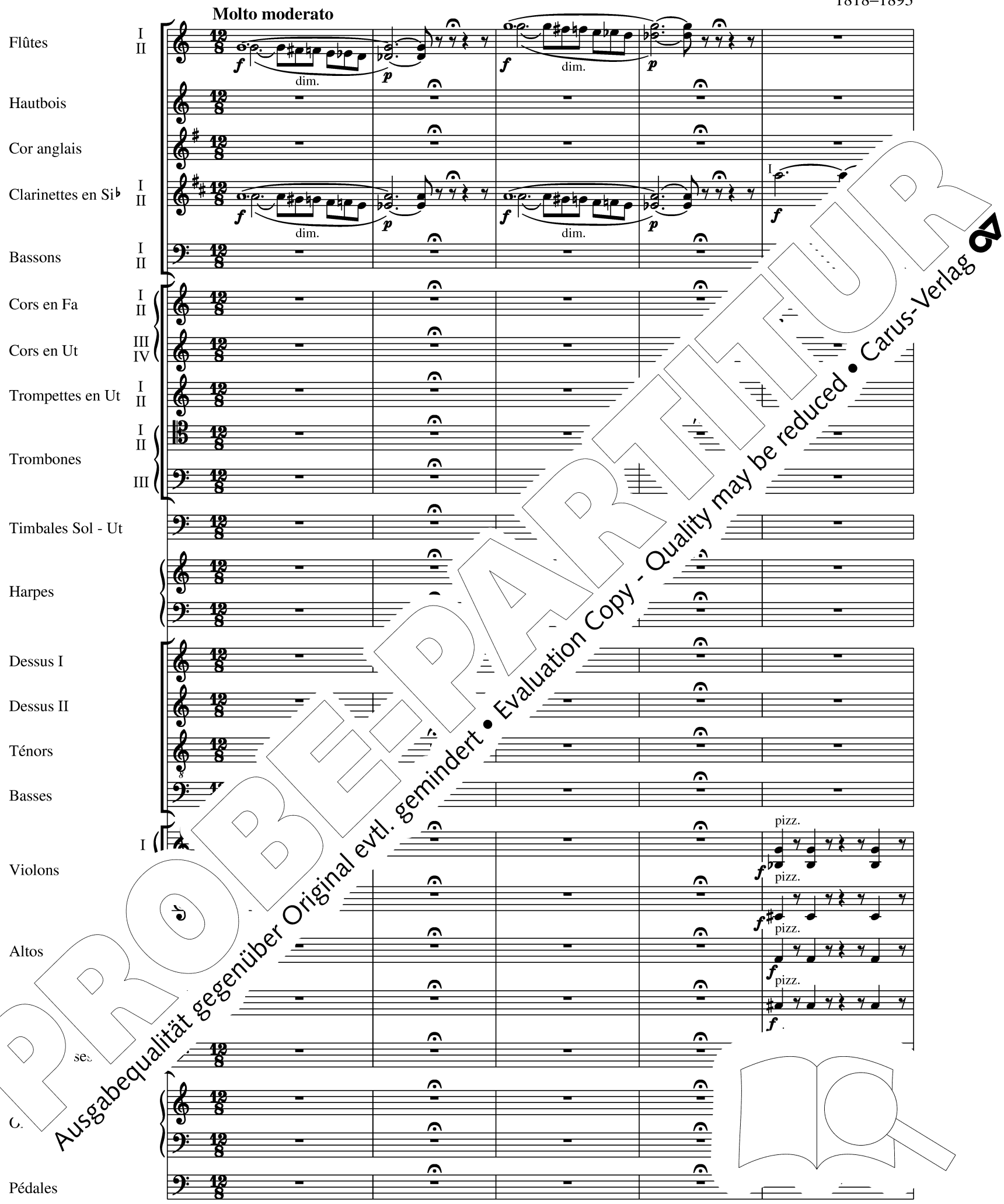


L[illegible]notenseite des Partitur-Erstdrucks, Paris [1895] (Éditions Choudens). Eintrag „12/8“ von Henri Bu[illegible]
première impression de la partition, Paris [1895] (Éditions Choudens). Mention « 12/8 » de Henri [illegible]
first edition of the score, Paris [1895] (Éditions Choudens). Entry “12/8” from Henri Busser.
Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris, *Vma. 3328*.

Introït et Kyrie

Introït

Charles Gounod
1818–1893

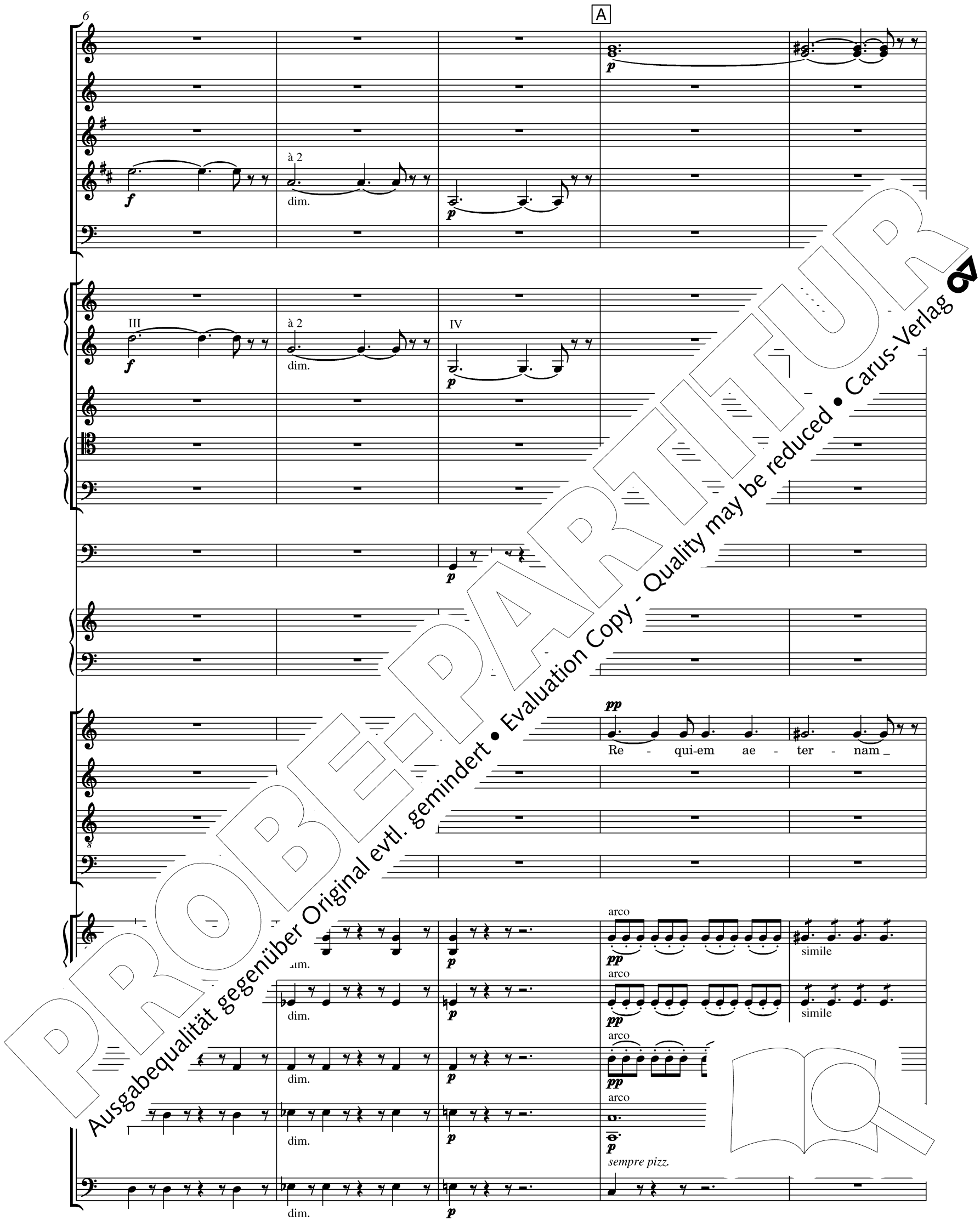


PROBEEXPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Aufführungsdauer / *Durée* / Duration: ca. 35 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.315
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
édité par Barbara Grossmann



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

11

p

III

do - na e - is Do - pe - tu-a lu - ce-at e - is,

pp

Re - qui-em ae - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a,

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

17

cre - - - - scen - do dim. p

cre - - - - scen - do dim. p

I

cre - - - - scen - do dim. p

cre - - - - dim.

et lux per - ce - at e - - - is.

cre -

et lu - ce - at e - - - is.

scen - do dim. p

cre - - - scen - do dim.

cre - - - scen - do dim.

cre - - - scen - do dim.

cresc. p

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

III

Re - q' do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a

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

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

cre - - scen - do

cre - - scen - do

cre - - scen - do

I

p

cre - - scen - do

p

cre - - scen - do

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

cre - - scen - do

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

cre - - scen - do

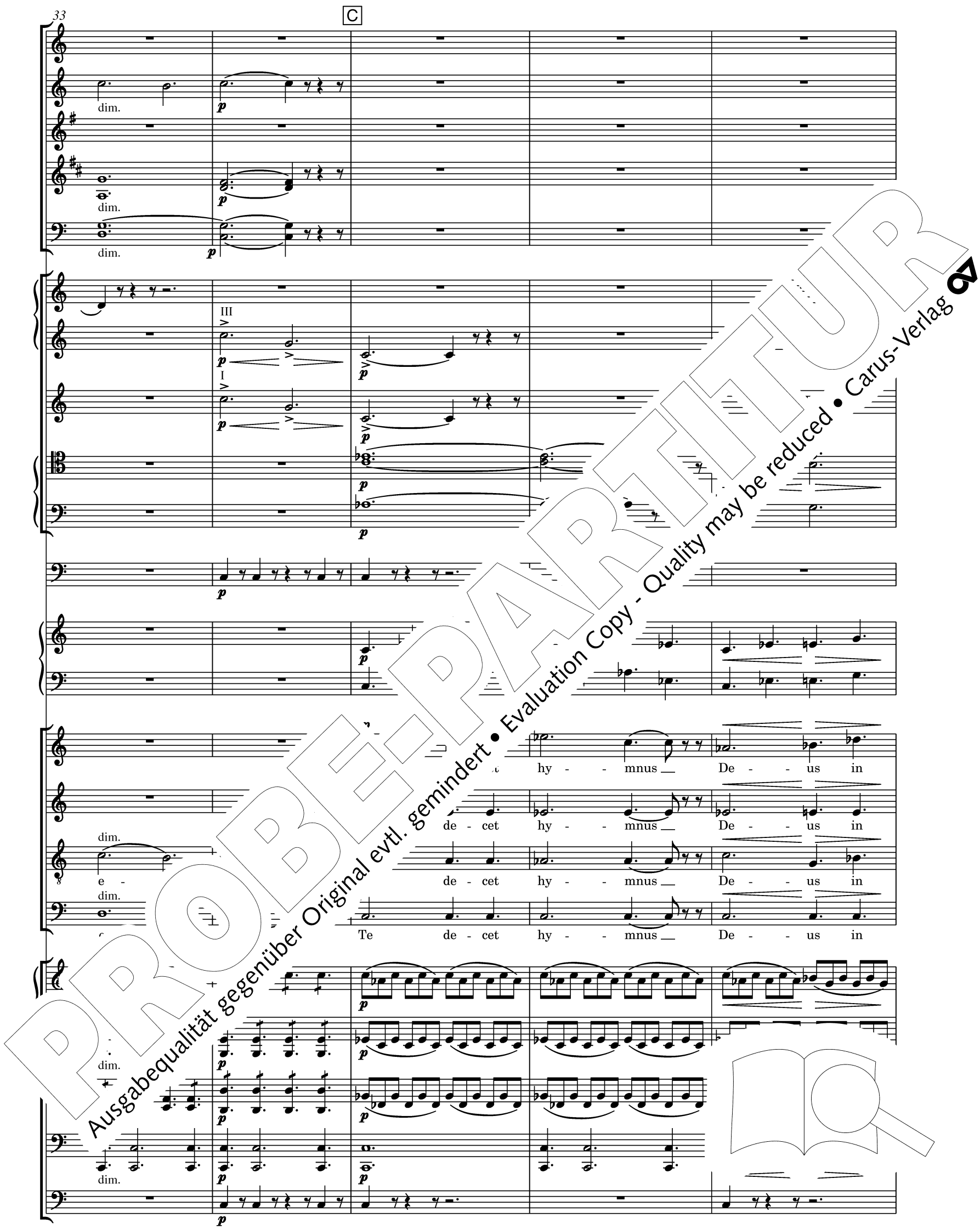
cre - - scen - do

cre - - scen - do

cre - - scen - do

cresc.

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



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

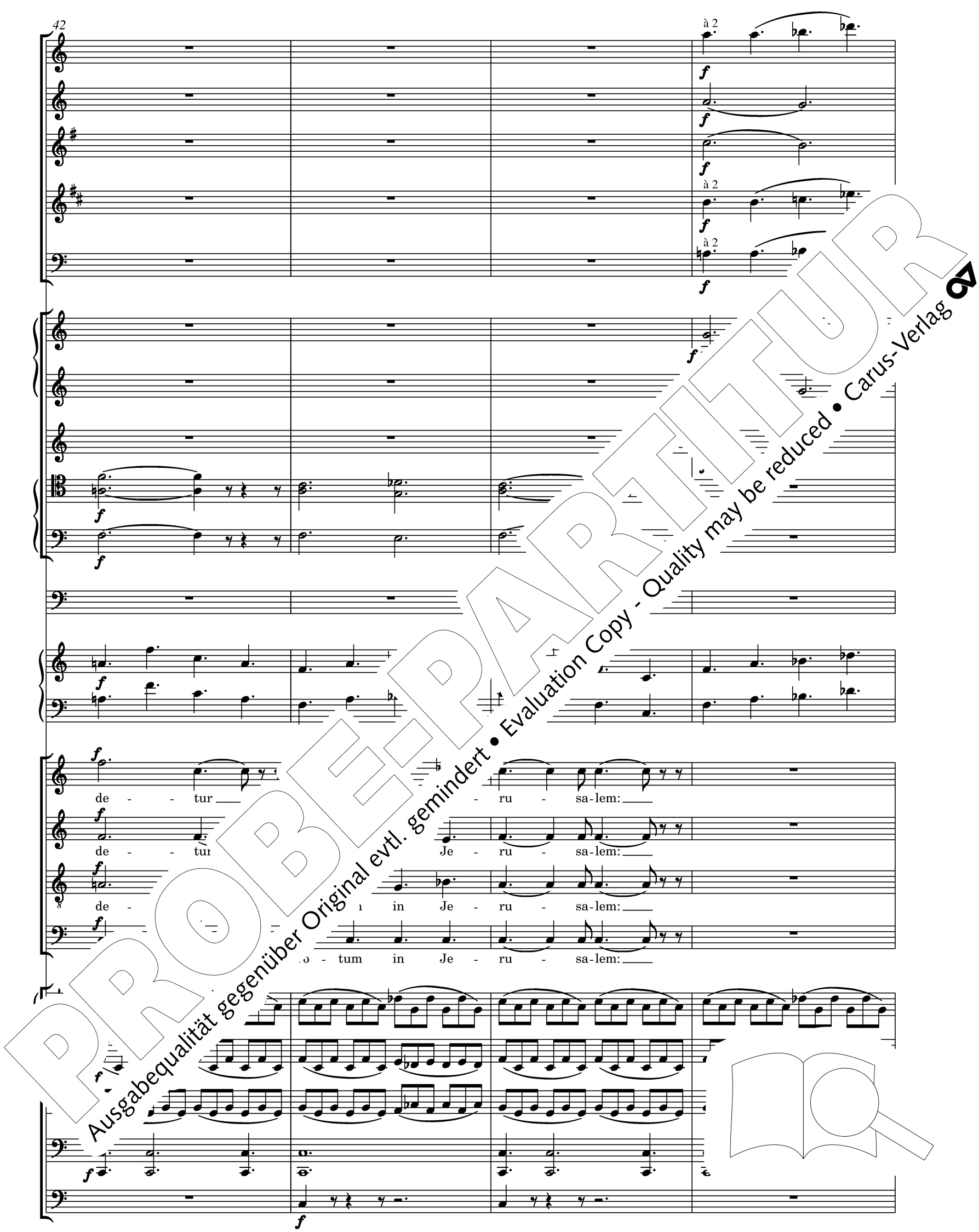
Si - - on, et ti - - bi red -

Si - et ti - - bi red -

Si et ti - - bi red -

et ti - - bi red -

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



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

46

I

dim.

dim.

