

Luigi
CHERUBINI

Krönungsmesse in G
Messe solennelle en sol

pour chœur SATB
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales
2 violons, 2 altos, violoncelles et contrebasses

herausgegeben von / éditée par
Oliver Schwarz-Roosmann

Partitur / Partition d'orchestre



Carus 40.087

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	V
Faksimiles	XII
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo	22
3. Qui tollis	52
4. Quoniam	57
5. Cum Sancto Spiritu	60
Credo	
6. Credo	82
7. Et incarnatus est	101
8. Crucifixus	105
9. Et resurrexit	108
10. Et in Spiritum Sanctum	120
11. Et vitam venturi	135
Sanctus et O salutaris	
12. Sanctus et O salutaris	158
Agnus Dei	
13. Agnus Dei	177
Kritischer Bericht	191

Zu dieser Messe liegt das folgende Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.087), Klavierauszug (Carus 40.087/03),
Chorpartitur (Carus 40.087/05), 16 Harmoniestimmen
(Carus 40.087/09), Violino I (Carus 40.087/11),
Violino II (Carus 40.087/12), Viola I/II (Carus 40.087/13),
Violoncello/Contrabbasso (Carus 40.087/14).

Vorwort

Leben

Luigi Cherubini ist bereits 1773 im Alter von 12 oder 13 Jahren in seiner Geburtsstadt Florenz mit einer ersten Messe an die Öffentlichkeit getreten. Ihr folgten in den beiden darauf folgenden Jahren je eine weitere Messkomposition. Man prophezeite damals dem jungen Komponisten eine glänzende Laufbahn: „Sowohl der renommierte Sig. Giovanni Manzuoli [...] als auch der berühmte Sig. Pietro Nardini [...] bewundern die Lebhaftigkeit und den guten modernen Schreibstil dieses jungen Mannes [...] so sehr, dass man hoffen darf, dass er bald einer der perfektsten Meister dieses Jahrhunderts sein wird.“¹

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

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

Nach der Rückkehr nach Paris nahmen die Depressionen zu. 1808 folgte er einer Einladung des Fürsten Josef Caraman für einen Erholungsurlaub auf dessen Schloss in Chimay (heute im südlichen Belgien gelegen). Dort baten ihn heimische Musikliebhaber, eine Messe für das Cäcilienfest zu komponieren. Nach anfänglichem Zögern schrieb Cherubini die ersten Sätze seiner *Cäcilienmesse* in F, die er wenige Monate später in Paris vollendete. Der Erfolg war durchschlagend. Nicht zuletzt aufgrund dieses Erfolgs ersuchte Nikolaus II. Fürst Esterházy Cherubini in der Nachfolge von Johann Nepomuk Hummel als Hofkapellmeister in Eisenstadt zu gewinnen. Im Auftrag des Fürsten schrieb Cherubini eine Marienlitanei (1810) sowie die *Missa solennis* in d (1811), seine größte Sakralkomposition überhaupt.

Mit diesen drei bedeutenden geistlichen Werken hat Cherubini seinen Ruf als Kirchenkomponist begründet, was letztendlich nach

der Wiedereinsetzung der Monarchie zu seiner Ernennung zum Surintendant de la musique du Roi am 10. Februar 1816 führte – eine Stellung, die er sich mit Jean-François Le Sueur teilte, der als Hofkapellmeister Napoleons bereits die kirchenmusikalischen Angelegenheiten des Kaisers organisiert hatte. Für die königliche Kapelle komponierte Cherubini 6 Messen, das Requiem in c (sein berühmtestes Werk) sowie knapp 70 kleinere geistliche Werke, darunter ebenso Ordinariums- wie Propriumssätze.

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

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

Zur Krönungsmesse in G

Nach der Zerschlagung des Napoleonischen Reiches kehrten mit Ludwig XVIII. die Bourbonen auf den Königsthron in Frankreich zurück. Der wieder eingesetzten Monarchie lag viel daran, ihre göttliche Legitimation in repräsentativen Gottesdiensten zur Schau zu tragen. Sie leistete sich hierfür eine aufwändige Kirchenmusik. Zwar hatte Ludwig XVIII. bereits am 3. Mai 1814 den Thron bestiegen, doch hatte seinerzeit keine Krönungszeremonie stattgefunden. Diese plante man, im Jahre 1819 nachzuholen und beauftragte Cherubini mit der Komposition der vorliegenden Messe für diesen Anlass.² Aufgrund der angespannten politischen Situation und möglicherweise wegen eines schweren Gichtleidens des Königs³ nahm die Staatsführung jedoch wieder Abstand von den Krönungsplänen. Cherubinis Messe verschwand zunächst in der Schublade. Aufführungsmaterial mit Eintragungen⁴ und die Tatsa-

¹ *Gazzetta Toscana*, 1775, S. 134 in: Mario Fabbri, *La Giovanezza di Luigi Cherubini*, S. 23f. („Tanto il rinomato Sig. Giovanni Manzuoli [...] quanto il celebre Sig. Pietro Nardini [...] ammirarono la vivacità ed il buon gusto moderno nello scrivere di questo giovinetto [...] talché fa sperare di poter esser presto uno die più perfetti maestri questo secolo.“)

² Dass die vorliegende Messe für die Krönung von Ludwig XVIII. bestimmt war, ist im Autograph übrigens nicht vermerkt. Der Hinweis darauf findet sich in Cherubinis selbst verfasstem Werkverzeichnis, wo die Messe unter der Nr. 202 wie folgt betitelt wird: „MESSE SOLENNELLE, en sol, à 4 parties, en chœur, composée pour le sacre de Louis XVIII.“. Siehe Cornelia Schröder, „Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3, 1961, S. 48.

³ David Schildkret, *Luigi Cherubini's Mass in G Major (1819): a Critical Edition*, Dissertation, University of Indiana, 1985, S. 9.

⁴ Schildkret, op. cit., S. 32ff.

che, dass Cherubini für die Krönung von Karl X. im Jahr 1825 eine neue Messe (in A) schrieb, sprechen dafür, dass die *Krönungsmesse* in G zwischen 1819 und 1825 zur Aufführung gekommen ist.

Cherubini selbst hat das Werk nicht veröffentlicht. 1867 gab Cherubinis Sohn Salvador die Messe bei Richault in Paris als Klavierauszug in einem Sammelband *Musique religieuse de L. Cherubini* heraus. 1884 übernahm Ricordi in Mailand diesen Klavierauszug im 4. Band der *Opere postume di Luigi Cherubini*. Es ist nicht bekannt, dass es unter Verwendung dieser Ausgaben zu Aufführungen gekommen ist. Die erste Aufführung im 20. Jahrhundert fand am 27. Februar 1987 in Rom im Palazzo del Quirinale in Anwesenheit des italienischen Staatspräsidenten Francesco Cossiga statt.

In den Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (damals „Königliche Bibliothek“) ist das Autograph im Jahre 1878 gekommen. Bereits nach dem Tod Cherubinis hatte seine Witwe den Nachlass zum Verkauf angeboten. Da die französische Regierung nicht bereit war, den Nachlass zu übernehmen, wurde mit Berlin verhandelt. Der nachdrücklichen Unterstützung von Philipp Spitta und Joseph Joachim ist es zu verdanken, dass die Königliche Bibliothek 35 Jahre später den Nachlass Cherubinis, darunter das Autograph der Messe, aufkaufte.

Die Aufführungsdauer von Cherubinis *Krönungsmesse* in G beträgt etwa 45 Minuten. Das entspricht den berühmten Hochämtern von Joseph Haydn (*Theresienmesse*, *Paukenmesse*, *Nelsonmesse* etc.). Doch ist es weit mehr als der zeitliche Umfang, der Cherubinis Messe mit Haydn verbindet. Für Haydn empfand Cherubini eine tiefe Verehrung, seit er 1785 oder 1786 erstmals Sinfonien von ihm gehört hat. Johann Friedrich Reichardt schreibt in seinen Reisebriefen aus Paris: „Des liebenswürdigen Cherubini gedenkst Du wohl noch, wie er vor siebzehn Jahren als ein junger lieber Mann mit Babini⁵ nach Paris kam und da [...] zum ersten Mal Haydnische Sinfonien hörte; wie er ganz erstaunt und entzückt, zuletzt blaß und fast versteinert da stand. Der schöne Augenblick hat gewiß für seinen ganzen nachherigen Geschmack und Kunststyl entschieden.“⁶

Am Vorbild Haydns schulte Cherubini die Kunst motivischer Arbeit, der Instrumentation sowie der Gestaltung großer Formen und übertrug dieses auf die Oper. Und als Cherubini 1805/06 in Wien weilte, war er häufig zu Gast bei Haydn. Bei diesen Gelegenheiten studierte Cherubini die Partituren Haydns – mit großer Wahrscheinlichkeit auch die der Sakralwerke.

Zeigen Cherubinis unter der Anleitung seines Lehrers Alessandro Felici entstandene Jugendmessen noch die Kleingliedrigkeit der spätbarocken Kantatenmesse, so haben die völlig andersartige symphonische Struktur und formale Geschlossenheit der Messen Haydns seine späteren Werke tief geprägt. Wie Haydn (z. B. in der *Nelsonmesse*) wählte Cherubini die geschlossene Form der Ordinariumssätze (durchkomponiert, in einfacher Repriseform oder als Sonatenhauptsatz) und verdichtete diese sogar: Wo bei Haydn das *Benedictus* stets ein eigenständiger Satz ist, der lediglich das „Hosanna“ aus dem *Sanctus* wieder aufgreifen kann, fasst Cherubini *Sanctus* und *Benedictus* und im Falle der *Krönungsmesse* in G sogar zusätzlich den in Frankreich zur Elevation üblichen Hymnus „O Salutaris“⁷ in einem durchkomponierten Satz zusammen. Und das *Agnus Dei*, das zumindest in den großen Messen von Haydn noch zweigeteilt ist („Agnus Dei“ und „Dona nobis“), ist hier durchkomponiert.

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, Cherubinis Messen seien einfach Stilkopien der Haydn'schen Vorbilder. Die Erfahrung der französischen Revolution haben zu tiefe Spuren hinterlassen: Wie seine französischen Komponistenkollegen hatte Cherubini während der Revolutionsjahre für verschiedene Staatsakte Hymnen (Jubel-Hymnen auf die Revolution, Trauer-Hymnen für gefallene Helden etc.) zu komponieren, die zum Teil von riesigen Volksmassen mitgesungen wurden. Ein wesentliches Stilmerkmal dieser Gesänge ist der langsame harmonische Rhythmus, also das lange Verharren in einzelnen Harmonien, der es ermöglichte, dass Tausende diese Hymnen mitsingen konnten. Hiervon ist auch die *Krönungsmesse* in G geprägt, insbesondere in den Rahmenteilern des *Credo* und noch stärker des *Gloria*. Und die Erfahrung, die Cherubini als Opernkomponist, namentlich in den dramaturgisch überaus spannungsreichen Revolutionsopern, gesammelt hat, spiegelt sich in der *Krönungsmesse* in G ebenfalls wider: Genannt sei hier der „elan terrible“, der besonders in *Médée* Ausdruck größter Leidenschaft ist. Er findet sich in der dramatischen Durchführung im *Kyrie* wieder.

Ein weiterer, wesentlicher Unterschied zu Haydn ist, dass Cherubini bereits in der *Cäcilienmesse* (1808/09) mit der barocken Tradition des Generalbasses gebrochen hat. Der Instrumentalbass ist nicht mehr Fundament, sondern ganz in romantischem Sinne Klangfarbe, und so sind Kontrabass, Violoncello und Fagott weitgehend eigenständige Orchesterstimmen. Hier wird ebenso wie an der Gestaltung der formalen Strukturen deutlich, dass Cherubini nicht nur Überwinder barocker Traditionen, sondern wesentlich Wegbereiter der Romantik ist: „Die Formen des Werkes offenbaren, dass Cherubini völlig auf der Stufe der sich in Frankreich zu Beginn des frühen 19. Jahrhunderts entwickelnden Romantik steht; die Strukturen reflektieren die erhabene Einfachheit französischer Malerei, Bildhauerkunst und Literatur jener Periode.“⁸

Auffällig ist darüber hinaus, dass die *Krönungsmesse* in G nach dem Requiem in c Cherubinis zweites großes Sakralwerk ist, das völlig auf Solisten verzichtet, also eine reine Chorkomposition ist. Das verleiht dem Werk einen ausgeprägt monumentalen Charakter, wobei wiederum hervorsteht, dass Cherubini souverän und zukunftsweisend mit den Klangfarben des Chores umgeht, die mal schillernd hell, fast gleißend und dann wieder ganz dunkel sein können. Hier ist Cherubini wiederum deutlich Wegbereiter der Romantik.

Was die Gestaltung der Vokalstimmen anbelangt, ist darauf hinzuweisen, dass Haydn und Cherubini deutlich aus verschiedenen Traditionen kommen: Während Haydn in der barocken Tradition von Johann Joseph Fux geschult worden war, hat Cherubini den Palestrina-Stil studiert – und das sein Leben lang. Es ist bekannt, dass er zur Vorbereitung auf die Arbeit am Requiem in c Palestrina-Studien betrieben und bis ins hohe Alter Werke von Palestrina handschrift-

⁵ Matteo Babini (1754–1816) war ein mit Cherubini befreundeter Tenor.

⁶ Johann Friedrich Reichardt's vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803, Erster Theil, Hamburg (B. G. Hoffmann) 1804, S. 96f., im „Vierten Brief“ (15. 11. 1802).

⁷ Seit der Renaissance bis weit ins 19. Jahrhundert hinein war es in Frankreich üblich, während der Wandlung bei der Elevation die letzten beiden Verse „O salutaris hostia“ aus Thomas von Aquins Fronleichnamshymnus „Verbum supernum prodiens“ zu singen.

⁸ Schildkret, op. cit., S. 31 („The forms of the work reveal Cherubini to be fully in step with the emerging romanticism in France at the beginning of the nineteenth century; the structures reflect the exalted simplicity of French painting, sculpture, and literature of the period“).

lich kopiert hat. Vordergründig scheint es keinen Zusammenhang zwischen der vergeistigten Musik Palestrinas und der effektvollen Musik der *Krönungsmesse* in G von Cherubini zu geben. Gleichwohl sind die Chorstimmen von großer Sanglichkeit, selbst in den eher homophonen Teilen sind sie von großer Eigenständigkeit, und wie in der Vokalpolyphonie bei Palestrina herrscht ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen den vier Vokalstimmen.