ex o ti - o - nem me - - am, ex -

- ra - ti - o - nem me - - am, ex -

o - ra - ti - o - nem me - - am, ex -

au - di o - ra - ti - o - nem me - - am, ex -

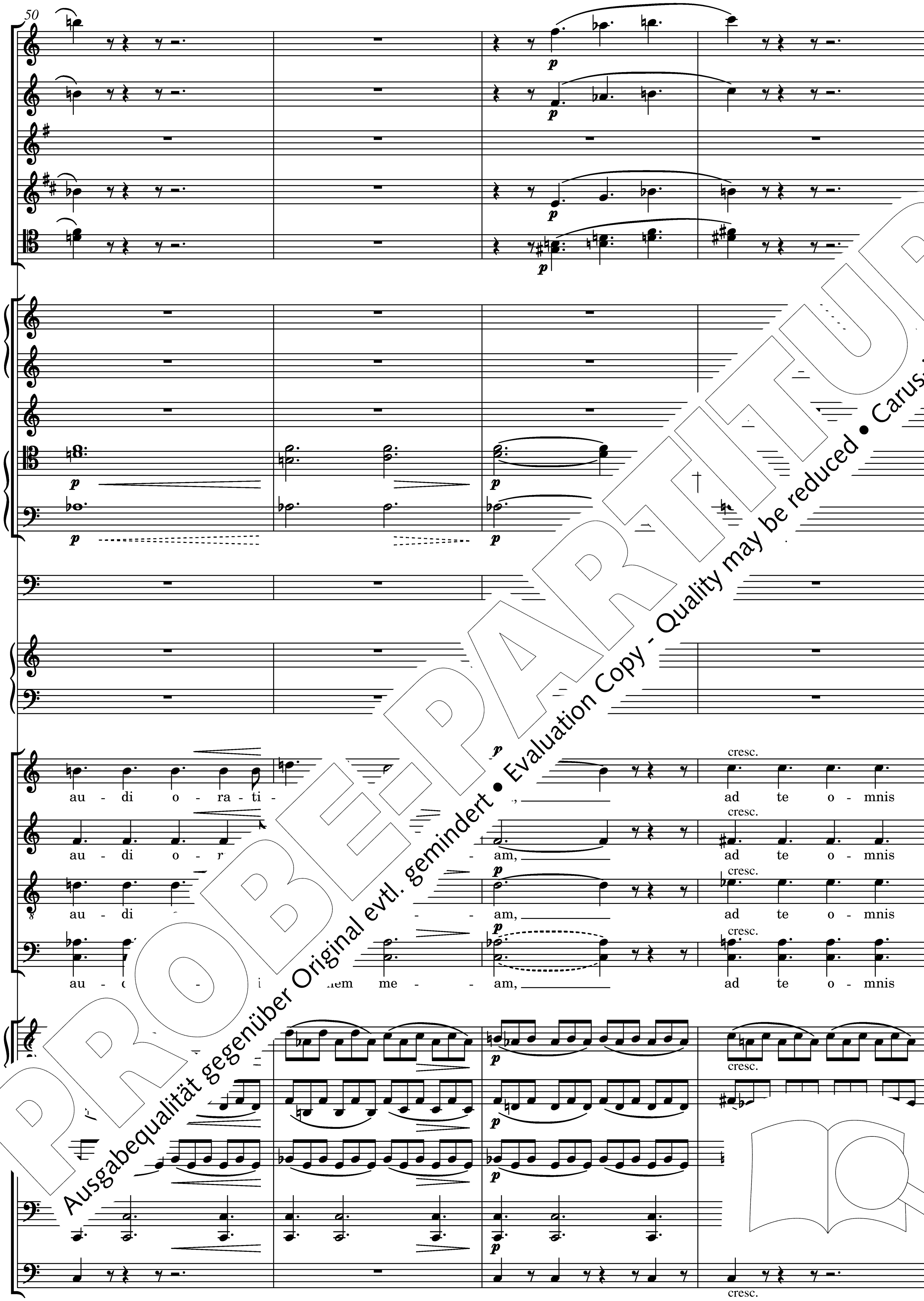
dim.

dim.

dim.

dim.

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



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

D

cresc. dim. p

cresc. dim. p

cresc. dim. p

cresc. dim. p

I

p

p

ca - ro ve - ni - et. qu - ter - - nam do - na e - is

ca - ro ve - ni - et. -em ae - ter - - nam do - na e - is

ca - ro ve - ni te - qui-em ae - ter - - nam do - na e - is

ca - ro ve Re - qui-em ae - ter - - nam do - na e - is

dim.

dim.

dim.

dim.

pp

dim. pp

(Bourdons 8 et 16 pieds)

p

p

Péd. p

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

p

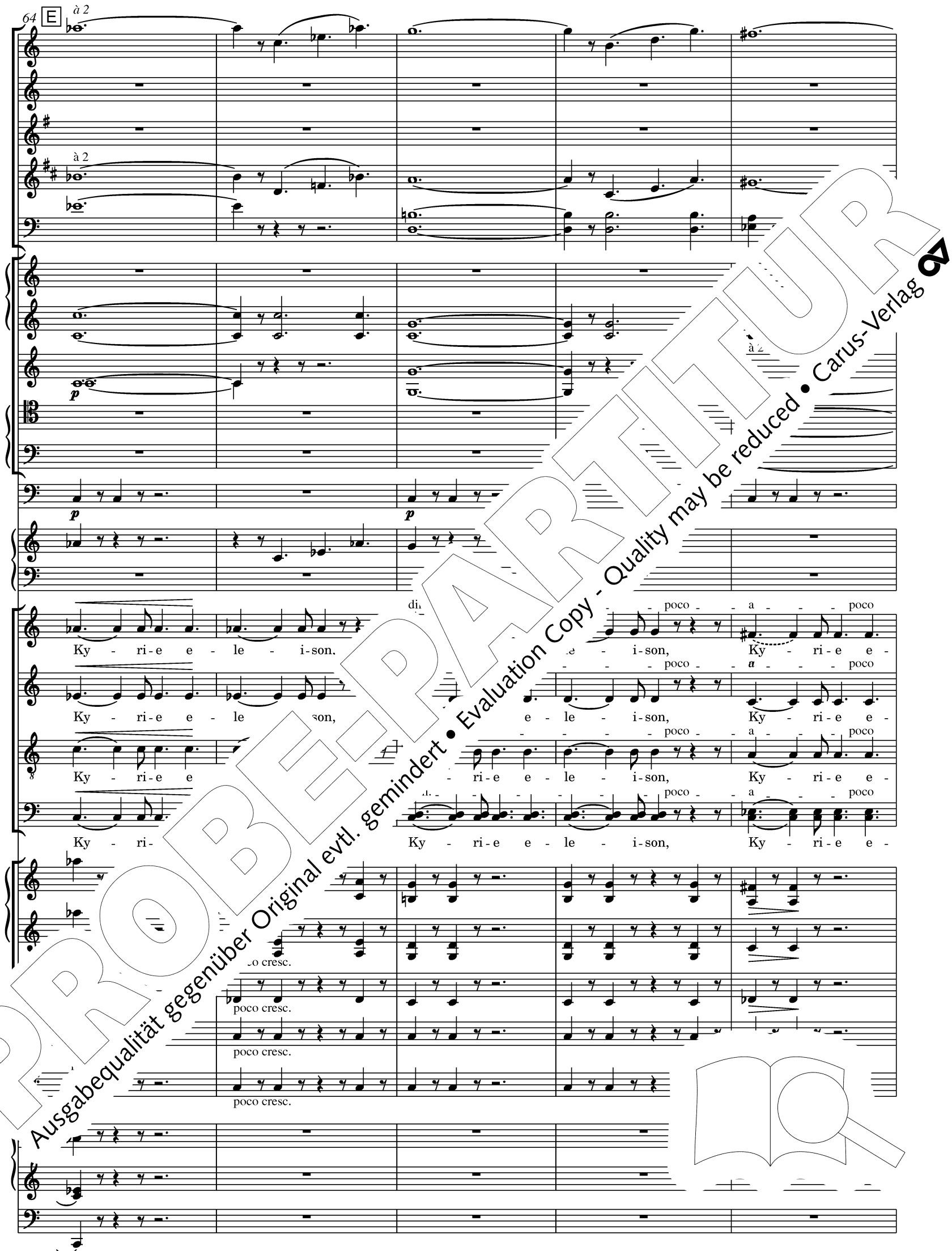
Do - mi-ne: et lux per - tu - a lu - ce-at e - - is.

Do - mi-ne: et per - tu - a lu - ce-at e - - is.

Do - mi-ne: e - tu - a lu - ce-at e - - is.

Do - mi-ne: - tu-a lu - ce-at e - - is.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Chri - ste y - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

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

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

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

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

le - i-son, - ri - e,

le - i-son Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - le - - i -

Ky - ri - e e - le - - i -

Ky - ri - e e - le - - i -

Ky - ri - e e - le - - i -

p

p

p

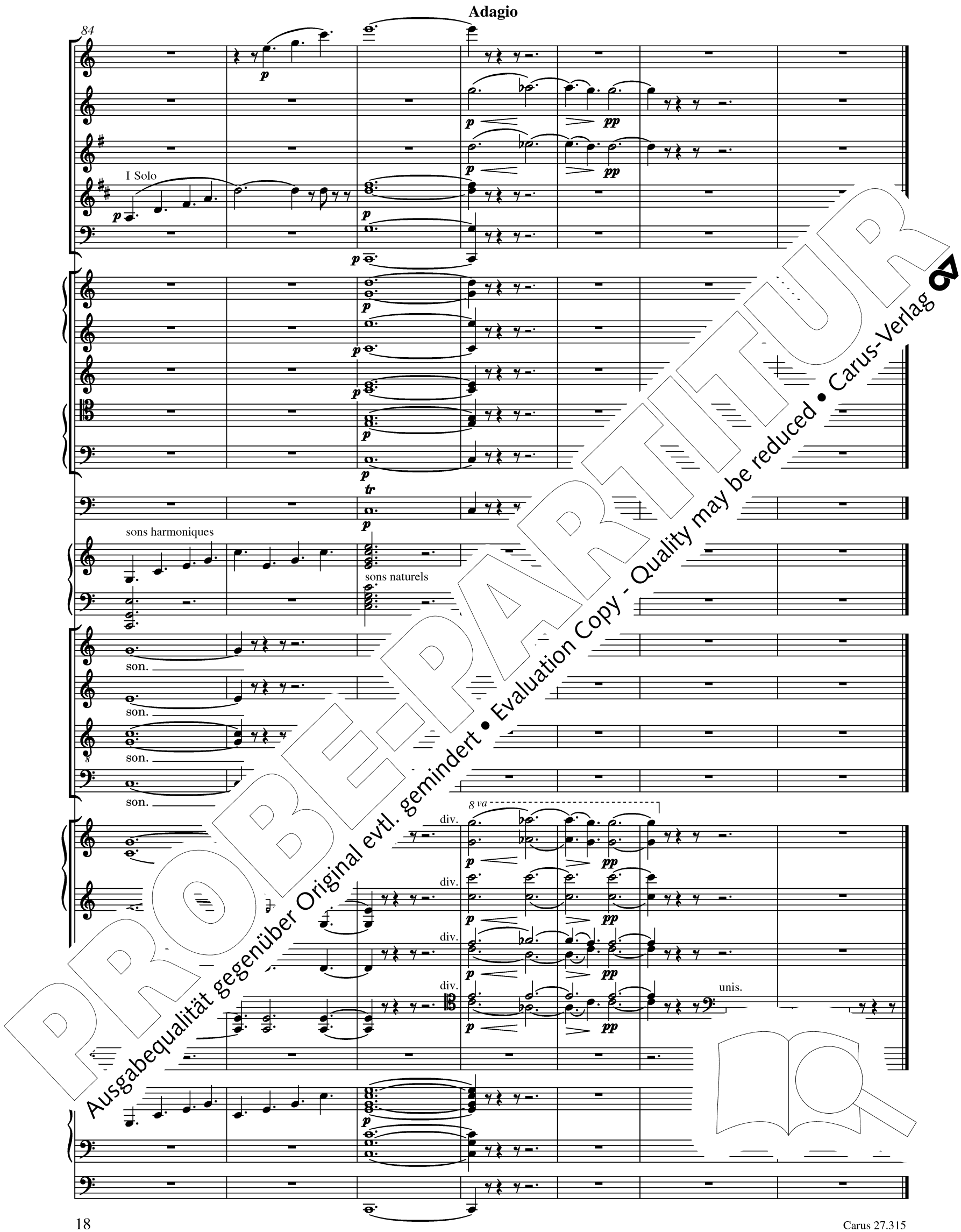
pp arco

pp arco

pp arco

pp sempre pizz.

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



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

Dies irae

Allegro moderato

Flûtes I II
Hautbois I II
Clarinettes en Si♭ I II
Bassons I II
Cors en Mi♭ (Fa) I II
Cors en Ut III IV
Trompettes en Ut I II
Trombones I II
(Tuba) III
Timbales Sol - Ut
Cymbales et Grosse Caisse
Dessus I
Dessus II
Ténors
Basses
Violons I
Altos
Orgue
Pédales

ff dim. *p* à 2 pizz.

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

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

7

à 2

à 2

à 2

- es i - rae,

Di - es i - rae,

sol - vet sae - clum in ra: Di - es i - rae,

sol - vet sae vil - la: Di - es i - rae,

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

cresc.

di - es il - la, sol - vet fa - vil - la:

di - es il - la, sol in fa - vil - la:

di - es il - la, sol in fa - vil - la:

di - es il - la, ve sae - clum in fa - vil - la:

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

19 A

à 2

à 2

Te - ste Da - vid cum - la, te - ste

Te - ste Da - vid byl - la, te - ste

Te - ste Da - vid - byl - la, te - ste

Te - ste Si - - byl - la, te - ste

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

B

Da - vid cum Si - - byl - - Quan - tus

Da - vid cum Si - - byl - Quan - tus

Da - vid cum Si - - byl - la. Quan - tus

Da - vid cum - Quan - tus

arco

sempre pizz.

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

cresc.

tre - mor est fu - tu - rus. dex est ven -

tre - mor est fu - tu ju - dex est ven -

tre - mor est fu - do ju - dex est ven -

tre - mor est quan - do ju - dex est ven -

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

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

tu - rus, cun - cta stri - - su - rus!

cresc.

tu - rus, cun - cta - cus - - su - rus!

cresc.

tu - rus, cun - cta dis - cus - - su - rus!

cresc.

tu - rus, cun - dis - cus - - su - rus!

cresc.

cresc.

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

41 C

à 2

Tu - ba mi-rum spar- se - pul-cra re - gi - o - num.

Tu - ba m per se - pul-cra re - gi - o - num.

Tu - ba mi-r um per se - pul-cra re - gi - o - num.

so - num per se - pul-cra re - gi - o - num.

pizz.

pizz.

piz

arco

arco

Anches

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

Co - get o - mnes an - te thro - num.

Co - get o - mnes an - te thro - num.

Co - get o - mnes an - te thro - num.

Co - get o - mnes an - te thro - num.

Co - get co - get o - mnes an - te thro - num.

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

D

Mors stu - pe - bit et na - tu - get cre - a - tu - ra,

Mors stu - pe - bit et - sur - get cre - a - tu - ra,

Mors stu - pe - bit et cum re - sur - get cre - a - tu - ra,

Mors stu - pe - bit a - cum re - sur - get cre - a - tu - ra,

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

changez en Fa

ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

ju - di - can - ti re - spon - su - ra

ju - di - can - ti re -

ju - di - can - ti

pizz.

arco

arco

arco

arco

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

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

74 **Adagio**

Cors en Fa

Tuba

Timbales Sol-Ut

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, ___ tum con - ti - ne - tur, ___

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - to - tum con - ti - ne - tur, ___

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tu quo to - tum con - ti - ne - tur, ___

Li - ber scri - ptu in quo to - tum con - ti - ne - tur, ___

Grand Jeu

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

* Eigentlich müsste *des* klingen. Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / Actually the note should sound as *d flat.* See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report. /En fait, le ton devrait être *ré bémol.* Cf. les « Einzelanmerkungen » dans l'Apparat critique.

un - de mun-dus ju - di - ce - tur. Ju - de - bit, quid-quid

un - de mun-dus ju - di - ce - tur. - de - bit, quid-quid

un - de mun-dus ju - di - ce - tur. dex go cum se - de - bit, quid-quid

un - de mun-dus ju - di - er - go cum se - de - bit, quid-quid

* Eigentlich müsste *Ges* klingen. Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / Actually the note should sound as *G flat*. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report. / En fait, le ton devrait être *sol bémol*. Cf. les « Einzelanmerkungen » dans l'Apparat critique.

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

91

à 2

à 2

Timbales Sol-Ut

Grosse Caisse
Cymbales

la - tet ap - pa - re - bit: ne - bit.

la - tet ap - pa - re - bit: m m re - ma - ne - bit.

la - tet ap - pa - re - b ul - tum re - ma - ne - bit.

la - tet ap - pa in - ul - tum re - ma - ne - bit.

Jeux
fonds

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

99 E

Clarinettes en Si♭ I II

Bassons I II

Ténor solo

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro

Basse solo

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem

Violons I II

Altos

Violoncelles Contrebasses

pizz.

105

ro - rus? Cum vix ju - stus sit se - cu - - - rus.

Cum vix ju - stus sit se - cu - - - rus.

cresc.

arco

arc

ar

Vc arc

Cb

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

Andante maestoso

111

Flûtes I II
Hautbois I II
Clarinettes en Si♭ I II
Bassons I II
Cors en Fa I II
Cors en Ut III IV
Trompettes en Ut I II
Timbales Sol - Ut
Harpes
Chœur
Dessus I
Dessus II
Ténors
Basses
Violoncelles
Contrebasses

Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis,

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

I

III

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me,

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me,

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me,

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me,

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

121

cresc. cresc. cresc. dim.

cresc. cresc. cresc. dim.

cresc. cresc. cresc

cresc. cresc. cresc. dim.

fons pi - e - ta - tis, va - s pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - -

fons pi - e - ta - fons pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - -

fons pi - e - me, fons pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - -

fons - s, - va me, fons pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - -

cresc. cresc. dim.

cresc. cresc. cresc.

cresc. cresc. cresc.

cresc. cresc. cresc.

cresc. cresc. cresc. dim.

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

125 F

p

mf

p Solo

tis. Re - cor - da - e, quod sum cau - sa tu - ae

tis.

tis.

tis.

p *p* pizz.

p *p*

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

I
p
cresc.
cresc.
I
p
cresc.
cresc.
I
p
cresc.
cresc.
esc.
cresc.
vi - ae: ne me di - e, ne me per - das Je - su
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

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

I

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

f

3

p Chœur

pi - e, Je - su - - - e. Re - cor - -

p

Re - cor - -

p

Re - cor - -

p

Re - cor - -

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

arco

dim.

p

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

136

p

da - re Je - quod sum cau - sa tu - ae

da - re , quod sum cau - sa tu - ae

da - e, quod sum cau - sa tu - ae

da pi - e, quod sum cau - sa tu - ae

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

139

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

vi - ae: ne me la di - e, ne me

cresc.

vi - ae: ne il - la di - e, ne me

cresc.

vi - ae: ne das il - la di - e, ne me

cresc.

vi - per - das il - la di - e, ne me

cresc.

cresc.

cresc.

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

142

f dim.

f dim.

f dim.

1

f

f

dim.

f dim.

per - das, Je - su, Je - su pi - - -

f dim.

per - das, Je - su, Je - su pi - - -

dim.

per - das, - e, Je - su, Je - su pi - - -

dim.

per pi - e, Je - su, Je - su pi - - -

dim.

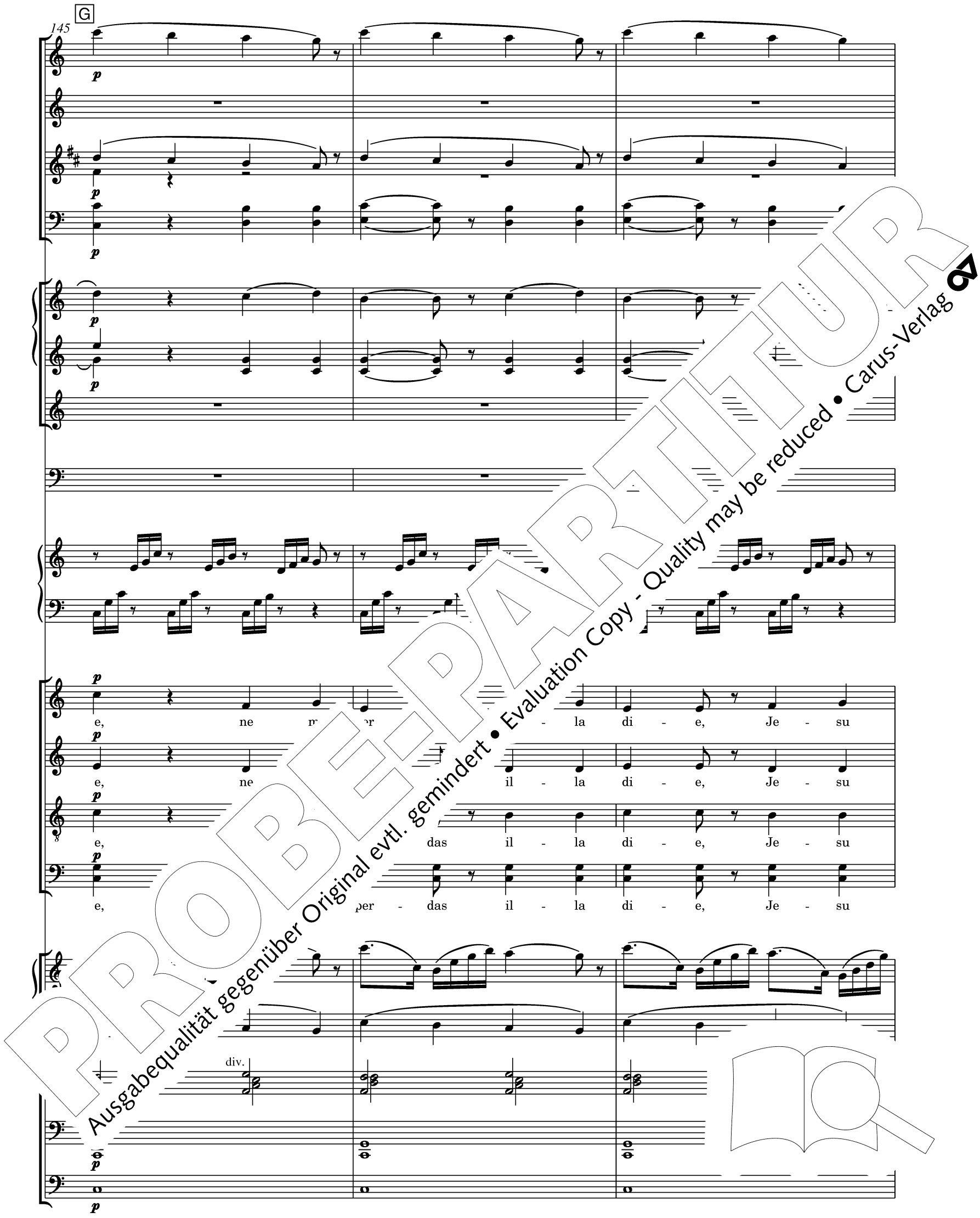
f

f

f

f *dim.*

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



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

148

changez en Mi♮

changez en Ré

Timbales Sol-Ut

pi - - - - - e.

pi - - - -

pi - -

pi -

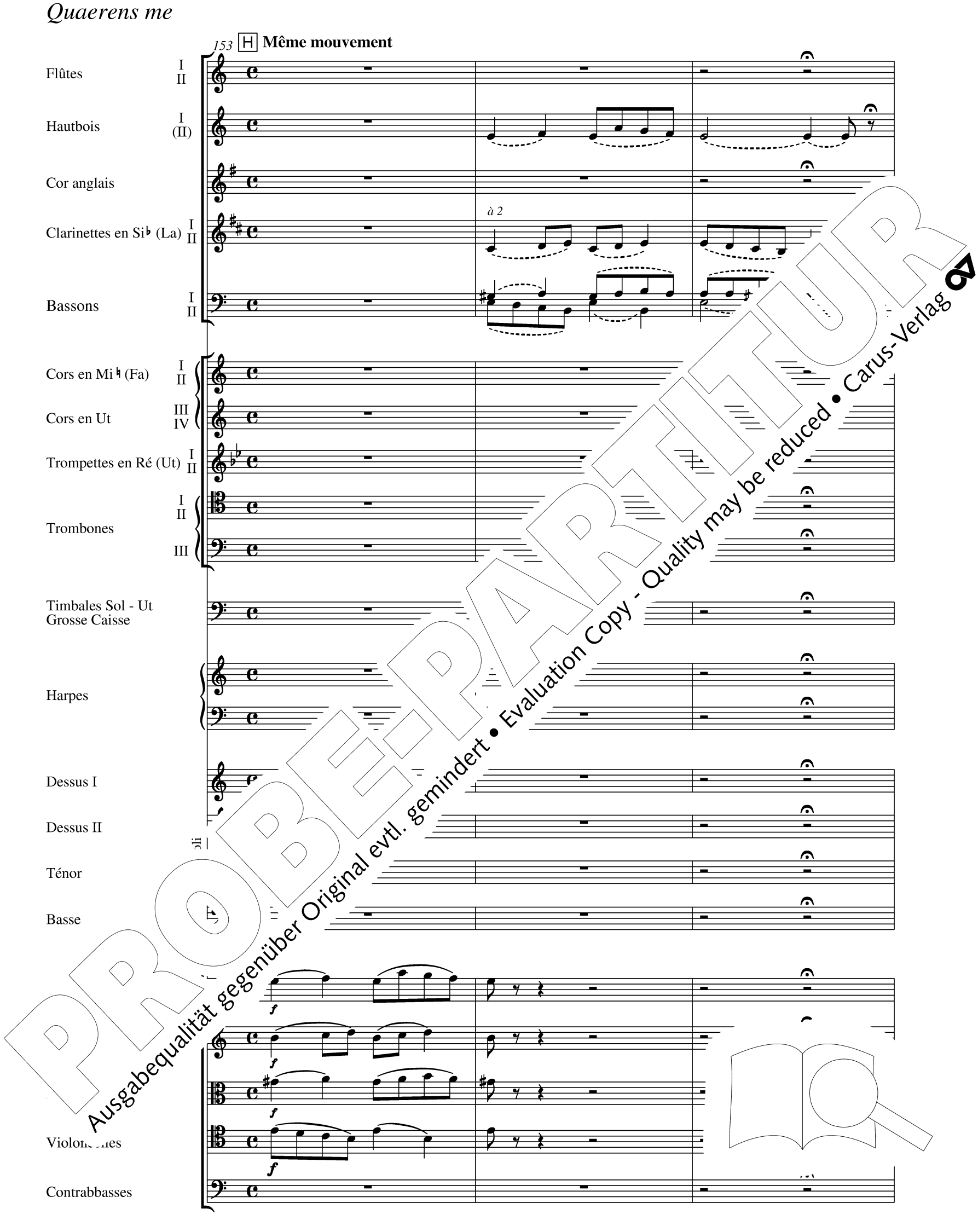
cre - - - scen - - - do

cre - -

unis.

cre -

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



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

cresc. dim. p cresc. dim. p

cresc. dim. p cresc. dim. p

cresc. dim. p cresc. dim

cresc. dim. p

p

Quae - rens me, Quae - rens me, Quae - rens me, Quae - r

p

as - sus: red - e -

di - sti las - sus:

se - di - sti las - sus: red - e - mi - sti,

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

cresc.

à 2

red - e - mi - sti_ cru - c

tan - tus_

mi - sti, red - e - mi - st

tan - tus_ la - bor

red - e - mi - sti, - sus: tan - tus_ la - bor non sit

red - e - m pas - sus: tan - tus_ la - bor, tan - tus la - bor

arco

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

166

changez en La

III

la - bor non sit, non sit cas - bor non sit cas - -

non sit cas - sus, non sit cas - tus la - bor non sit cas - -

non sit cas - sus, tan - tus la - bor non sit cas - -

non sit cas - sus, tan - tus la - bor non sit cas - -

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

171

Clarinettes en La

p

cresc.

sus, red - e - mi - an - tus la - bor non sit cas - sus,

sus, red - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus,

sus, - cem pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus,

sus, sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus,

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

176

tan - tus la - bor non sit cas - su cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor

tan - tus la - bor non sit cas - su mi - sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor

tan - tus la - bor red - e - mi - sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor

tan - red - e - mi - sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor

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

181

à 2

en dehors

cresc.

dim.

III

non sit cas - sus, red - e - mi - st tus la - bor non sit cas - -

non sit cas - sus, red - e sti s: tan - tus la - bor non sit cas - -

non sit cas - sus, em pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - -

non sit cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - -

pizz.

arco

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

186 I

à 2

Trompettes en Ré

à 2

Trombones

Chœur

sus. Ju - dex ul-ti - o - - nis, do-num fac re-mis-si - o - - nis,

Chœur

sus. - - nis, do-num fac re-mis-si - o - - nis,

sus. ul-ti - o - - nis, do-num fac re-mis-si - o - - nis,

su ju - dex ul-ti - o - - nis, do-num fac re-mis-si - o - - nis,

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

III

an - te di - em ra-ti - o - nis. — - m. tam - quam re - us: cul - pa ru - bet

an - te di - em ra-ti - o in - - sco, tam-quam re - us: cul - pa ru - bet

an - te di - em - - ge - mi - sco, tam-quam re - us: cul - pa — ru - bet

an - te — In - ge - mi - sco, tam-quam re - us: cul - pa — ru - bet

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

f

à 2

f

f

vul - tus me-us: sup - pli - can - ti us - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem

vul - tus me - us: sup - c Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem

vul - tus me - ce De - us. Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem

vul - par - ce De - us. Qui Ma-ri - am ab - sol-vi - sti, et la - tro - nem

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

K

à 2

prenez le hautbois

I

ex - au - di - sti, mi - hi - que di - Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

ex - au - di - sti, mi - spem de - di - sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

ex - au - di - de - di - sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

ex - au - que spem de - di - sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

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

207

Hautbois

Clarinettes en La

sed tu bo - nus fac be - ni ne per - en - ni cre - mer i - gne.

sed tu bo - nus fac ne per - en - ni cre - mer i - gne.

sed tu bo - ne per - en - ni cre - mer i - gne.

sed - gne, ne per - en - ni cre - mer i - gne.

arco

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

212

cresc.

à 2

en dehors

cresc.

cresc.

à 2

p en dehors

I

cresc.

cresc.

p

cresc

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

In - ter _ o - ves lo - cum prae - [illegible] _ se - que - stra, sta - tu - ens in _

cresc.

In - ter o - ves lo - [illegible] - s[illegible] dis me se - que - stra, sta - tu-ens in _

cresc.

p

cresc.

In - ter _ o - ves [illegible] ab hae - dis me se - que - stra, sta - tu-ens in

cresc.

cresc.

In - t[illegible] a, et ab hae - dis me se-que - stra, sta - tu-ens in _

p

cresc.

p

p

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

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

217

L

dim.