Erwähnenswert ist des Weiteren Cherubinis freier Umgang mit den liturgischen Texten. Im *Gloria* wird das „Gloria in excelsis Deo“ vier mal wiederholt, wodurch Cherubini einen Rahmen schafft, der den Satz gliedert und zugleich zusammenhält. Am ungewöhnlichsten ist sicher das „Sanctus et O salutaris“, wo Cherubini zwei liturgische Sätze zusammenfasst, die eigentlich nicht zusammen gehören, und nach der Wandlungsmotette „O salutaris“ mit einem dritten „Osanna in excelsis“ abschließt.

Wenngleich Cherubini, insbesondere was die formale Gestaltung anbelangt, in der Tradition Haydns steht, so hat er diese Tradition autonom weiterentwickelt: Die *Krönungsmesse* in G ist in der Form geschlossener als die Haydn'schen Vorbilder, schärfer in den Kontrasten, reichhaltiger in den Klangfarben und weitaus expressiver in den dynamischen Schattierungen.

Gedankt sei der Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv sowie der Bibliothèque nationale in Paris für die Bereitstellung von Kopien der Handschriften und der Staatsbibliothek in Berlin außerdem für die Erteilung der Editions Genehmigung.

Lünen, Januar 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Aufführungspraktische Hinweise

Der Chor der königlichen Kapelle bestand aus 47 Sängern. Bemerkenswerterweise setzen sich die beiden Sopranstimmen, einen eigentlichen Alt gab es nicht, aus Frauen (zu Beginn des 19. Jahrhunderts sicher schon ungewöhnlich genug), Männern (Falsettisten) und Knaben zusammen. Auf heutige Verhältnisse übertragen bedeutet das, dass man das Werk, wo es die Verhältnisse zulassen, im Zusammenwirken eines traditionellen vierstimmig gemischten Chors und eines Knabenchors aufführen könnte. Die Zusammensetzung des Soprans in der königlichen Kapelle deutet sicher auf eine eher schlanke und obertonreiche Singpraxis. Im Verhältnis zum Chor war das Orchester mit 44 bis 48 Instrumentalisten zahlenmäßig recht stark besetzt. Das deutet auch hier auf eine schlanke Musizierpraxis.

Allerdings wurde dieses Ensemble für besondere Anlässe zum Teil erheblich aufgestockt: Die *Krönungsmesse* in A, die Cherubini 1825 für die aufwändig inszenierte Krönung von Karl X. in der Kathedrale zu Reims komponiert hatte, wurde mit etwa 200 Sängern und Instrumentalisten aufgeführt. Bei der Komposition der vorliegenden Messe, die ja ebenfalls für eine Krönung bestimmt war, mag Cherubini an ein ähnlich großes Ensemble gedacht haben. Vor diesem Hintergrund sind sowohl klein als auch groß besetzte Aufführungen sicher zu rechtfertigen.

Eine Anmerkung noch zur Besetzung der Streicher: Wo es erforderlich war, wurden insbesondere die Violen verstärkt, so etwa im Requiem in c oder bei der *Krönungsmesse* in A, wo bei der Urauffüh-

rung in Reims 36 Violinen und 30 Violen beteiligt waren. Auffällig hieran ist die ungewöhnlich starke Besetzung der Violen. In der vorliegenden *Krönungsmesse* in G spielen die beiden Violinen recht häufig unisono. Umgekehrt sieht Cherubini für die Viola häufig die Zweistimmigkeit vor. Hierbei ist in der Regel von Divisi-Spiel auszugehen. Darauf deutet bereits die Doppelhalsung im Autograph im *Kyrie* in Takt 27. Im *Credo* notiert Cherubini in der Bratschenstimme wiederholt „1.“ und „2.“, geht also eindeutig von geteilter Viola aus. Aus diesem Grund ist es bedenkenswert, die Viola nach dem Vorbild der königlichen Kapelle stärker als heute üblich zu besetzen. Sofern nicht anders vermerkt, beginnen die Sätze gemäß der Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts im Forte.

O salutaris hostia

O salutaris hostia,
quae coeli pandis ostium,
bella praemunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

O heiligendes Opfer,
das die Türe des Himmels aufschließt,
feindliche Kriege bedrängen uns,
gib Kraft, bring Hilfe.

Foreword (abridged)

Luigi Cherubini first came to public attention in 1773 at the age of 12 or 13 in Florence, his city of birth, when his first mass was performed. These were followed by one composition in each of the following two years. During his years of study with Giuseppe Sarti, from 1778 to 1780, he also turned his attention to the strict study of counterpoint in the style of Palestrina. Thereafter opera was to be his chosen métier for the next quarter of a century. In 1788 he settled in Paris where he was immediately pulled into the turbulences of the French Revolution. In the maelstrom of the historical events, he was able – due to the musical and dramaturgical richness of his scores – to become, with works such as *Lodoïška* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) and *Les deux journées* (1800), the leading representative of the revolutionary opera.

During 1805/06 Cherubini undertook a journey to Vienna where he met all of the outstanding musical personalities, including Beethoven and Joseph Haydn. Especially with the latter did he develop a close friendship. In 1808 he composed his *Cäcilienmesse* (Saint Cecilia Mass) in F major. It was partially due to its great success that Prince Nicholas II Esterházy tried to obtain Cherubini's services as *Hofkapellmeister* in Eisenstadt. Cherubini composed a Marian litany (1810) as well as the *Missa solemnis* in D minor (1811), his greatest sacred work of all, as commissions for the prince.

Cherubini's reputation as a composer of church music was founded upon these important sacred works. This led, after the restoration of the monarchy, to his appointment as *Surintendant de la musique du Roi* on February 10, 1816. Cherubini composed 6 masses, the Requiem in C minor (his most famous work) as well as almost 70 smaller sacred works – including movements of the Ordinary and the Proper – for the royal chapel. In 1822 he took on the directorship of the Paris Conservatoire, a position that he exercised conscientiously, with great organizational skill, but also with unrelenting strictness. Cherubini devoted the last years of his life mostly to chamber music and running the conservatoire. He died on March 14, 1842, in advanced years and highly revered.

After the Napoleonic empire had been destroyed, the Bourbons returned to France's royal throne in the personage of Louis XVIII. Although Louis XVIII had already ascended to the throne on 3 May 1814, no coronation ceremony had taken place. This was planned to be rectified in 1819 and Cherubini was commissioned to compose the present mass for that occasion.¹ Due to the tense political situation and possibly because of the King suffering from severe gout,² the state leadership decided to distance itself from the coronation plans and Cherubini's mass thus disappeared from sight for a while. Performance material with entries³ and the fact that Cherubini wrote a new mass (in A major) for the coronation of Charles X in 1825 are indicative that the *Coronation Mass* in G major was performed between 1819 and 1825.

The duration of Cherubini's *Coronation Mass* in G major is approximately 45 minutes. This corresponds to the famous high masses of Joseph Haydn (*Theresienmesse*, *Paukenmesse*, *Nelsonmesse*, etc.)

Yet Cherubini's mass has much more in common with Haydn's compositions than merely its duration. Since he had first heard Haydn's symphonies in 1785 or 1786, Cherubini had developed a deep admiration for his Austrian colleague. Using Haydn as his example, he trained himself in the art of motivic development, instrumentation and shaping large forms and transferred these to his operas.