2 hautbois

à 2

III

par - te dex - tra. Cor - ma - le - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad -

par - te dex - tra. Cor - ma - le - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad -

par - te dex - tis ma - le - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad -

par - te dex - tu - ta - tis ma - le - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad -

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

222

f dim. *p*

f dim. *p*

f dim. *p*

à 2

p

f dim. *p*

f

f dim.

di - ctis: vo - ca me

di - ctis: vo - ctis.

di - ctis: be-ne-di - ctis.

di - cti cum be-ne-di - ctis.

dim. *p*

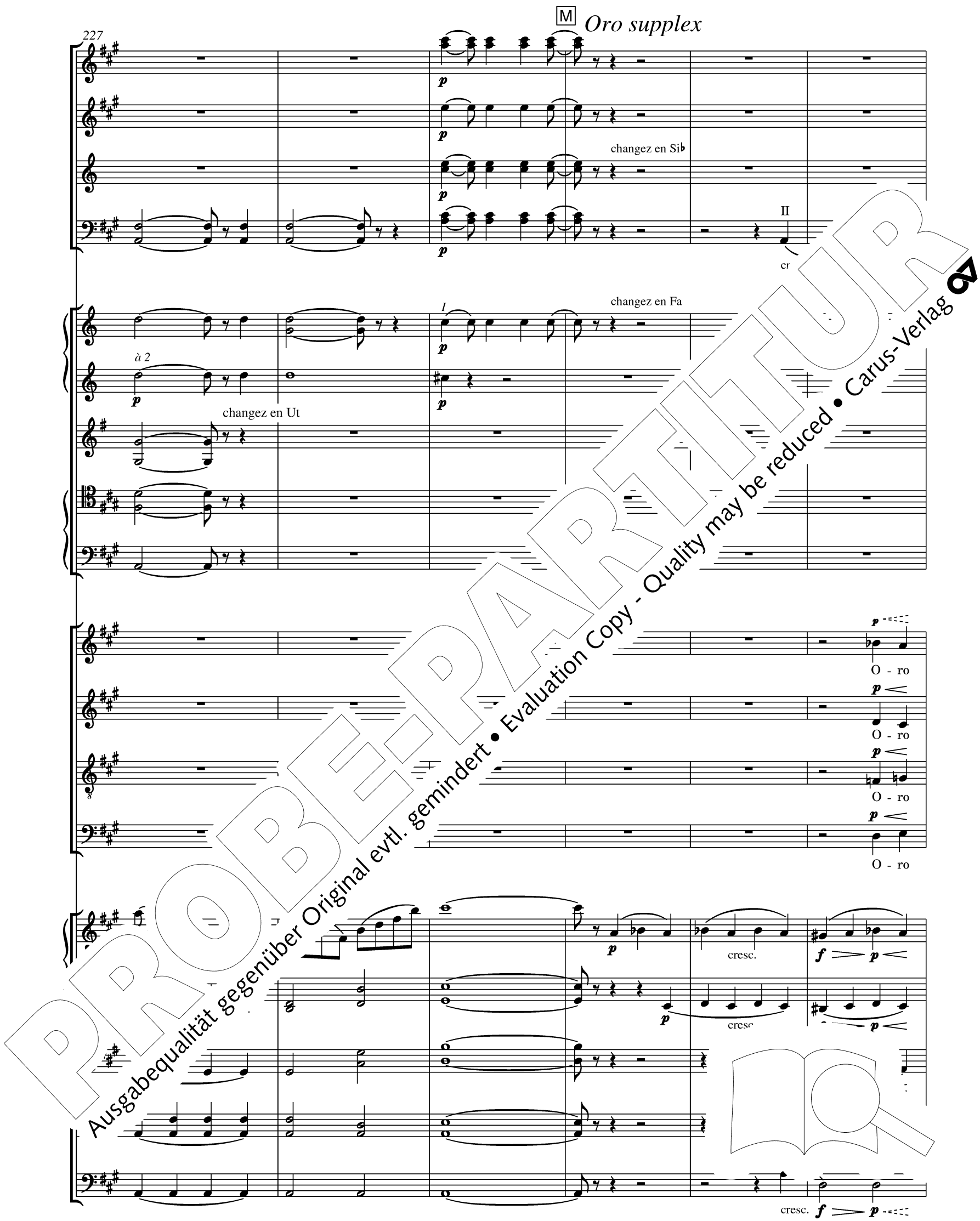
dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

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



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

sup-plex et ac - cli-nis, cor con - tri-

ge - re cu-ram me - i fi - nis.

sup-plex et ac - cli-nis, cor - tri- nis: ge - re cu-ram me - i fi - nis.

sup-plex et ac - cl- si ci - nis: ge - re cu-ram me - i fi - nis.

sup-plex -tum qua - si ci - nis: ge - re cu-ram me - i fi - nis.

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

II

cresc.

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

ac - cli-nis, cor con - tri-tum qua - si ci - nis:

plex et ac - cli-nis, cor con - tri-tum qua - si ci - nis:

- ro sup-plex et ac - cli-nis, cor con - tri-tum qua - si ci - nis:

cresc.

p cresc.

p cresc.

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

246

N *Lacrimosa*

I cresc. molto

I cresc. molto

Clarinettes en Si♭

cresc. molto

cresc. molto

Cors I/II en Fa
à 2

ge - re cu-ram me - i fi - nis.

ge - re cu-ram me - i fi -

ge - re cu-ram me - i

ge - re cu-

La-cri - mo - sa di-es

La-cri - mo - sa di-es

La-cri - mo - sa di-es

La-cri - mo - sa di-es

div. cresc. molto

div. cresc. molto

div. cresc. molto

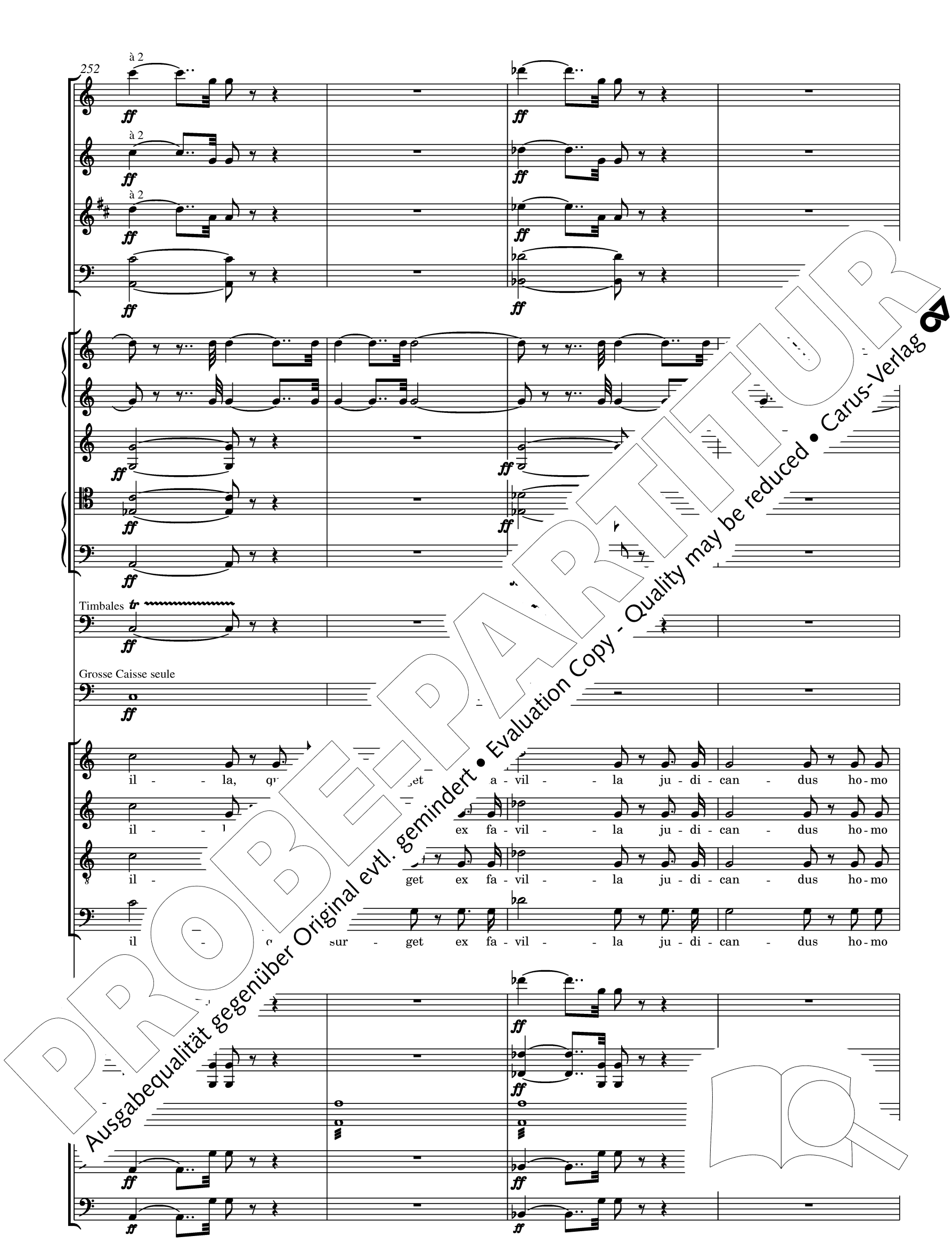
unis.

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

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



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

256

O

Harpes

re - - us: er - go par - ce

re - - us - ic er - go par - ce

re - hu - ic er - go par - ce

hu - ic er - go par - ce

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

259

Timbales Sol-Ut

p

De - us, hu - par - ce De - us. Pi - e

De - us, go par - ce De - us. Pi - e

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

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

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

cresc.

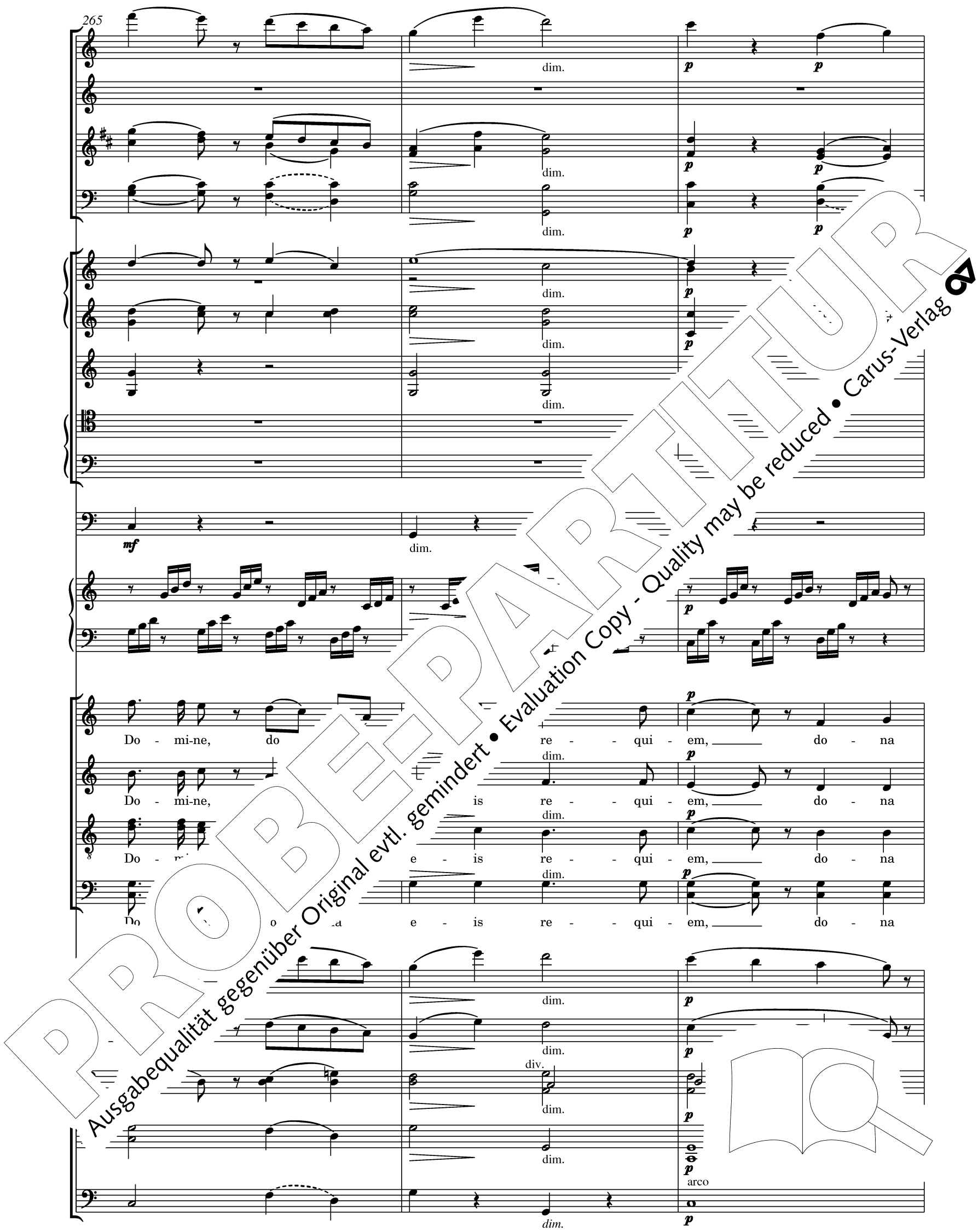
Je - su, Je - su, Je - su, Je - su

Je - su, Je - su, pi - e Je - su, Je - su

Je - mi-ne, pi - e Je - su, Je - su

Do - mi-ne, pi - e Je - su, Je - su

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



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

I

e - is re sem - pi - ter - - - - -

e - is sem - pi - ter - - - - -

e - sem - pi - ter - - - - -

ui - em sem - pi - ter - - - - -

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

271

I en dehors

rit.

nam.

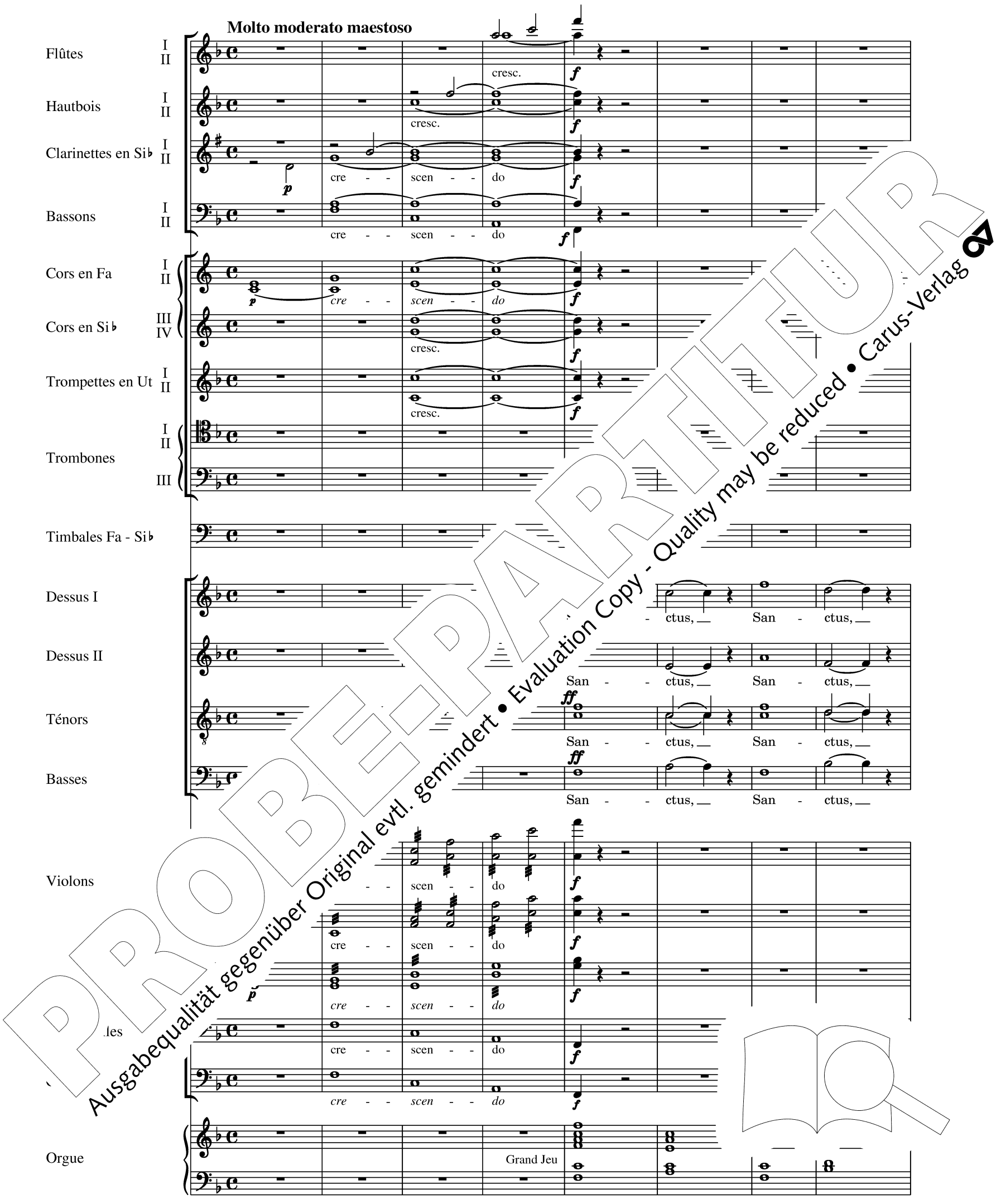
nam.

nam.

nal

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

Sanctus



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

San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - - ni sunt cae - li, cae - li et

San - ctus Do - mi-nus De - us - Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

San - ctus Do - mi-nus - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

San - ctus Do - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

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

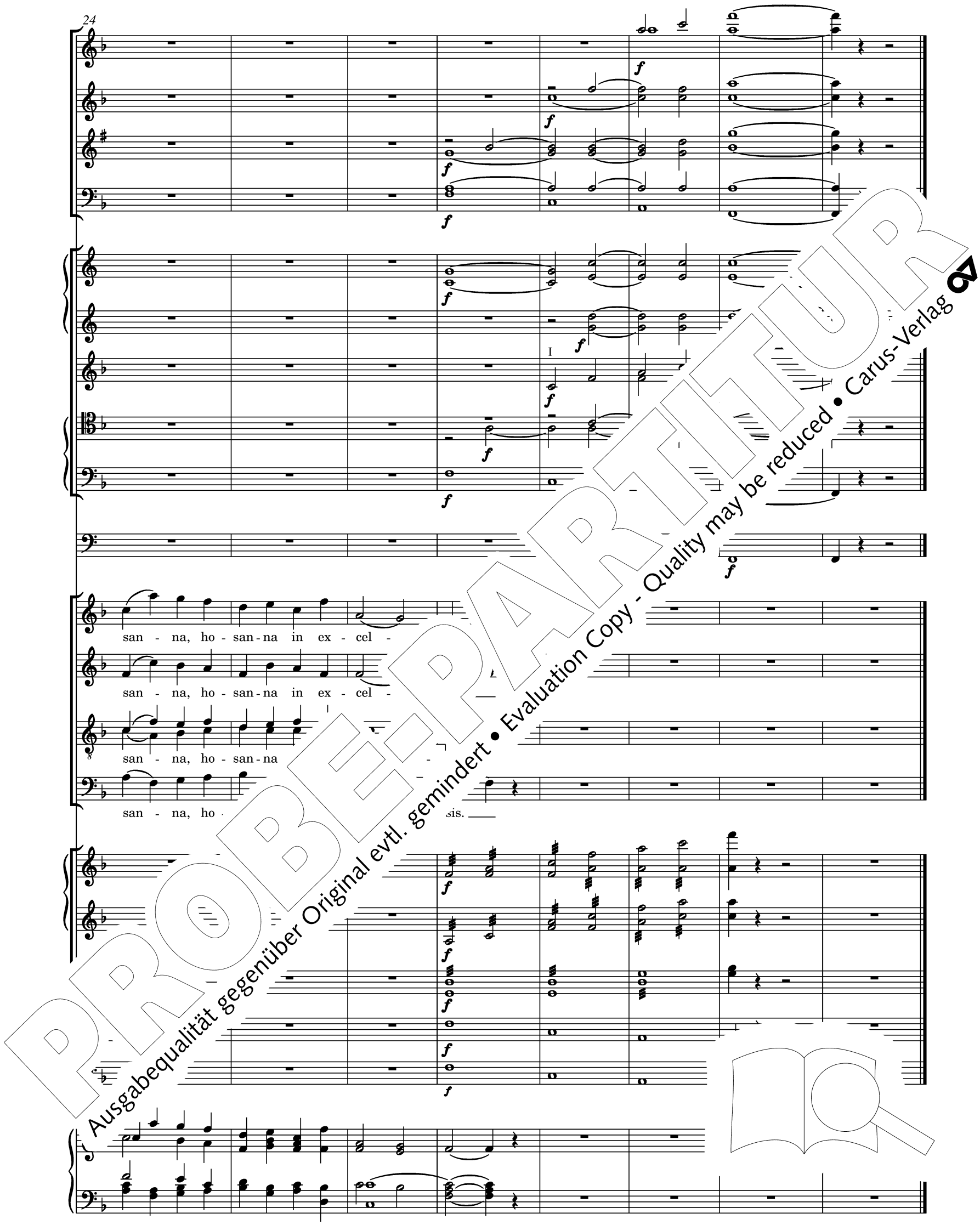
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

ter - ra glo - ri - a tu - a. sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

ter - ra glo - ri - a ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

ter - ra glo na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

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



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

Benedictus

Andante quasi religioso

Flûtes I II
Hautbois I II
Clarinettes en Si♭ I II — cresc. dim. *p*
Bassons I II — cresc. dim. *p*
Cors en Fa I II — *p*
Cors en Si♭ III IV — cresc. dim. *p*
Trompettes en Ut I II
Trombones I II III
Timbales Fa - Si♭
Harpes
Soprano solo — Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus
Ténor solo — - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne -
Dessus I
Dessus II
Ténors
Basses
Violoncelles — pizz. cresc. pizz. arco *p*
Contrebasses — *cresc.*

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

8

I

p

I

p

p

p

Cors

p

qui ve - nit in no - mi-ne

Be - ne - di - ctus,

di - ctus qui ve - nit in no -

Be - ne - di - ctus, be - ne -

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

A

dim.

I

cresc.

dim.

Harpes

be - ne - di - ctus qui ve - nit in

di - ctus qui ve -

Be-ne - di - ctus qui

Be-ne - di - ctus qui

Be-ne - di - ctus qui

Be-ne - di - ctus qui

pizz.

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

21

cresc.

à 2

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

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

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

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

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

B

dim.

à 2

Be - ne-

Do - mi-ni, qui ve - nit, qui ve in mi - ne Do - mi-ni.

Do - mi-ni, qui ve - no - mi - ne Do - mi-ni.

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

Do - m ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni.

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

33

cresc. dim.

cresc. dim.

I

p cresc. dim.

mf

Be - ne - di - ctus.

di - ctus.

Be - ne - di - - ctus,

Be - ne - di - - ctus,

- ne - di - - ctus, be - ne -

Be - ne - di - - ctus, be - ne -

pizz. arco

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

be - ne - di - - qui ve - - nit in

be - ne - di qui ve - - nit in

di - - ctus, e - di - - ctus qui ve - - nit in

di - - ne - di - - ctus qui ve - - nit in

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

42

no - - - mi-ne Do -

Be - ne -

no - - mi - ne

Be - ne -

no - -

Be - ne - di - - ctus,

no - mi-ni.

Be - ne - di - - ctus,

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

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

di - - ctus, di - - ctus qui ve - - nit in

di - - ctus, di - - ctus qui ve - - nit in

be qui ve - - nit, qui ve - - nit in

ctus qui ve - - nit, qui ve - - nit in

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

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

50

C

à 2

dim.

Trompettes

cresc.

Trombones

Timbales

no - mi-ne Do - na in ex - cel - sis, ho-san - na in ex -

no - mi-ne Ho-san - na in ex - cel - sis, ho-san - na in ex -

no Ho-san - na in ex - cel - sis, ho-san - na in ex -

- ni. Ho-san - na in ex - cel - sis, ho-san - na in ex -

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

ff dim. p

ff dim. p

ff dim. p

ff dim. p

ff dim. p

ff dim. p

f f

f f

f f

tr tr

f f

ff p

ff dim. p

cel - sis, ho - sa el in ex - cel - sis.

ff dim. p

cel - sis, - sis, in ex - cel - sis.

dim. p

cel - ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

dim. p

ia in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

ff p

ff p

ff p

ff ff p

ff ff p

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

Pie Jesu

(Variante pour l'élévation, au lieu du Benedictus)

Andante

A

Flûtes I II

Hautbois I II

Clarinettes en La I II

Bassons I II

Cors en Fa (Ré) I II

Cors en Ut III IV

Trompettes en Ut I II

changez en Ré

Harpes

Soprano solo

Contralto solo

Pi - e Je - su

Ténor solo

Basse solo

Dessus I

Dessus II

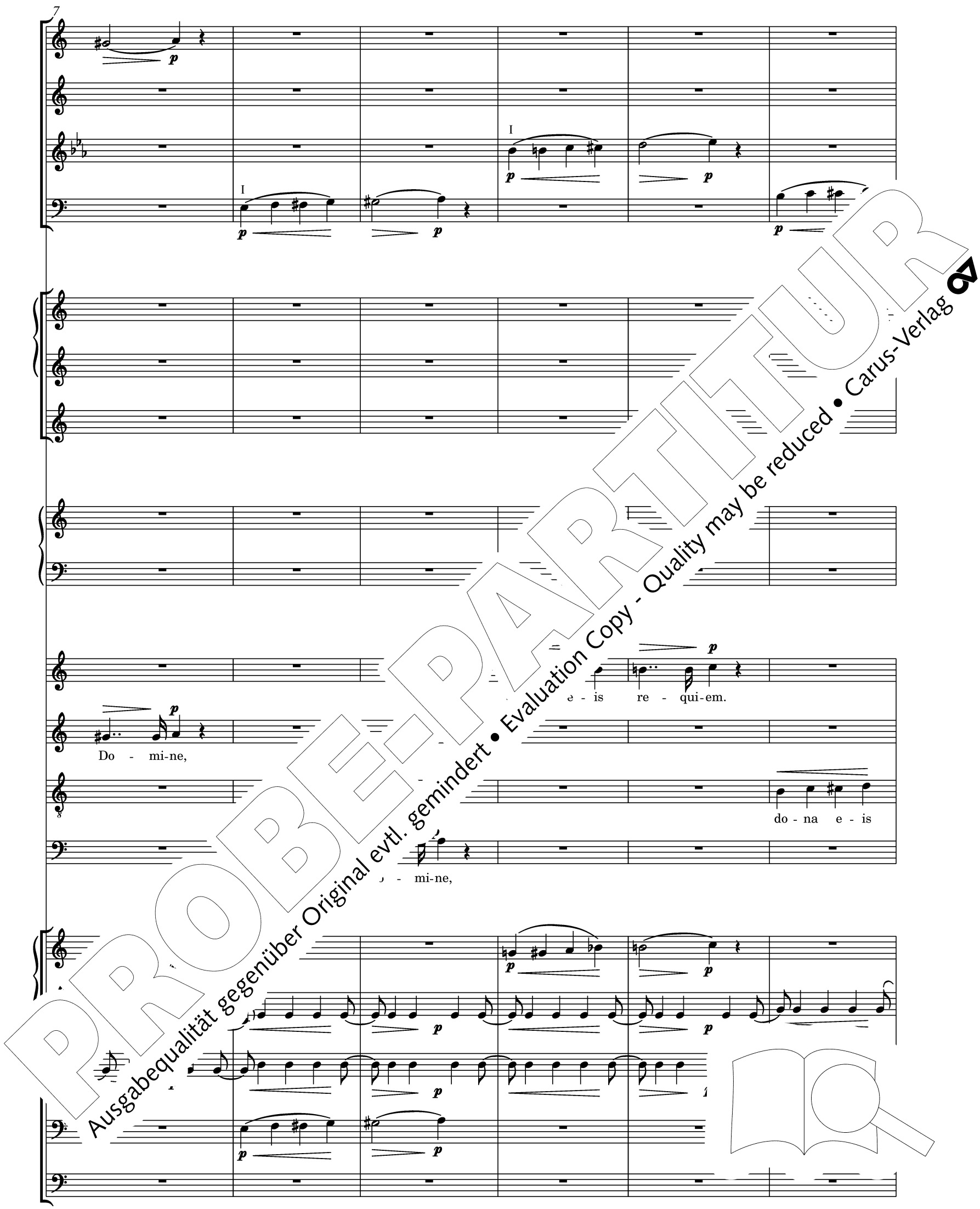
Ténors

Basses

Violoncelles

Contrebasses

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



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

13

I

I

do - na e - is

pi -

re - qui-em,

do - na e - is

pi - e Je - su Do - mi-ne,

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

19

B

I

p

f

dim.

cresc.

pizz.

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

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

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

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

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

Cors en Ré

nam.

nam.

nam.

nam.

Pi - e Je - su, Je - su

Pi - e Je - su,

Pi - e Je - su,

arco

arco

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

Do - mi-ne,

Do - mi-ne,

do - na

Je - su Do - mi-ne,

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

35

C

do - na e - is

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

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

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

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

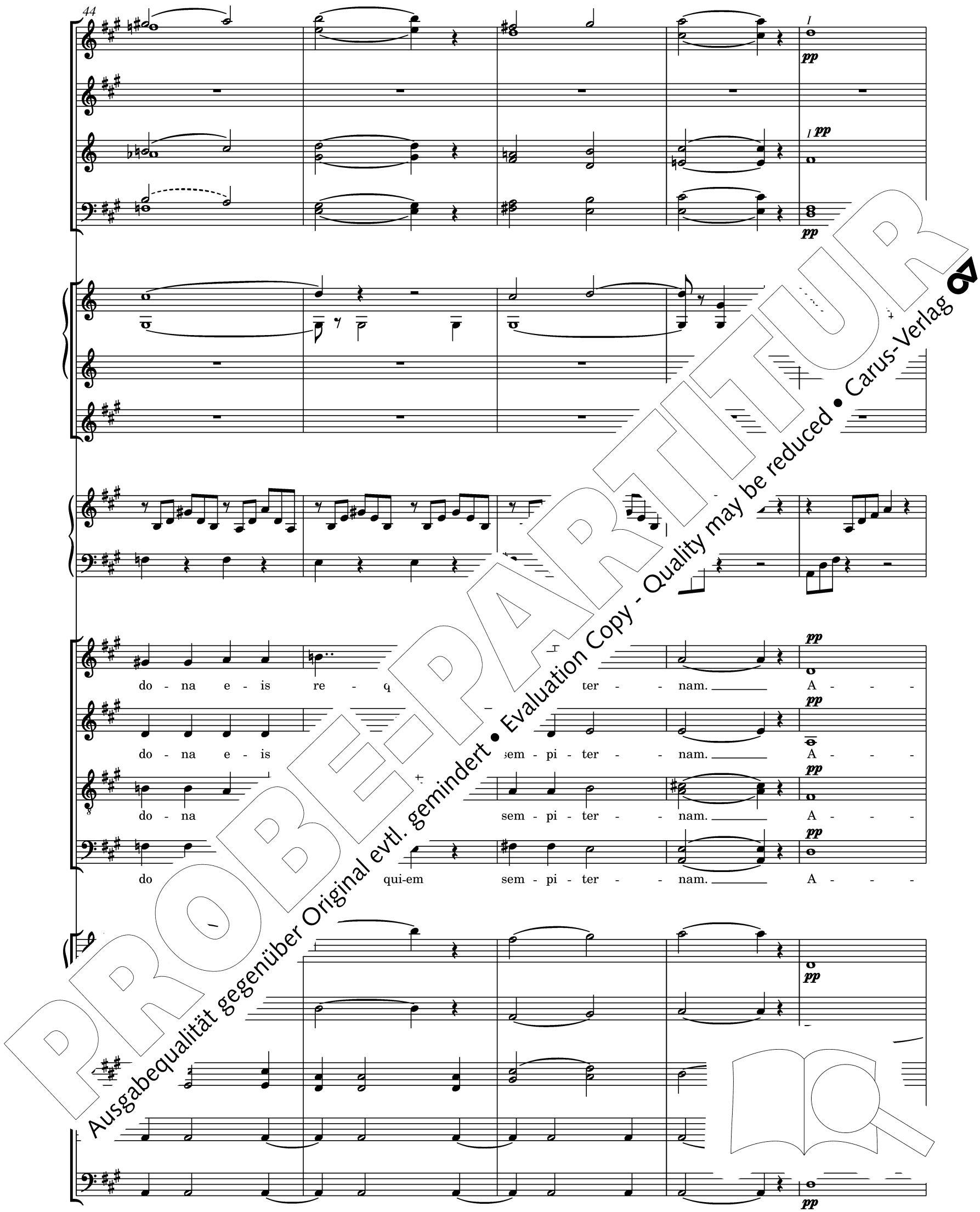
re - qui-em. Pi - e Je - su Do - mi-ne, do - na e - is re - qui-em,

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

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

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

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



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

pp

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

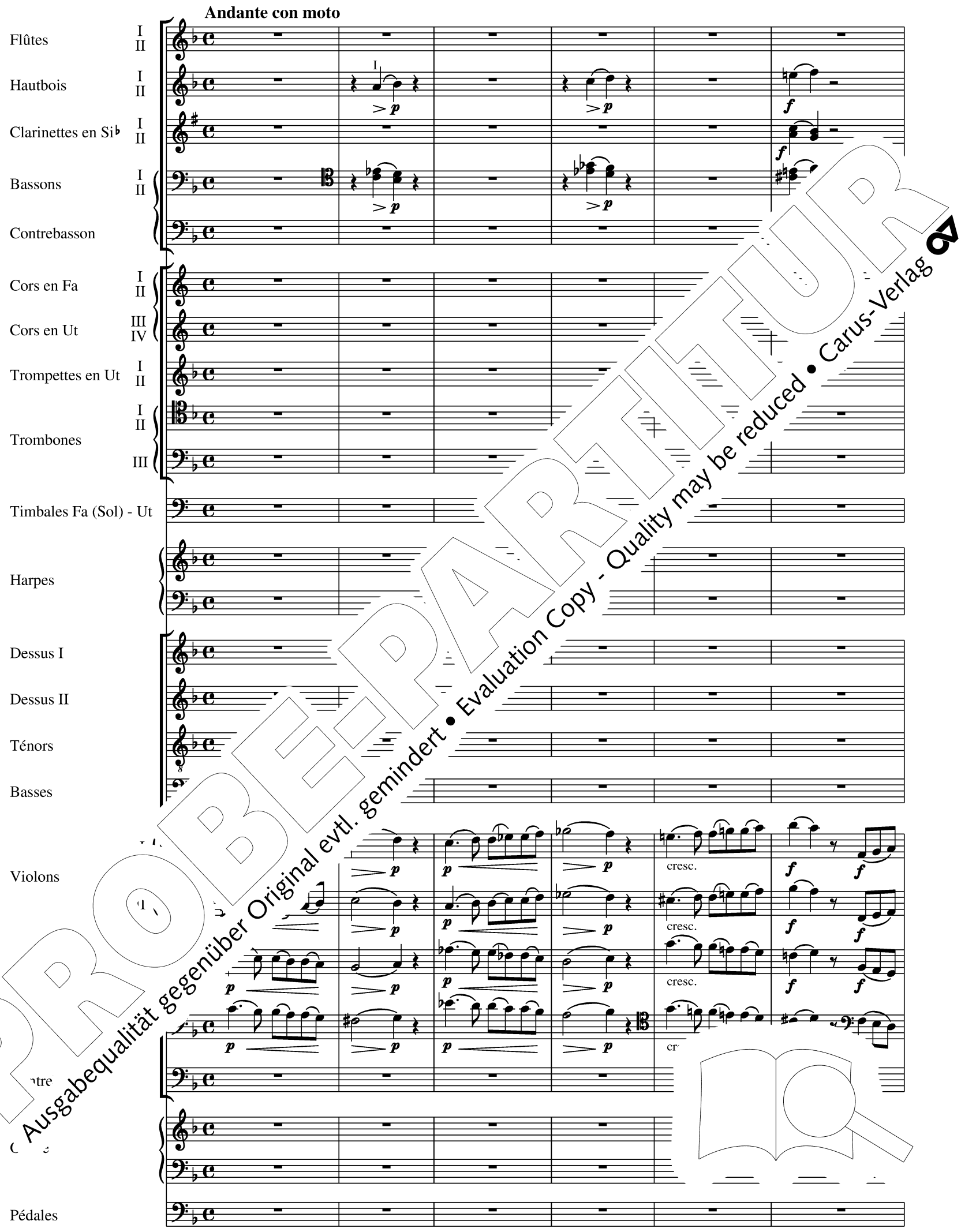
men, a - - - - - - - men.