Even if the youthful masses that were composed under the tutelage of Alessandro Felici still display the small structural units of the late Baroque cantata masses, his late works were deeply influenced by the totally different symphonic structure and formal cohesiveness of Haydn's late masses. Cherubini, like Haydn (e. g., in the *Nelsonmesse*), chose the closed form of the Ordinary (through composed and in a simple reprise or a sonata form) and even made this more compact. Whereas with Haydn the *Benedictus* is always an independent movement that sometimes would include the "Hosanna" from the *Sanctus*, Cherubini's combines the *Sanctus* and *Benedictus* – and in the *Coronation Mass* in G major also including "O Salutaris,"⁴ a hymn that is usually sung in France during the Elevation – into one through composed movement. What is more, the *Agnus Dei* that Haydn, in his great masses, had still divided into two ("Agnus Dei" and "Dona nobis") is here simply through composed.

However, it would be incorrect to assume that Cherubini's masses are mere copies of Haydn's examples. The experience of the French Revolution had left very deep marks – Cherubini, like his French colleagues, had to compose hymns for acts of state during those revolutionary years, including jubilation hymns celebrating the revolution and threnodic hymns for fallen heroes, that had been, in part, sung together by gigantic masses of people. An integral stylistic feature of these works was the slow harmonic rhythm, i. e., remaining on individual harmonies for long durations that made it possible for the masses to sing them. The *Coronation Mass* in G major is also stamped with these characteristics, especially the outer sections of the *Credo* and, even more so, the *Gloria*.

A further, more essential difference to Haydn is that already in his *Saint Cecilia Mass* (1808/09) Cherubini had broken with the Baroque tradition of the basso continuo. The instrumental bass was no longer just the foundation but also, wholly in the Romantic sense, timbre, and thus the double bass, violoncello and bassoon are, by and large, independent orchestral voices. This aspect, as well as the design of the formal structures, makes it clear that Cherubini can be considered a pioneer of the Romantic era and not just as one who transcended Baroque traditions.

¹ There is, incidentally, no comment in the autograph that the present mass was composed for the coronation of Louis XVIII. The clue to this is to be found in Cherubini's own work catalog, where the mass, bearing the number 202, is titled as "MESSE SOLENNELLE, en sol, à 4 parties, en chœur, composée pour le sacre de Louis XVIII." Vide Cornelia Schröder, "Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften," in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3, 1961, p. 48.

² David Schildkret, *Luigi Cherubini's Mass in G Major (1819): a Critical Edition*, doctoral dissertation, University of Indiana, 1985, p. 9.

³ Schildkret, op. cit., p. 32ff.

⁴ In France it was usual, from the Renaissance well into the 19th century, to sing the last two verses "O salutaris hostia" of Thomas of Aquinas's Corpus Christi hymn "Verbum supernum prodiens" during the transubstantiation part of the Elevation.

Moreover, what is conspicuous about the *Coronation Mass* in G major is that after the Requiem in C minor it is Cherubini's second large sacred work which dispenses entirely with soloists, and thus it is also a purely choral work. This confers upon the mass its distinctly monumental character and by so doing, demonstrates Cherubini's competent and pioneering handling of the choral timbres which can be shimmeringly bright, almost gleaming, and then again totally dark. Also of note is Cherubini's free handling of the liturgical text. In the *Gloria*, the "Gloria in excelsis Deo" is repeated four times whereby Cherubini creates a framework that simultaneously subdivides the movement as well as binding it together. The most unusual occurrence is surely the "Sanctus et O salutaris," in which Cherubini combines two liturgical sentences that actually do not belong together, and concludes after the Eucharistic motet "O salutaris" with a third "Osanna in excelsis."

Even though Cherubini still remained within Haydn's tradition as far as the formal design is concerned, he also autonomously developed it further. The form of the *Coronation Mass* in G major is more cohesive than that Haydn's examples, its contrasts more defined, its timbres richer and by far more expressive in its dynamic shading.

Lünen, January 2010
Translation: David Kosviner

Oliver Schwarz-Roosmann

Performance Practice Suggestions

The choir of the royal chapel consisted of 47 singers. Both the soprano voices (a proper contralto did not exist) consisted remarkably of women (unusual enough at the beginning of the 19th century), men (falsettos) and boys. This means that, according to present circumstances, that the work could, where possible, be performed by a traditional four voice mixed choir together with a boys' choir. The composition of the sopranos in the royal chapel suggests that the manner of singing produced a slender sound rich with overtones. The orchestra, in comparison with the choir, was strong in numbers – 44 to 48 instrumentalists who on occasion were increased further. This too suggests a slender sounding musical practice.

However, this ensemble was considerably augmented for special occasions. The *Coronation Mass* in A major that Cherubini composed in 1825 for the extravagantly staged coronation of Charles X in the cathedral of Reims was performed by approximately 200 singers and instrumentalists. While composing the present mass, which was also composed for a coronation, Cherubini may have been thinking of similarly large forces. Taking this into account, performances with large as well as small forces can surely both be justified.

One further note concerning the strings – they (especially the violas) were reinforced where necessary. This can be seen, for example, in the Requiem in C minor or in the *Coronation Mass* in A major, at whose premiere in Reims 36 violins and 30 violas participated. The unusually strong representation of the violas is rather conspicuous. In the present *Coronation Mass* in G major both the violins play frequently in unison. On the other hand, Cherubini often divides the violas into two voices, which usually means playing *divisi*. This is also suggested by the double stems that are to be found in measure 27 of the autograph of the *Kyrie*. In the *Credo*

Cherubini notated repeatedly "1." and "2." in the viola part, thereby clearly indicating divided violas. For this reason it may be worth considering reinforcing the violas, following the example of the royal chapel, rather than following today's usual practice. Unless otherwise noted, all of the movements begin *forte*, as was the common practice of the 18th and 19th centuries.

O salutaris hostia

O salutaris hostia,
quae coeli pandis ostium,
bella praemunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

O redeeming victim,
who opened the gates to heaven,
hostile wars threaten:
grant us strength, bring aid.

Avant-propos (abrégé)

Dès 1773, à l'âge de 12 ou 13 ans, Luigi Cherubini est présent dans la vie musicale de sa ville natale de Florence avec une première messe. Il la fait suivre de deux autres compositions de messe au cours des deux années suivantes. Pendant ses études auprès de Giuseppe Sarti en 1778–1780, Cherubini se concentre aussi avec rigueur sur le contrepoint dans le style de Palestrina. L'opéra devait enfin devenir sa tâche de prédilection pour un quart de siècle. En 1788, il s'installe à Paris où il est aussitôt pris dans le tourbillon de la Révolution française. Au fil des événements historiques, il réussit à devenir le représentant dominant de l'opéra révolutionnaire en raison de la richesse musicale et dramaturgique de ses partitions avec les opéras *Lodoïška* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) et *Les deux journées* (1800).

En 1805/06, Cherubini entreprend un voyage à Vienne où il rencontre toutes les personnalités musicales éminentes – dont Beethoven et Joseph Haydn. Une profonde amitié le lie notamment à ce dernier. En 1808, il écrit sa *Messe de sainte Cécile* en fa. C'est notamment en raison de son grand succès que Nicolas II prince Esterházy cherche à engager Cherubini comme maître de chapelle de cour à Eisenstadt. Sur ordre du prince, Cherubini écrit une Litanie mariale (1810) ainsi que la *Missa solemnis* en ré (1811), sa plus grande composition sacrée.