men,

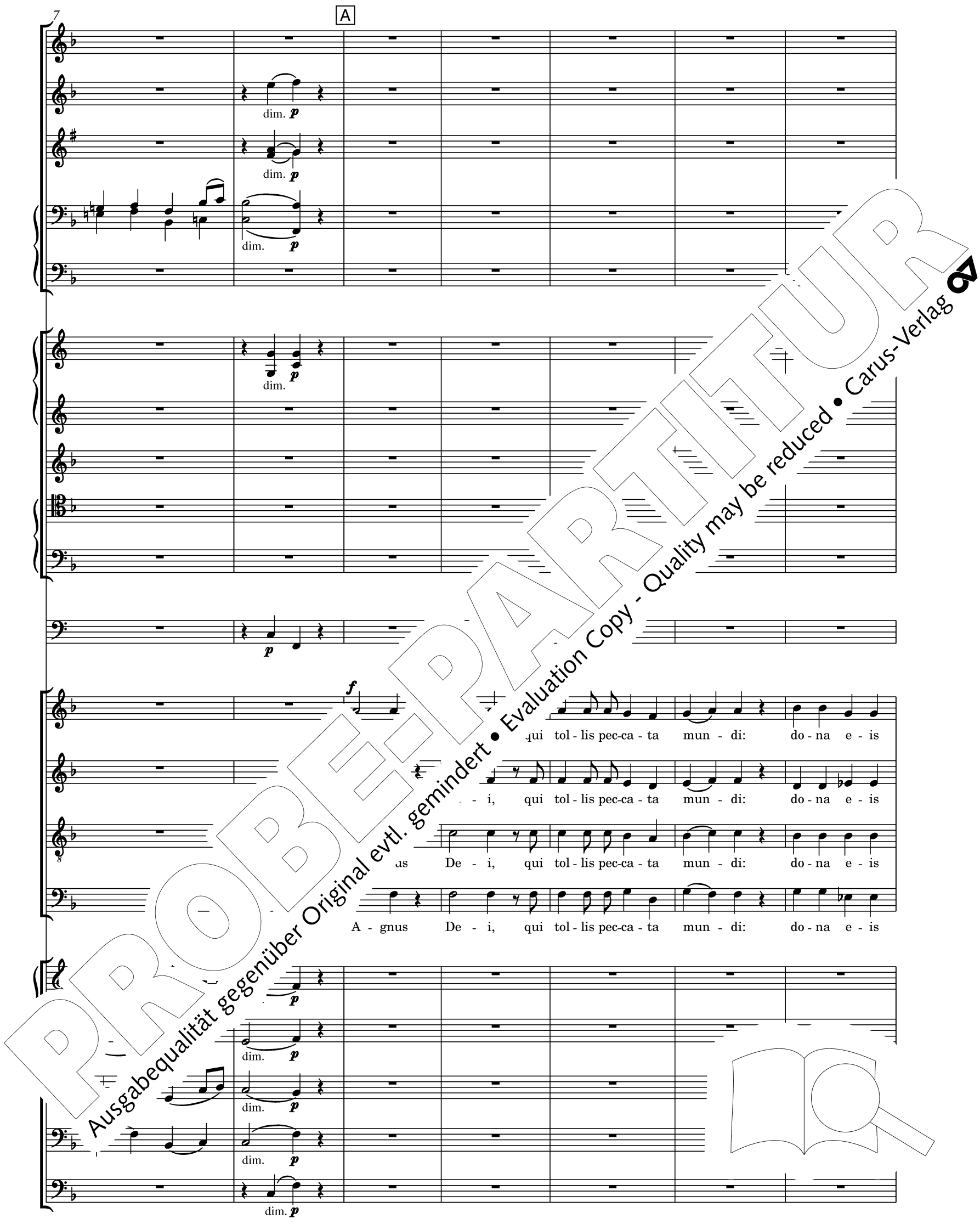
men, - - men.

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

Agnus Dei *et Communion*



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



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

14

B

I

p

cresc.

dim.

p

III

re - qui-em.

re - qui-em.

re - qui-em.

re -

p

A - gnus

A - gnus

A - gnus

A - gnus

cresc.

pizz.

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

p

cresc.

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - do is re - qui - em.

cresc.

De - i, qui tol - lis pec di: - na e - is re - qui - em.

cresc.

f

De - i, qui do - na e - is re - qui - em.

f

De - i, nun - di: do - na e - is re - qui - em.

p

p

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

cresc.

f

I

cresc.

f

cresc.

f

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

f

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

f

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

f

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

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

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

mun - di: do - na e - is re qui-em.
mun - di: do - na e -
mun - di: do
mun - di em.

p
cre - - - scen - -
p
cre - - -
p
cre - -
p
cre - -
pizz.
p

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

38

C

8va

I

f

do

à 2

A - De - na e - is re - qui-em

do - na e - is re - qui-em

- i: do - na e - is re - qui-em

De - i: do - na e - is re - qui-em

arco

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

44

D

dim. p

I

III

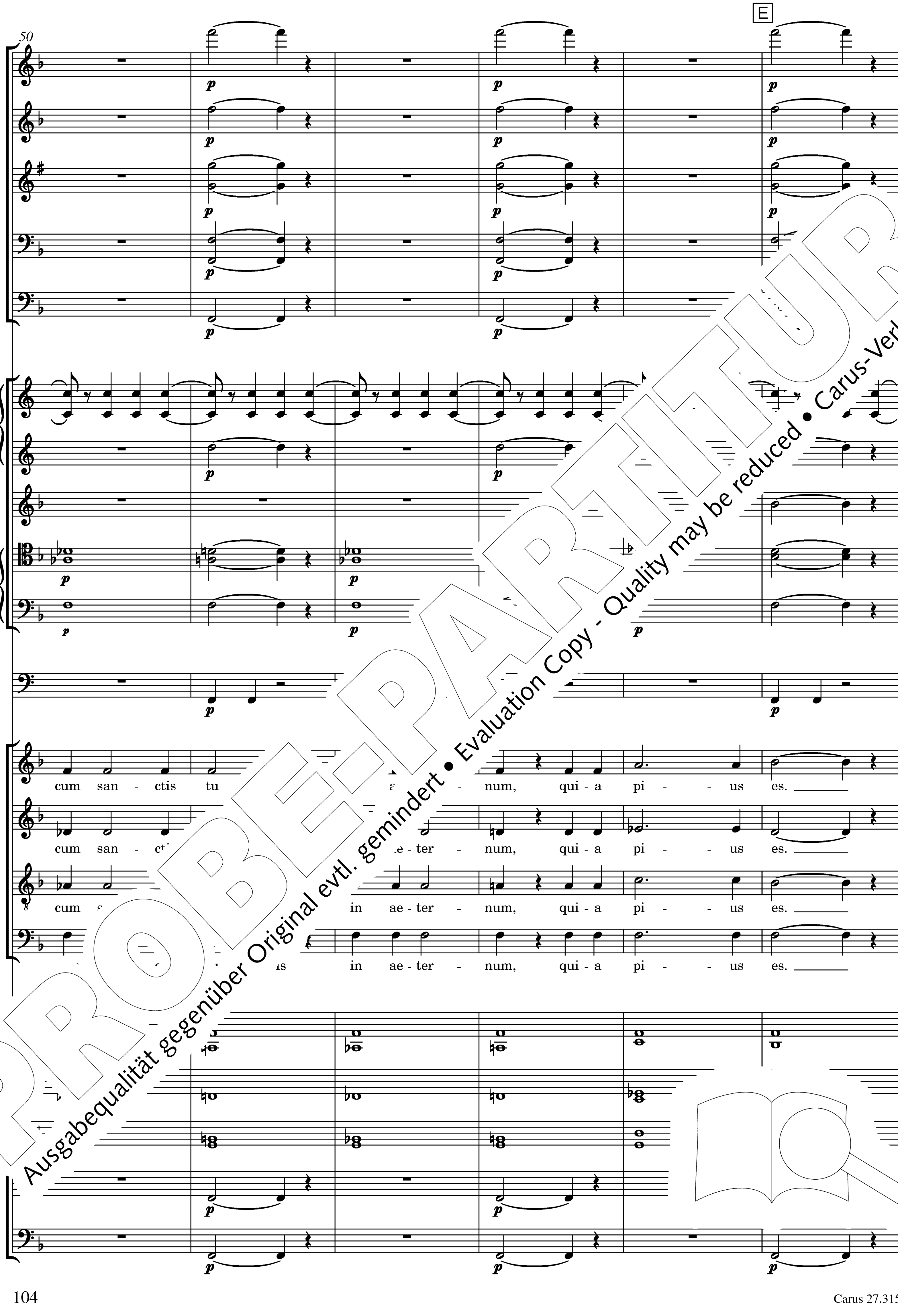
sem - pi - ter - nam. lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

sem - pi - ter - na - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

sem - pi - te ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

sem Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

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



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

Re - qui-em ae - ter - n - mi-ne, et lux per - pe - tu - a

Re - qui-em ae - is Do - mi-ne, et lux per - pe - tu - a

Re - qui-e na e - is Do - mi-ne, et lux per - pe - tu - a

Re do - na e - is Do - mi-ne, et lux per - pe - tu - a

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

62

à 2

changez en

lu - ce-at e - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

lu - ce-at tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

lu - ce-at in san-ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

lu Cum san-ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

pizz.

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

69 F

I

p

I

Timbales Sol-Ut

p

Harpes

mf

es.

es.

es.

arco

p

arco

p

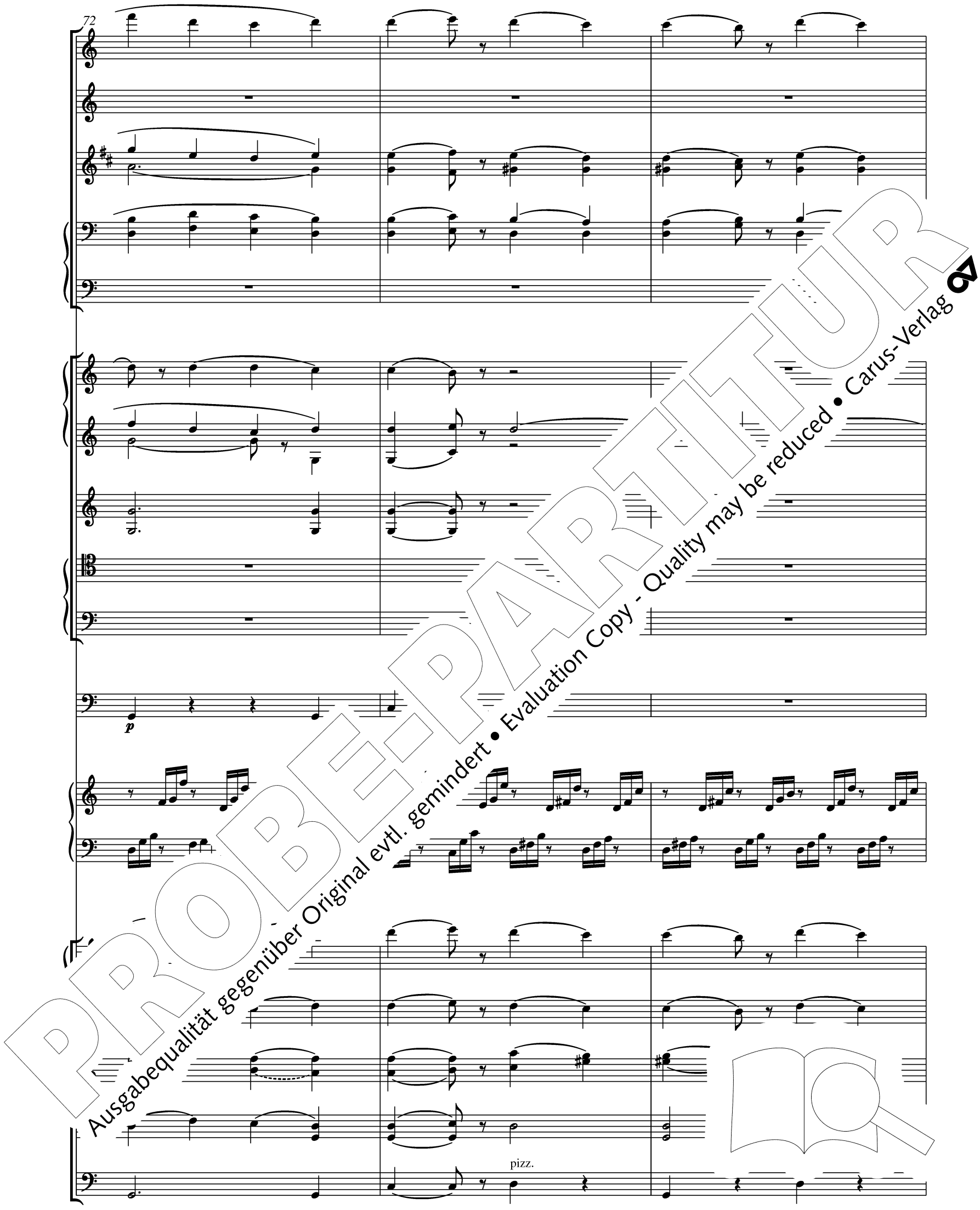
arco

p

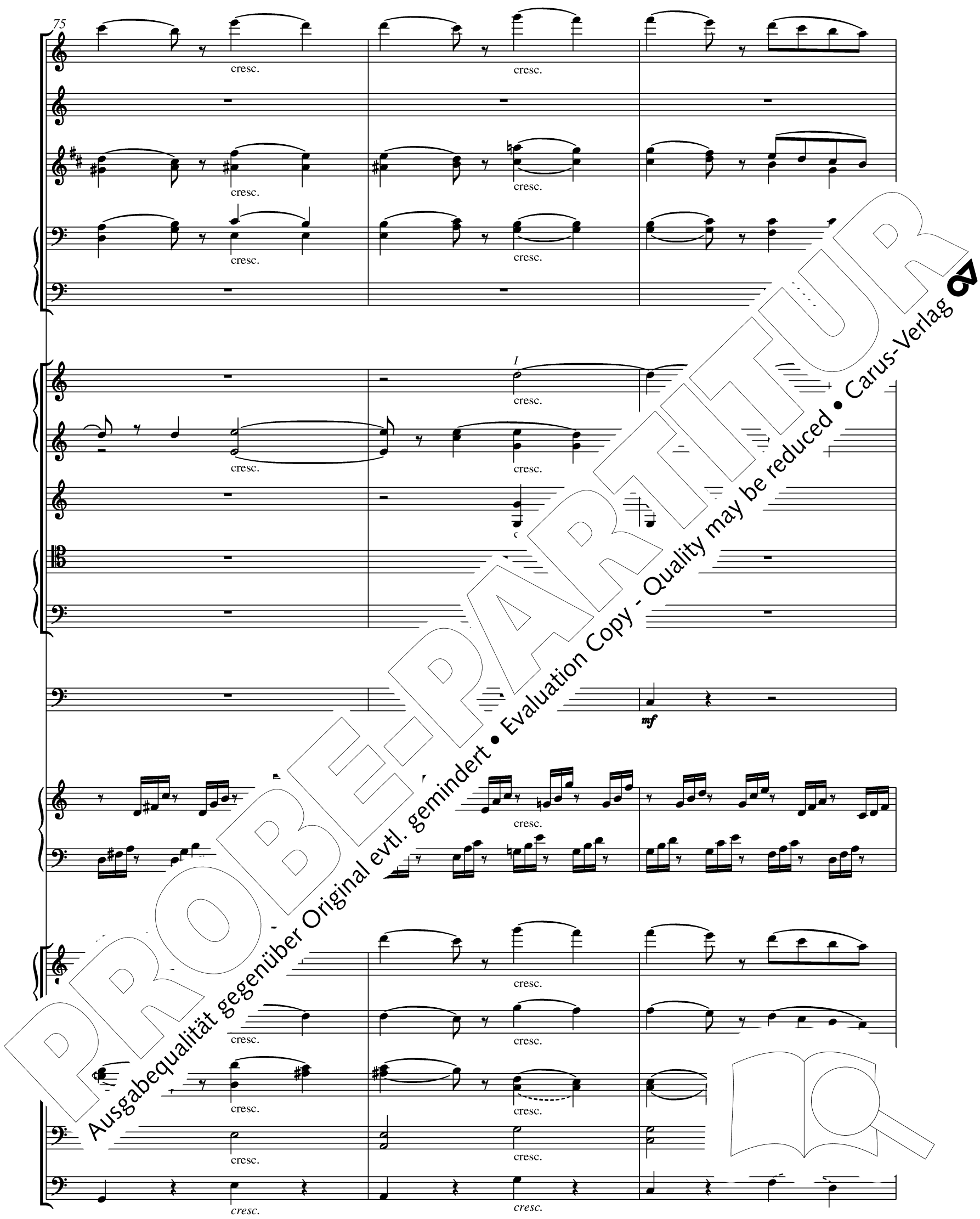
arco

p

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



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



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

G

dim.

pp

div.

unis.

arco

Bourdons 8 et 16 pieds

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

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

tr

p

p

pizz.

unis. pizz.

unis. pizz.

pizz.

pizz.