C'est avec ces trois œuvres sacrées importantes que Cherubini assoit sa réputation de compositeur d'église, ce qui devait entraîner finalement sa nomination au poste de Surintendant de la musique du Roi le 10 février 1816 après la restauration de la monarchie. Cherubini a composé pour la Chapelle royale 6 messes, le Requiem en ut (son œuvre la plus célèbre) ainsi que quelques 70 pièces sacrées de plus petites dimensions, dont des parties de l'ordinaire et du propre. En 1822, Cherubini prend la direction du Conservatoire de Paris – une fonction qu'il remplit avec une grande conscience professionnelle et un véritable talent d'organisation, mais aussi avec une rigueur impitoyable. Cherubini consacre ses dernières années essentiellement à la musique de chambre et à la direction du Conservatoire. Le 14 mars 1842, Cherubini s'éteint à un âge très avancé et couvert d'honneurs.

Après le démantèlement de l'empire napoléonien, les Bourbons reviennent sur le trône en la personne de Louis XVIII. Certes, Louis XVIII était déjà monté sur le trône le 3 mai 1814, mais aucune cérémonie de couronnement n'avait alors eu lieu. Il est prévu d'y remédier en 1819 et Cherubini est chargé de la composition de la messe présente pour cette occasion.¹ Mais en raison de la situation politique tendue et peut-être de la goutte dont souffrait gravement le roi,² le gouvernement renonce à l'idée du couronnement. La Messe de Cherubini est oubliée dans un premier temps. La présence de matériel d'exécution avec des notes³ et le fait que Cherubini écrivit une nouvelle Messe (en la) pour le couronnement de Charles X en 1825 parlent en faveur du fait que la *Messe du couronnement* en sol ait été représentée entre 1819 et 1825.

La durée de représentation de la *Messe du couronnement* en sol de Cherubini est d'environ 45 minutes. Cela correspond aux célèbres

grand-messes de Joseph Haydn (*Theresienmesse*, *Paukenmesse*, *Nelsonmesse* etc.). Mais la relation temporelle n'est pas le seul lien entre la Messe de Cherubini et Haydn, loin de là. Cherubini vénérât Haydn depuis qu'il avait entendu des symphonies de lui pour la première fois en 1785 ou 1786. Sur le modèle de Haydn, Cherubini s'exerça à l'art de traiter les motifs, à l'instrumentation et à l'agencement de grandes formes pour les transférer sur l'opéra.

Alors que les messes de la jeunesse, écrites sous la direction de son professeur Alessandro Felici, accusent encore les petites unités structurelles de la messe cantate de la fin du baroque, la structure symphonique totalement différente et l'homogénéité formelle des messes de Haydn ont profondément marqué la suite de son œuvre créatrice. Comme Haydn (p. ex. dans la *Nelsonmesse*), Cherubini choisit la forme concise des parties de l'ordinaire (de forme ouverte, simple avec reprises ou en mouvement principal de sonate) et la densifie même : là où chez Haydn, le *Benedictus* est toujours un mouvement autonome qui peut seulement reprendre le « Hosanna » du *Sanctus*, Cherubini réunit *Sanctus* et *Benedictus* et dans le cas de la *Messe du couronnement* en sol, y ajoute dans une composition de forme ouverte l'hymne « O Salutaris »⁴ courant en France pour l'élévation. Et l'*Agnus Dei*, qui est encore partagé en deux au moins dans les grandes messes de Haydn (« Agnus Dei » et « Dona nobis ») est ici simplement de forme ouverte.

Il serait pourtant faux de supposer que les messes de Cherubini sont de simples copies stylistiques des modèles de Haydn. L'expérience de la Révolution française a laissé en lui des traces profondes : comme ses collègues compositeurs français, Cherubini avait dû composer pendant les années révolutionnaires des hymnes pour les différentes cérémonies officielles (hymnes célébrant la Révolution, hymnes de deuil pour les héros morts au combat etc.), qui étaient chantés en partie par de gigantesque masses populaires. Une caractéristique de style essentielle de ces chants est le rythme lent et harmonieux, donc des arrêts prolongés sur les harmonies respectives permettant à des milliers de gens de chanter eux aussi ces hymnes. La *Messe du couronnement* en sol en porte l'empreinte, notamment dans les parties extrêmes du *Credo* et encore plus du *Gloria*.

Une autre différence essentielle par rapport à Haydn est que Cherubini a déjà rompu dans la *Messe de sainte Cécile* (1808/09) avec la tradition baroque de la basse chiffrée. La basse instrumentale n'est plus un fondement mais au contraire tout en couleurs sonores dans le sens romantique, et la contrebasse, le violoncelle et le basson sont largement des parties d'orchestre autonomes. Il devient évident ici, et aussi dans l'agencement des structures formelles, que Cherubini a non seulement dépassé les traditions baroques mais qu'il contribue largement à ouvrir la voie au romantisme.

¹ Le fait que cette messe était destinée au sacre de Louis XVIII n'est du reste pas mentionné dans l'autographe. On en trouve l'indice dans le répertoire d'œuvres que Cherubini avait lui-même rédigé, où la messe est intitulée comme suit au n° 202 : « MESSE SOLENNELLE, en sol, à 4 parties, en chœur, composée pour le sacre de Louis XVIII. ». Voir Cornelia Schröder, « Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften », dans : *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3, 1961, p. 48.

² David Schildkret, *Luigi Cherubini's Mass in G Major (1819): a Critical Edition*, thèse, University of Indiana, 1985, p. 9.

³ Schildkret, op. cit., p. 32 sqq.

⁴ Depuis la Renaissance et encore tout au long du 19^{ème} siècle, il était d'usage en France de chanter les deux derniers vers « O salutaris hostia » de l'hymne de la Fête-Dieu de Thomas d'Aquin « Verbum supernum prodiens » pendant la transsubstantiation lors de l'élévation.

On est frappé en outre par le fait que la *Messe du couronnement* en sol soit, après le Requiem en ut, la deuxième grande œuvre sacrée de Cherubini à renoncer totalement aux solistes, donc une pure composition chorale. Cela confère à l'œuvre un caractère très monumental, d'où il ressort que Cherubini sait magistralement manier dans un souffle visionnaire les couleurs sonores du chœur, tantôt scintillantes tantôt d'un éclat aveuglant pour s'assombrir à nouveau. Il est important de mentionner en outre la liberté avec laquelle Cherubini traite les textes liturgiques. Dans le *Gloria*, le « Gloria in excelsis Deo » est répété quatre fois, par quoi Cherubini crée un cadre qui structure et maintient la composition. Le plus inhabituel est sans doute le « Sanctus et O salutaris » où Cherubini réunit deux phrases liturgiques distinctes en fait l'une de l'autre et après le motet de la transsubstantiation « O salutaris » conclut sur un troisième « Osanna in excelsis ».

Même si Cherubini s'inscrit dans la tradition de Haydn, notamment en ce qui concerne l'agencement formel, il poursuit en toute autonomie cette tradition : sur le plan formel, la *Messe du couronnement* en sol est plus homogène que les modèles de Haydn, plus aiguë dans ses contrastes, plus riche en couleurs sonores et beaucoup plus expressive dans les nuances dynamiques.