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

Ci 432

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Da die Spur des Gounod-Autographs sich Ende des letzten Jahrhunderts verliert (s. Vorwort), ist die Hauptquelle der Edition der Erstdruck der Partitur, der posthum[1] von Gounods Schüler Henri Busser (1872–1973) bei den Editions Choudens in Paris herausgegeben wurde. Es handelt sich um einen autographierten Litographiedruck, vermutlich aus der Feder eines Kopisten der Editions Choudens. Die vorliegende Ausgabe bedient sich einer Kopie des Exemplars, welches unter der Signatur *Vma. 3328* in der Bibliothèque nationale de France (= BnF) aufbewahrt wird.

Titelseite:

> ŒUVRES POSTHUMES / REQUIEM [Wort mit silbernen Sternen hinterlegt] / DERNIÈRE ŒUVRE / La mort frappa CHARLES GOUNOD / au moment où il exécutait au Piano / ce REQUIEM. Le 15 Octobre, à St. Cloud. / CH. GOUNOD

Auf der folgenden leeren Seite vermerkte Henri Busser handschriftlich:

> Charles Gounod / m'a chanté et joué / ce Requiem le 15 oc
> tobre / 1893 / quelques instants avant / d'être frappé
> l'attaque / d'apoplexie qui l'a ravi à notre affection / H
> Busser / 1943[2]

Es handelt sich bei dem Exemplar der BnF offenbar
exemplar Henri Bussers. Es wurde verwendet bei
und Radioübertragung durch die Radiodiffusion na
lich des 50. Todestags Gounods, am 18. Oktober 194
der Pariser Église de la Madeleine unter
ser.[3] Eine maschinenschriftliche Auf
tober, die dem Partiturexemplar
nung der Musiker sowie Einzelh
tragung. Folgende Orchest
der Orgel, in dieser
2 Harfen, 6 zweite V
4 Hörner, 2 Trompete
das Schlagwerk

Des Weiter
Veranstaltu
gibt

JNOD / avec le concours de /
uzanne LEFORT / MM. Georges
NO / Au grand Orgue ; M. Edouard
de chœur ; Mlle Henriette ROGET / Or-
Chœurs / de la Radiodiffusion Nationale /
on de / M. Henri BUSSER / Chef des chœurs:
JVERNÉ

eite:

> A la mémoire / de mon Petit-Fils / Maurice Gounod

Innentitel:

> Œuvre posthume. / REQUIEM / Dernière
> CH. GOUNOD / Transcrit par HENRI BÜ
> A. Edition Chœurs, Soli S.C.T.B. accon
> … Prix: 8f. net
> B. ___ " ___ à 4 voix Solis S.C.T.B
> … Prix: 8f. net
> C. ___ " ___ à 2 voix égal
> Grand Orgue … Prix: 7f
> N.B. *On peut adjoin*
> *ment de Quatuor*
> *compagnemen*
> *tes Editions*
> Capucine
> *réserv*
> *vend*
> *ant*
> ORC

Es
d links bzw. rechts paginierte No-
20 Notensysteme, am Beginn jeder
e Taktstriche sind durchgezogen.

rie

nedictus
Pie Jesu (Variante pour l'élévation, au lieu du Benedictus)
6. Agnus Dei

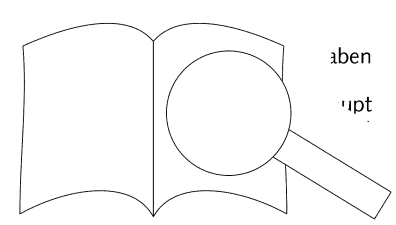
S. 90 unter den letzten 3 Takten: „Paris, Imp. E. DUPRÉ, rue du Delta 26."

Neben der Besetzung und ggfs. der Stimmung variiert auch die Schreibweise der beteiligten Instrumente/Vokalstimmen in den originalen Vorsätzen der einzelnen Sätze. Der originale Partiturvorsatz wird darum in den Einzelanmerkungen zum jeweiligen Satz angegeben.

Die Tempoangaben, die in der Edition entsprechend den heutigen Gepflogenheiten notiert wurden, stehen in der Quelle i.d.R. jeweils über den Holzbläsern und/oder über den Streicherstimmen, z.T. in leicht abweichender Schreibweise:

---

1 Siehe Faksimile auf S. XVIII.
2 Die Erstausgabe der Orchesterfassu
der Bearbeitungen stammen von 18
3 Heute ist kein Tondokument dieser
eine Aufnahme oder nur eine Dire
mehr nachvollziehbar (Auskunft de
und Radio France).
4 Genau genommen handelt es sich u



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

Satz	Takt	über Holzbläsern	über Streichern
1	1	Molto Mod$^{\underline{to}}$	Molto Mod$^{\underline{to}}$
	87	-	Adagio
2	1	-	All$^{\underline{o}}$ Mod$^{\underline{to}}$
	74	Adagio	Adagio
	111	-	And$^{\underline{te}}$ Maestoso
	153	-	Même Mouv$^{\underline{t}}$
3	1	Molto mod$^{\underline{o}}$ maëstoso	Molto Mod$^{\underline{o}}$ Maëstoso
4	1	And^{te} quasi religioso	And$^{\underline{te}}$ quasi religioso
5	1	And$^{\underline{te}}$	And$^{\underline{te}}$
6	1	And$^{\underline{te}}$ con moto	And^{te} con moto

Die originale Erstausgabe enthielt auch Stimmenmaterial, welches heute jedoch nur noch teilweise als Leihmaterial erhältlich ist und für die vorliegende Edition nicht verwendet werden konnte.

B: Bei den auf dem Innentitel der Hauptquelle **A** genannten Fassungen/Bearbeitungen handelt es sich im Gegensatz zur großen Orchesterfassung, die von Gounod vor seinem Tode noch fertig gestellt werden konnte, um Bearbeitungen seines Schülers Henri Busser:
A. Fassung für 4 Soli, Chor und Klavier
B. Fassung für 4 Soli und Orgel
C. Fassung für 2 gleiche Stimmen und (Große) Orgel.
Dazu existiert eine Begleitung für Harfe, Streichorchester und Orgel.

C: Unter der Signatur *Ms. 18799* wird in der Bibliothèque nationale de France das Autograph Henri Bussers für Fassung A, wel[illegible] zugleich als Stichvorlage diente, aufbewahrt. Am Ende [illegible] Sätze finden sich Datumsangaben Bussers: 1. *5 Février* [illegible] 2. *20 Février 94 Rome*; 5. *26 Février 94 Rome*; 6. *2 Ma*[illegible]

Die Edition folgt Quelle **A** als Hauptquelle. B[illegible] fraglicher [illegible] wurde zunächst Nebenquelle **B** herangezo[illegible] -bes[illegible] Fassungen A und B wegen der besser ve[illegible] keit.[5] In Einzelfällen, v.a. bei Abwei[illegible] schiedenen Fassungen von **B**, wurd[illegible] Korrekturen der Hauptquelle du[illegible] Partitur selbst nicht diakritisc[illegible] den Einzelanmerkungen n[illegible]

II. Zur Edition

Die Ausgabe ba[illegible] de[illegible] n[illegible] ..ods Schüler Henri Busser h[illegible] **A**). Ein Nachweis des autog[illegible] .nalig in einem Auktionskat[illegible] .em Jahr 1993 (s. Vorwort). Z[illegible] Autograph noch im Besitz der [illegible] .rorschungen der Herausgeberin [illegible] .zung verschiedener Nachfahren des [illegible] .utige Besitzer nicht zu ermitteln. Die [illegible] .nge[illegible] .ssers (Quellen **B** und **C**) dienten in fragli-[illegible] .illen [illegible] .ation. Die Einzelanmerkungen legen davon

Bei [illegible] .uschriftlichen Eintragungen Bussers im verwendeten Partit[illegible] .emplar der BnF handelt es sich fast ausschließlich um Verdeutlichungen und Hervorhebungen z.B. der Dynamik oder der Proben-Buchstaben etc., die für die kritische Ausgabe ohne Belang sind. Inhaltliche Änderungen hingegen werden in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

Die originalen Satzbezeichnungen finden sich in Kapitel I des Kritischen Berichts. Die Neuausgabe selbst nennt als Titel, ergänzend zu den originalen Überschriften Gounods, zusätzlich den [illegible] schen Ort sowie als Zwischenüberschriften an markante[illegible] die jeweiligen Textincipits. Dies entspricht jedoch ke[illegible] rung im Sinne einer „Nummernmesse", sondern s[illegible] praxis erleichtern.

Französische Stimmbezeichnungen und A[illegible] werden originalgetreu wiedergegeben, [illegible] Schreibweise vereinheitlicht und m[illegible] die Trompeten in der Quelle in A[illegible] u a[illegible] ten „Trompettes chromatique[illegible] .en.[illegible] Stimmenvorsatz ist bei de[illegible] zu[illegible] en Nummer angegeben. Die [illegible] ätze [illegible] er Edition nicht immer auf d[illegible] ond[illegible] auch nur für einen Unterab[illegible] er [illegible] eichen Sequenz. Sie hab[illegible] ächs[illegible] atz Gültigkeit. Stimmungswe[illegible] nete[illegible] bereits im Vorsatz in Klamme[illegible] .dig.

Die [illegible] lot[illegible] gen notationstechnischen Gepflo[illegible] ung, Balkensetzung und die [illegible] von Abkürzungen (z.B. pizz$^{\underline{o}}$, [illegible] . Hinzufügungen und Eingriffe der [illegible] .cht in den Einzelanmerkungen aufgetext selbst durch Kleinstich (Akzidentien, [illegible] .g (Überschriften, Ausführungsanweisun- [illegible] .g (Bögen) kenntlich gemacht. Der liturgische [illegible] .rechend der Fassung des *Graduale Triplex* (Paris- To[illegible] modernisiert.

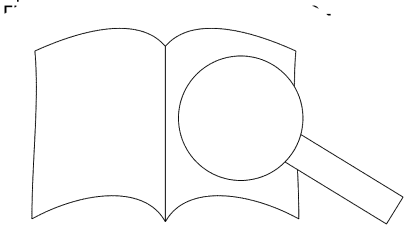
[illegible] .echnische Bequemlichkeiten („Faulenzer") wurden ausno- [illegible] , sei es bei Wiederholungen innerhalb einer Stimme oder bei [illegible] rweis auf eine andere Stimme (z.B. im Introït T. 57–63 Vl II: „col [illegible] I$^{\underline{er}}$ V$^{\underline{on}}$"). Überflüssige Akzidentien (z.B. Wiederholung bei Überbindung) und gelegentlich auch direkt aufeinander folgende notierte identische dynamische Angaben in derselben Stimme wurden ohne weitere Kennzeichnung weggelassen (z.B. Sequenz: *p* der Streicher aus T. 59 wird in der Quelle in T. 61, 63 und 65 wiederholt). Hinzufügungen, auch von Warnakzidentien, sind jedoch stets diakritisch gekennzeichnet. Bloße Silben-Bindebögen bei

---

[5] Fassung A: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *4 Mus. pr. 8113* oder BNF, Signatur *D. 4843 (5)*; Fassung B: BnF, Signatur *Op. E. 82* oder British Library, Signatur *F.1175.m(1.)*.

[6] Mein Dank gilt besonders den Nachfahren des Komponisten Chantal de Lassus und François Davin (Webmaster der Site www.charles-gounod.com) sowie besonders auch Gérard Condé, Verfasser der jüngsten Gounod-Biographie (s. Vorwort) für ihre Unterstützung bei der Autographen[illegible]

[7] Am Pariser Conservatoire wurde unter dem [illegible] 1874), der den Klang der Ventiltrompeten [illegible] 1900 weiterhin Naturtrompete unterricht[illegible] die Naturtrompete auch noch länger vert[illegible] weise kamen zwei Naturtrompeten und z[illegible] oder aber Ventiltrompeten zum Einsatz. A[illegible] Gounod hier explizit eine Abgrenzung zu [illegible] Auskunft von Prof. Edward H. Tarr, vgl. au[illegible] *Geschichte von der Antike bis zur Gegenw*[illegible]



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

Achteln und kleineren Notenwerten wurden bei ohnehin vorhandener Balkierung nicht hinzugefügt, vorhandene Bögen jedoch beibehalten. Auch in die quellentypische Eigenheit, Punktierungen durch Anbindung auszunotieren, wurde bis auf in den Einzelanmerkungen nachvollziehbare Einzelfälle nicht eingegriffen. Auf eine Trillerschlange hinter dem Trillerzeichen wurde verzichtet, wenn sich der Triller nur auf einen einzigen Ton bezieht. Hin und wieder finden sich ungenau geschriebene Bögen, die – besonders am Taktende – über die Note hinausgehen, ohne jedoch die folgende Note zu erreichen. Dies wurde ohne weiteren Nachweis korrigiert, ebenso die Eigenheit des Schreibers, nicht zwischen der Positionierung von halben und ganzen Pausen zu unterscheiden.

Die originalen Bläserstimmungen wurden grundsätzlich beibehalten. Die Trompetenstimmen sind original (wie die Hörner) ohne Generalvorzeichnung notiert. In der Neuausgabe wurden die Vorzeichen jedoch an den Anfang der Notenzeile anstatt vor die jeweilige Note gesetzt. Horn III und IV werden in der Quelle als „1°“ und „2°“, also bezogen auf das Notensystem und nicht auf die Gesamtbesetzung, bezeichnet. Dies wurde geändert, um Verwechslungen zu vermeiden. Wenn eindeutig durch Pausensetzung oder Halsung in der Quelle ersichtlich war, dass nur ein Instrument spielen soll, wurde bei geteilten Bläserstimmen gegebenenfalls „I“ bzw. „II“ ohne weiteren Nachweis hinzugefügt. Spielen zwei Bläserstimmen unisono, steht „à 2“. Da keine Einzelstimmhefte vorlagen, musste gelegentlich die Besetzung aus dem jeweiligen musikalischen Zusammenhang erschlossen werden. Es kann nicht selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass eine Besetzungsangabe auch noch für die folgende, möglicherweise durch eine längere Paus
abgetrennte musikalische Phrase gültig ist, z. B. wurde von
Herausgeberin im Agnus Dei in T. 47 in den Oboen eine „I“ hi
gefügt, da nicht zweifelsfrei die „I“ aus T. 2 noch Gültigke
Wegen dieser Uneindeutigkeiten wurden solche Zwe
kritisch gekennzeichnet und wenn nötig zusätzlich
merkungen erläutert. Bei Gegenhalsung sind Ar
wie Akzente in der Quelle oft nur einfach notiert, e
von ausgegangen, dass sie i.d.R. für beide Stimmen ge

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen für die beteiligten Vokal- und Instrumentalstimmen:

B = Basso, C = Contralto, Cb = Contrabbasso, Cfg = Contrafagotto, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Cymb = Cimbalo, D = Dessus, Eh = Corno inglese, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, GCaisse = Gran cassa, Instr = Strumento, Ob = Oboe, Org = Organo, Péd = Pedale, Perc = Percussione, S = So
Strumenti ad arco, T = Tenore, Timb = Timpani, Tr = Tromb
bone, Vl = Violino, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vokalst =

Die Einzelanmerkungen geben den Befund der Q
von der Edition abweicht.

1. Introït et Kyrie

Originaler Stimmenvorsatz: Flûtes I
sons | Cors en Fa chromatiques | C
et 2e Tromb nes | 3me Tromb.ne
Violons | Altos | 1ers Dessus
Basses | Orgue | Pédales

9	D I 1	A und B)
9	Fl I	
11	D II	sung A und B)
11	Eh	
16		
17		„-cen-do“ fehlt), insgesamt
		imme pausiert
		ung
19		uerung
20		ktierung
		Punktierung
		ie Punktierungen
		ohne Punktierung
		ohne Punktierung
		ohne Punktierung
		ohne Punktierung
		notiert als *as*
	I 3–4	notiert als *as*[1]
	g I 1	*des*[1]
	Tr II 2	punktiert trotz folgender Achtelpause
	Trb I, D II 2–3	notiert als *fes*[1]
–40	Fl	Besetzung I/à 2 unklar, erst in T. 45 explizit „à 2“
42	Trb III 1	ohne Punktierung
44	Vc 1	ohne Punktierung
47	Vc	ganzer Takt ohne Punktierungen
47	Vc 2	C ohne Notenhals
48	S, D I 1–2	ohne Punktierungen
48	T 2	ohne Punktierung
49	Vc 1	ohne Punktierung
50	Vc 1	ohne Punktierung
52	B 1–2	ohne Bögen, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
53	Vc, Cb 1	*cresc.* in Cb statt in Vc
54	Trb I	ohne Notenhälse
55	Vokalst	ohne *dim.*, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
56	Org	Klammerung „(Bourdons 8 et 16 pieds)“ ist original
57	Fl 1	ohne Notenhals
58	Org 1	Pedal: ohne Punktierung
60	Vl I/II 2–4	ohne Pausen
64	Vokalst	*cresc.* erst T. 65, geändert analog zu **B** (Fassung A und B), in **C** nachträglich eingefügt
65	Str 1	Vl I/Va *poco* über den gesamten
66	Tr 1	ohne Pu
66	Vl I 2	ohne Pa
66–68	Vokalst	ohne *dir* ung A und B
68	Str	üb
69	Vl I 2	ohne Pa
71	Timp	ohne Pa

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

81	B 1	ohne Punktierung und Bindebogen, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
85	Vl I 3	ohne Punktierung
85–88	Vl II	alles ohne Punktierung
87	Org l.H., Ped	ohne Punktierung

2. Séquence

Originaler Stimmenvorsatz: Flûtes | Plo Flûte[8] | Hautbois (Cor Anglais) | Clarttes Si♭ | Bassons | Cors-mi♭ | Cors-Ut | Tromptes chr. | 1er et 2e Tromb. | 3e Tromb. (Tuba) | Timb.les Sol-Ut | Cymb. et Gr Cse | Harpe | 1ers Violons | 2e id. | Altos | 1ers Dessus | 2e Dessus | Tenors | Basses | V.elles | Ctre Basses | Orgue | Pédales

Dies irae

Im Original wird die triolische Struktur durch Punktierung der Noten verdeutlicht, so als ob es sich statt um einen 4/4-Takt – je nach Notenwert – um einen 6/4 oder 12/8-Takt handele. Da die Triolen, Sextolen, etc. jedoch durch die Ziffern hinreichend gekennzeichnet sind, wurde in der Edition auf die Notenpunktierung verzichtet.

3	Cor I/II 3	zusätzlich Artikulationspunkt
21	B 2	*g*, korrigiert nach **B** (Fassung A und B)
23	Clt I 1	ohne Notenhals
29	Va 3	punktiert statt Pause auf 29.4
29	Vc 4	ohne Pause
29	Cb 4	*f*
32	Vl I/II, Va 4	ohne Pause
36	D I 1	ohne Notenhals
40	Cb 1–2	*C*, angepasst an **B** (Fassung A und B)
40	Vl II 2	*as*^{1}, angepasst an **B** (Fassung A und B)

Tuba mirum

52	Fl I 3	♮ statt ♭
54	Tr II 1	Vorzeichen nachträglich handschriftlich ei[illegible] fügt, steht erst in Tr I auf 54.2 (s. o. Ann[illegible] zur Originalnotation der Trompeter[illegible] neralvorzeichen)
59	T 1	ohne Notenhals
64	D I/II, T, B 2–4	♩.♩.♪ statt ♩.♪.♪ *Liber scriptus*
74/75	Tr, Trb 1–3	♩.♩.♪, angeglichen an T. 78[illegible]
77/78	Timp	Eigentlich müsste *des* [illegible] linger[illegible]
89/90	Timp	Eigentlich müsste *G*[illegible]
95	D I/II, T, B 3–4	♩.♩ statt ♩.♪
nach 98		einfacher Takts[illegible]

Quid sum miser

100	T solo 2	*b*, k[illegible]
102	Vc, Cb 5	oh[illegible]

Rex tremendae majes[illegible]

112	B 2–3	[illegible] und B)
114	[illegible] I 1	[illegible]
124	Clt [illegible]	[illegible], wo die Stimmen je-

Rec[illegible]

[illegible] Überbindung aus T. 124 vorhan-

[illegible] Note *c*^{1}, angepasst an **B** (Fassung A und B)
[illegible] angepasst an **B** (Fassung A und B)
[illegible] 3 2 [illegible]viertel, trotz darauf folgender Pause
Arp[illegible] *e*^{0}, jedoch mit explizitem Auflösungszeichen, das hier im Gegensatz zu *g*^{1} nicht angebracht ist und auf einen Schreibfehler hindeutet
14[illegible] Bogen nur zur unteren Note *c*^{1}, jedoch ohne Gegenhalsung
144 [illegible] 3 **B** (Fassung A): *G* statt *g*

147–150	Clt II	bis 150.1 ohne Pausen, jedoch in T. 147 nach den expliziten Pausen der T. 145.2–146 keine im Fall des Mitspielens erwartete Doppelhalsung
nach 149	alle	Doppelstrich und Zeichen ⊕, da original Verweis auf Fassung C zu zwei Stimmen an dieser Stelle: „Pour l'édition C à 2 voix égales, on passe du signe ⊕ [nach T. 149] au signe ⊕ [T. 239]" deshalb nach T. 238 ebenfalls original Doppe[illegible]
150	Tr	„changez en RE" bereits in T. 139

Quaerens me

154/155	Ob, Clt, Fg	Bögen analog zu Streichern [illegible]
155	Ob 2	Fermate zusätzlich zu 15[illegible]
157/158	Fg I/II	Bogen nur bis 154.8
160	D II 2	*e*^{1}, angepasst an **B** (F[illegible]
164	Va 6	Viertel *f*; es folgt [illegible]
166	Vl II 4	*f* bereits auf 1[illegible]
166	D II 4–5	ohne Boger[illegible] n **b**
167	D II 2	Viertel p[illegible]
167	S solo 4–6	[illegible], k[illegible] ng A ur[illegible]
168	D II, B 3	ohr[illegible]
171	Clt	[illegible] rzei[illegible]
171	Fg II 4	[illegible] ollsu[illegible], Clt II er-
172	Fg II 1	
176–179	Clt I/II	die [illegible] ur für die Clt I ein- [illegible] d, g[illegible] wohl ebenso für die Cl[illegible] Clt I in T. 176 über das letzte [illegible] cht und so auch das letz- Acht[illegible] einbindet. Die Unterteilung [illegible] vier Achteln in Clt wurde ana- [illegible] streichern vorgenommen.
	B [illegible]	[illegible], ergänzt nach **B** (Fassung A) [illegible] on 177.1 nach 177.2
	[illegible]	[illegible] ne Bogen, ergänzt nach **B** (Fassung A) [illegible] usätzlicher Ton *d*^{2} unter *fis*^{2} der Fl I, bereits während des Schreibvorgangs gestrichen
	[illegible]	Bogen nur 178/179.5–6, angeglichen an T. 171f. *gis*^{0}
18[illegible]	[illegible]	Bogen
1[illegible]	[illegible] –4	ohne Bogen, ergänzt aus **B** (Fassung A)
	[illegible] 3	*c*^{1}, korrigiert nach **B** (Fassung A)
	B 4	*d*^{0}, korrigiert nach **B** (Fassung A) analog zu D II
	Cor I/II 3–4	Besetzung I/à 2 unklar: nur einfach gehalst, aber keine Pausen in Cor II

Juste judex

188	Clt I 1–2	Bogen, gestrichen analog zu T. 190 u. 192 und Ob
190	Tr 6	Achtel
193	Vl II 4–5	*g*^{1} – *f*^{1}, korrigiert analog zu T. 194
194	Cor II 2	*c*^{1}
195	T 1	*a*^{0}, korrigiert nach **B** (Fassung A) und **C** (dort zunächst *a*^{0}, nachträglich korrigiert in *c*^{1})
198	T 4	ohne Vorzeichen, auch in **B** (Fassung A) und **C**, allerdings Ton in allen drei Quellen erst im nächsten Takt explizit aufgelöst)

---

8 Die Piccoloflöte ist zwar im Stimmenvorsatz vorgesehen, sie pausiert jedoch durchgehend.

9 Die Pedalpauke wurde um ca. 1880 erfunden. Es ist jedoch anzuzweifeln, dass Gounod bei der Paukenstimme des *Requiems* von [illegible] findung ausgegangen ist, zumal davon (im Gegensa[illegible] zung zur Naturtrompete ausdrücklich als „[illegible] keiner Stelle explizit die Rede ist. Theoreti[illegible] henden Pausentakten Zeit zum Umstimm[illegible] wusst „falsche Töne" in Kauf genommen [illegible] der Textausdeutung, der Darstellung des [illegible] liche Auskunft von Prof. Hermann Schwa[illegible] Vgl. auch Buchta, Harald, *Pauken und Pau*[illegible] *hunderts*, Diss. Heidelberg 1996, S. 73.

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

199	Cor III	Pause des Cor IV mittig notiert, obwohl nicht gültig für Cor III
201	T 1	*g⁰*, korrigiert nach **B** (Fassung A) und **C** (dort zunächst *g⁰*, nachträglich korrigiert in *c¹*)
201	Cb 1	*pizz.* erst auf 201.3
203	D I 6	*b¹*, korrigiert nach **B** (Fassung A und B) und **C**
205–209	Clt	ohne Generalvorzeichen
208	T 5–7	Bogen nur 208.6–7, korrigiert nach **B** (Fassung A und B)
218	Cor III/IV 1	*ais*
219	Ob	„2 oboï“
225–227	Cor I/II	Besetzung I/à 2 unklar: Halsung nur nach oben
228	Vl II 2	*a¹* (undeutlich geschrieben)
235	Fg II 1	ohne Punktierung
236	D I 1–2	Bogen
238	D I, T 1–2/3	ohne Bögen auf Silbe „fi“, ergänzt nach **B** (Fassung A und B)
238	T 4	*fis⁰* (undeutlich geschrieben)

Oro supplex

232	B 2	*cis⁰*
240	Fg II 4	„II“ ergänzt analog zu T. 231
242	S 4	♮ statt ♭
244	Cb 1	ohne Punkt
248–250	Clt	ohne Generalvorzeichen
249	Va II 3	*as⁰*

Lacrimosa

252	B 4	ohne Punkt
253	B 4	ohne Punkt
254	Vl II unten 1–2	*es¹*
259	Cb 1	undeutlich notiert, eher *F* als *G*
263	D I 5	*d²*, korrigiert nach **B** (Fassung A und B)
264	Cor III/IV	Bogen nur Cor III 264.4–5, angepasst an Par[illegible] stelle im Agnus Dei T. 76
264–265	Cor I	Bogen von Pause in T. 264 aus na[illegible]
265	D I 5–6	ohne Bogen, ergänzt nach **B** (F[illegible]
265	B 5–6	*e⁰ – e⁰*, korrigiert nach **B** (Fa[illegible]
267	Cor III 1	*a¹*
267	Va 1	*d¹* statt *e¹*, ebenso T. 268 und 2[illegible] [illegible]lenzer“ notiert sind
269	Arpa 12	rechte Hand *g¹*

3. Sanctus

Originaler Stimmenvorsatz: Fl[illegible] [illegible]or chrom. En Fa | Cor S♭ gra[illegible] [illegible]nes | 3e [illegible] | Timbales Fa. Si♭. | H[illegible] Dessus | Tenors | Basses | Velles | C[illegible]

2	Va	[illegible]
18	D I 2	[illegible]
28–29	Tr	[illegible] nach *f¹*, d.h. von Tr I
29	Ob	[illegible]
29	[illegible]	[illegible]

[illegible]tes | Hautbois | Clartes Si♭ | Bassons | Cors en [illegible] chr. | Trombones | Timbales Fa. Si♭. | Harpes | [illegible] Soprano Solo | Ténor Solo | Chœur | Velles | C.B.

[illegible]	[illegible]	Bogen von 10.1 nach 10.3, angeglichen an S solo
[illegible]	[illegible]	ohne Punkt
[illegible]	[illegible]	14.1–15.1: 2 Bögen: von 14.1 nach 14.2 und von 14.2 nach 15.1
[illegible]	Cor III	zunächst fälschlich als Cor I notiert, nachträglich korrigiert
15	T solo 1–2	ohne Bogen, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
19	T solo 1–2	ohne Bogen, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
34	Vc 2	zusätzlich *dim.*
35	Arpa 3	linke Hand *es⁰*
38	Arpa 1	rechte Hand *b*
41	Vc	zu Beginn der Notenzeile Bassschlüssel mit den entsprechenden Vorzeichen, Tenorschlüssel rechts davon eingeschoben, jedoch ohne Korrektur der Vorzeichen-Notationshöhe
44	Clt 1	ohne Notenhals
48	Vl I 1	*g²*
50	Clt II 1	ohne Notenhals
57	Timp 1	Trillerschlange umfasst a[illegible] an T. 53 und 55

5. Pie Jesu

Originaler Stimmenvorsatz: Flûtes | Haut[illegible] [illegible]s en Fa | Cors en Ut | Tromptes chr. | Har[illegible] no Solo | Contralto Solo | Tenor Sol[illegible] Tenors | Basses | Velles | Ctre Basse[illegible]

25	S solo 3	*g*[illegible] [illegible]ssung A
26	Va 1	[illegible]
27	Fg I 3	[illegible]
30–35	Clt I/II	[illegible] Sy[illegible] [illegible]hnet
30	T	[illegible] [illegible]ch [illegible]d 30.2
31	D I [illegible]	kor[illegible] [illegible]g A und B)
36	Fg	[illegible]nen[illegible] [illegible] eindeutig, da *g⁰* auf [illegible]ope
37	[illegible]	[illegible]
40	[illegible]	[illegible]tzlich *fis²*
[illegible]	[illegible]	Bo[illegible] [illegible] nach 43.1
4[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible]atz: Flûtes | Hautbois | Clartes Si♭ | Contre-Basson | [illegible] en Ut | Tromptes chrom. | 1er et 2e Tromb. | 3e Tromb. | [illegible]pes | 1ers Vons | 2e Vons | Altos | 1ers Dessus | 2e Dessus | [illegible] Velles | C:Basses | Orgue | Pédales

[illegible]	Vl I 1	punktiert
[illegible]	D I/II, T, B	Takt nachträglich handschriftlich hinzugefügt entsprechend **B** (Fassung A) und **C**, Fassung B hier abweichend
42	D II 2	*d¹*, korrigiert nach **B** (Fasssung A)
43	D I 1	ohne Punkt
43	Fl I 3	*c³*. Die Notationshöhe entspricht derjenigen des *e³*, jedoch fehlt eine Hilfslinie
45	Fl II 1	*d²*
43–45	Cor III/IV	Besetzung I/à 2 nicht eindeutig, T. 43–45 nur Halsung nach oben, aber erst in T. 47 eindeutige Pausensetzung für Cor IV, diese Pausen müssen wohl auch in den T. 49–63 stehen

Lux aeterna

48	Trb III	*p* erst 49.1
55	D I/II, T, B 1–2	ohne Bogen, ergänzt aus **B** (Fassung A und B)
65/66	Tr II 1	*e¹*
65	Fg, Cfg	ohne Vorzeichen
77	Vc 2–3	ohne Notenhals
79	Timp 1	ohne Notenhals
83	Fg I	*e⁰*
88	Org 2	linke Hand ober[illegible]

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