Lünen, janvier 2010
Traduction : Sylvie Coquillat

Oliver Schwarz-Roosmann

Remarques sur la pratique d'exécution

Le chœur de la Chapelle royale se composait de 47 chanteurs. Il est intéressant de noter que les deux voix de soprano (il n'y avait pas d'alto proprement dit) se composaient de femmes (fait certainement encore assez inusité au début du 19^{ème} siècle), d'hommes (voix de fausset) et de garçons. Transposé sur des conditions actuelles, cela signifie que là où les conditions le permettent, on pourrait donner l'œuvre en réunissant un chœur mixte traditionnel à quatre voix et un chœur de jeunes garçons. La composition du soprano à la Chapelle royale est plutôt l'indice d'une pratique du chant mince et riche en tons aigus. Par rapport au chœur, l'orchestre était d'une distribution importante en nombre : 44 à 48 instrumentistes qui étaient parfois même renforcés à l'occasion. Ce qui est aussi le signe d'une pratique musicale gracile.

Toutefois, cet ensemble n'était agrandi en partie que pour de grandes occasions : la *Messe du couronnement* en la, que Cherubini avait composée en 1825 pour le couronnement fastueusement mis en scène de Charles X à la cathédrale de Reims, fut donné avec quelques 200 chanteurs et instrumentistes. Lors de la composition de notre messe, elle aussi destinée à un couronnement, Cherubini avait peut-être en tête un ensemble de dimensions similaires. Sur cet arrière-plan, il est certainement possible de justifier autant des grandes que des petites distributions.

Une dernière remarque sur la distribution des cordes : là où cela était nécessaire, les altos furent renforcés, par exemple dans le Requiem en ut ou dans la *Messe du couronnement* en la, qui comptait 36 violons et 30 altos lors de la création à Reims. On notera la distribution particulièrement importante des altos. Dans notre *Messe du couronnement* en sol, les deux violons jouent très souvent à l'unisson. Par contre, Cherubini prévoit souvent deux voix pour l'alto. Il faut supposer ici en règle générale un jeu divisé. L'indice en est déjà le double hampage dans l'autographe du *Kyrie*

à la mesure 27. Dans le *Credo*, Cherubini note plusieurs fois à la partie d'alto « 1. » et « 2. » et prévoit donc clairement un alto divisé. Pour cette raison, il pourrait être intéressant de distribuer l'alto plus fortement que ce n'est l'habitude aujourd'hui sur le modèle de la Chapelle royale. Si rien d'autre n'est indiqué, les mouvements commencent forte selon la tradition des 18^{ème} et 19^{ème} siècles.

O salutaris hostia

O salutaris hostia,
quae coeli pandis ostium,
bella praemunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

O salutaire hostie
qui ouvre la porte du ciel :
L'ennemi nous presse par ses attaques,
donne-nous la force, secours-nous.

Krönungsmesse in G

Messe solennelle en sol

Kyrie

Luigi Cherubini

1760–1842

Paris 1819

1. Kyrie eleison

Moderato (♩ = 80)

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Bassons I, II

Cors I, II
en Ut / C

Violons I
II

Altos

Sopranos

Altos

Ténors

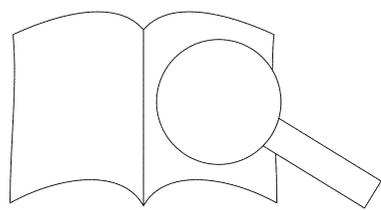
B \bar{c}

Chœur

Ky-rie e - le - i - son,

elles

Conti



Aufführungsdauer / Duration / Durée : ca. 45 min.

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.087

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

edited by
Oliver Schwarz-Rossmann

10 *p* *a 2* *f*

p *a 2* *f*

p *f*

p le - - i - son e - le - i - son.
p le - - Ky - rie e - le - i - son.
p Ky - rie e - le - i - son.
on, Ky - rie e - le - i - son.

p *f* *p*

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

15

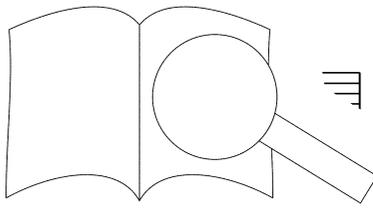
Musical notation for three staves (treble, alto, and bass clefs). The music features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* (piano) and *a 2* (second ending). The key signature has one sharp (F#).

An empty musical staff with a treble clef, positioned above the piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). It includes triplet markings and dynamics such as *p* (piano).

Vocal line with lyrics: "...ste, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-". The music is written on a single staff with a treble clef and includes dynamics like *p* (piano).

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs). It includes dynamics like *p* (piano).



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

dolce

dolce

dolce

p

p

p

p

p

son,

ste e - le - i - son,

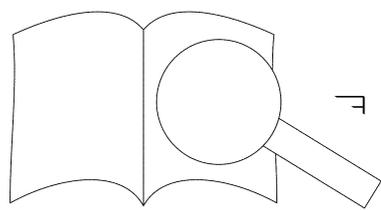
e - le - i-son, e - le - i - son,

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

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

p

p



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

43

a 2

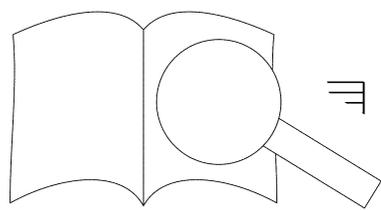
ff

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

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

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

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



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

47

ff *ff* *ff*

ff a 2

ff *ff* *ff*

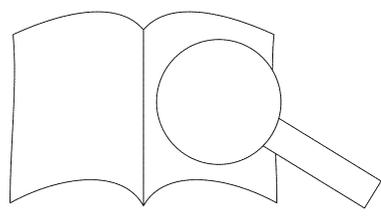
son. Chri - - ste e - le - i-son, Chri - - ste e - le - i-son,

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

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

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

ff



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

56

p *cresc.* *f*

cresc. *cresc.*

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

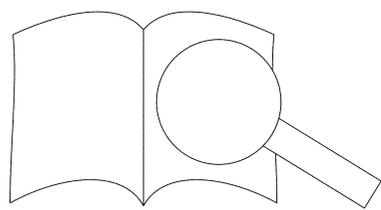
Chri - - - - - ste e - -

son, Chri - - ste, Chri - ste e - -

- - - - - i - - - son, Chri - ste

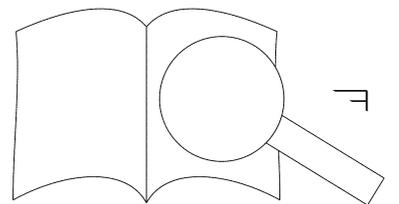
cresc. *cresc.* *cresc.*

cresc. *cresc.*



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

60



70

75

p

I

I

p

I

p

I

p

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

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

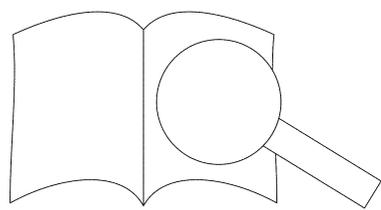
son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -

p

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

p

p



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

80

f

f

f

le - i-son, e - i - son, Ky - rie e-le - i -

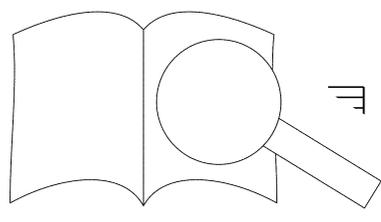
- le - - i - son, Ky - rie e-le - i -

i-son, e - le - - i - son, Ky - rie e-le - i -

- le - i-son, e - le - - i - son, Ky - rie e-le - i -

f *p*

p *f* *p*



85

f *a 2*

f *a 2*

f *p*

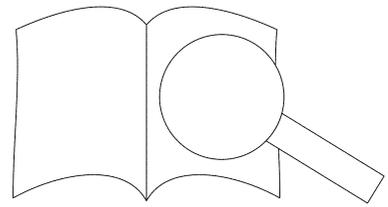
son, *f* *p* son, Ky - rie e - le - i -

son, - i - son, *f* Ky - rie e - le - i -

e - le - i - son, *f* Ky - rie e - le - i -

Ky - rie e - le - i - son, *f* Ky - rie e - le - i -

p *f*



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

95

pp

p *pp*

pp

pp

pp

pp

pp

pp

son, e - le -

- - i e - le - i - son.

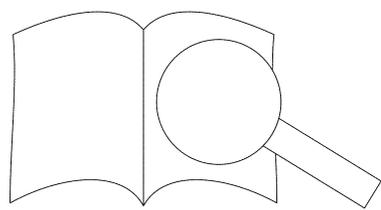
- - i - son.

e - le - i - son.

pp

pp

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



Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Majestueusement sans lenteur (♩ = 120)

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en Ut / C

Bassons I, II

Cors I, II
en Sol, Ré, Do /
G, D, C

Trompettes I, II
en Ré, Do /
D, C

Trombones I, II

Trombone III

Timbales en
Ré – Sol / d – G
Do – Sol / c – G

Violons
I
II

Altos

Sopranos

es

celles

Contrebasses

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, horns), percussion (timbales), strings (violins, violas, cellos, double basses), and vocal parts (sopranos). The tempo is marked 'Majestueusement sans lenteur' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is used throughout. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark that reads 'PROBE PART' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'. A magnifying glass icon is positioned over the bottom right of the score.

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

Carus 40.087

16

ff
a 2
ff
ff
ff

f

f

ff

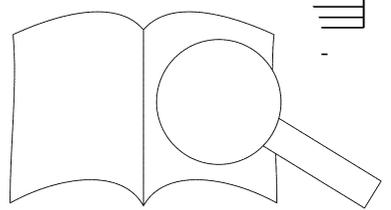
Tutti

- ri - - a in ex - - cel - - sis
- ri - - a in ex - - cel - - sis
- ri - - a in ex - - cel - - sis

D

ff
ff

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



De - o. - - - ra pax ho-mi-ni - bus bo-nae vo - lun - ta - - - tis,

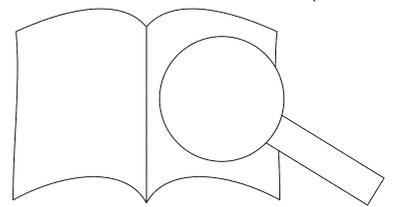
D - - - - - ra pax ho-mi-ni - bus bo-nae vo - lun - ta - - - tis,

in ter - - - - ra pax ho-mi-ni - bus bo-nae vo - lun - ta - - - tis,

in ter - - - - ra pax ho-mi-ni - bus bo-nae vo - lun - t

PROBEKOPPIERUNG

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



Musical score for measures 29-32. It consists of four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

Musical score for measures 33-36. It consists of four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). There are markings for *a 2* in the second and third staves.

Musical score for measures 37-38. It consists of two staves, both in bass clef. The music is marked with fortissimo (*ff*).

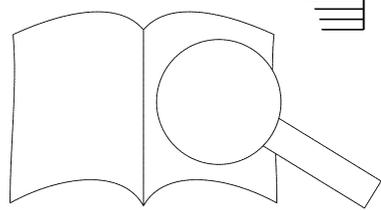
Musical score for measures 39-42. It consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*).

Musical score for measures 43-46. It consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. Dynamics include piano (*pax.*) and fortissimo (*ff*). The word "Glo" is written under the notes in the third and fourth staves.

Musical score for measures 47-50. It consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. Dynamics include piano (*pax,*), piano (*pax.*), and fortissimo (*ff*). The words "Glo - ri - a" are written under the notes in the third and fourth staves.

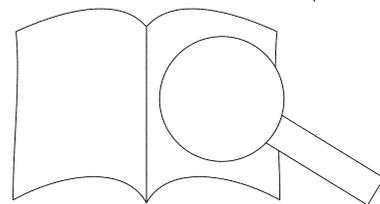
Musical score for measures 51-54. It consists of two staves, both in bass clef. The music is marked with fortissimo (*ff*).

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



39 a 2
ff a 2
ff a 2

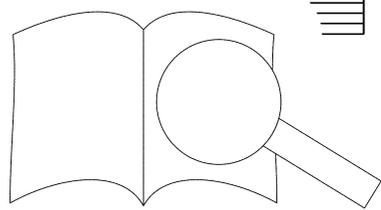
ff
Glo - ri - De - o, glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
- sis De - o, glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
cel - sis De - o, glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
- - - - o, glo - ri-a, glo - ri-a



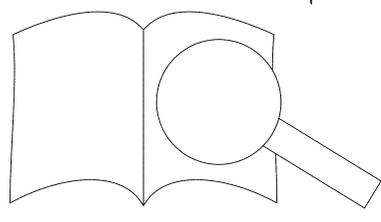
47

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

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

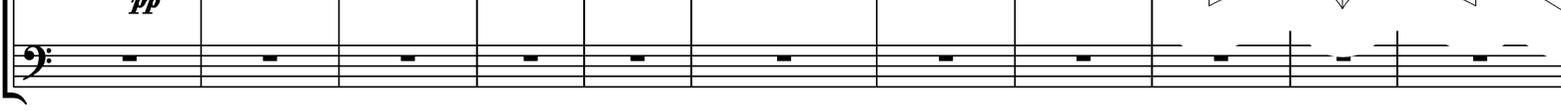
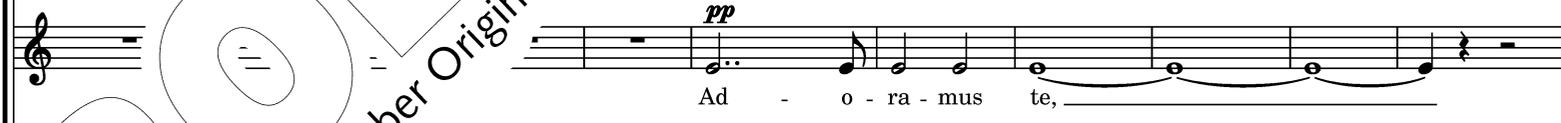
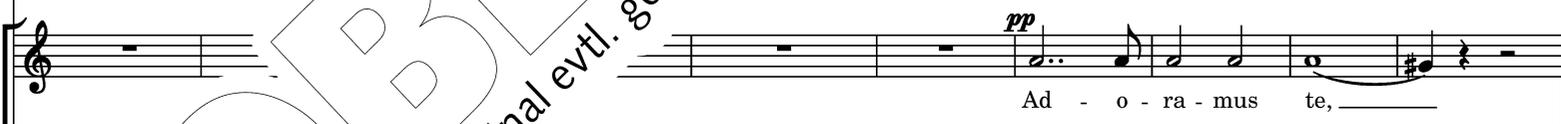
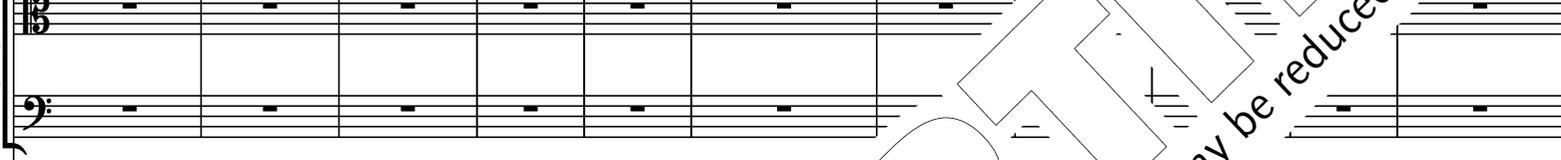
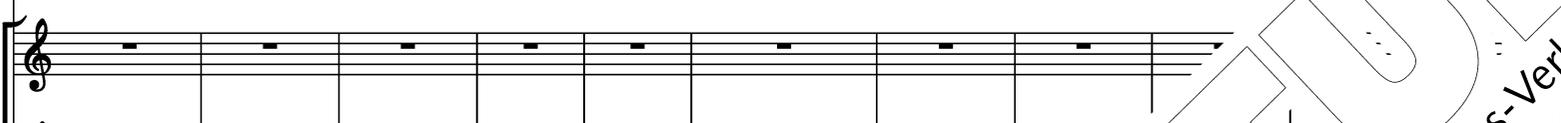
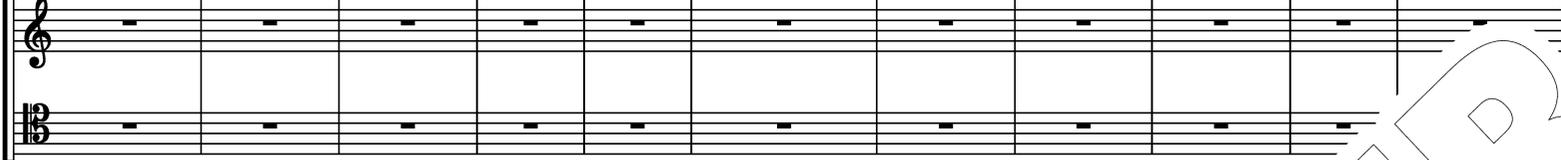
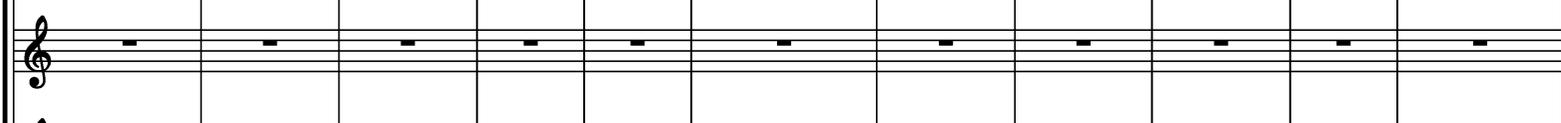


55

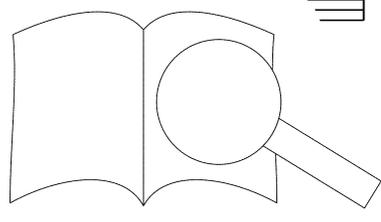


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

65



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



ad - o - ra - mus te. *pp*

ad - o - ra - mus te. *pp*

ad - o - ra - mus te. *pp*

ad - o - ra - mus te. *pp*

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

91

ri - fi - ca - r

Lau - da - mus te. — Be - ne -

da - mus te. — Be - ne - di - ci - mus te.

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

fi .e. Lau - d

99

muta in Sol / G

mutano in Re -

di - ci da-mus.
us, lau - da-mus.
au - da-mus, lau - da-mus. *pp* Ad - o - ra - mus
di te. Lau - da-mus, lau - da-mus.

Soli
pp

110

Fl

Ob

Clt

Fg

pp

Ad - o - ra-mus te, _____

pp

ad - o - ra-m

pp

Ad - o - ra-mus te, _____

pp

ad - o - ra-mus te..

pp

te, _____

pp

Ad - o - ra-mus te, _____

te. _____

pp

124 a2

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

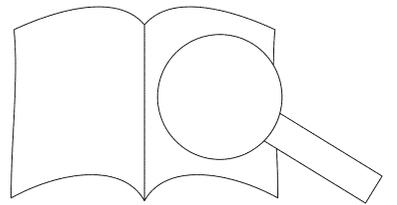
pp

ne - di - ci - mus te. _____

Be - ne - di - ci - mus te. _____

Be - ne - di - ci - mus te. _____

Be - ne - di - ci - mus te. _____



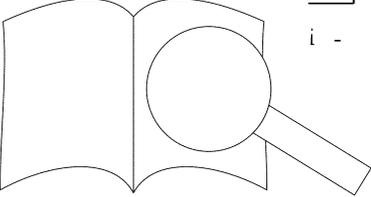
pp
Ad - - - - - as te.

pp
- - - - - mus te.

- - - - - mus te.

ff
A² - - - - - ra - - - - - mus te. i -

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



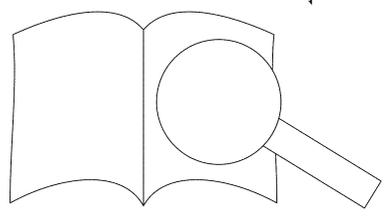
ff a 2

te. Glo - ri - fi - - ca - mus. Lau - da - mus te. Glo -

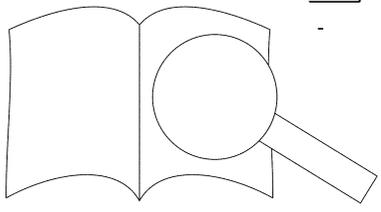
- mus te. Glo - ri - fi - - ca - mus. Lau - da - mus

- mus.

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

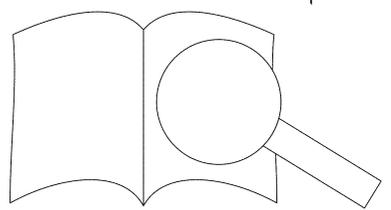


ri - Lau - da - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus,
 ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
 - fi - ca - mus. Lau - da - mus te. Glo - ri - fi -
 Lau mus te. Glo - ri - fi - ca - mus. Lau - da



PROBENPAPIER

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



First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including piano accompaniment with 'a 2' markings.

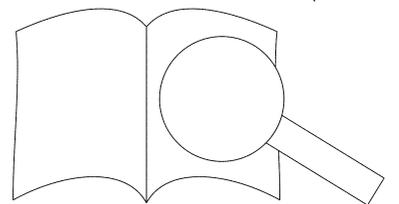
Third system of musical notation, featuring a bass line.

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal lines with lyrics: te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as —

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment.

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



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes chords and melodic lines in both hands.

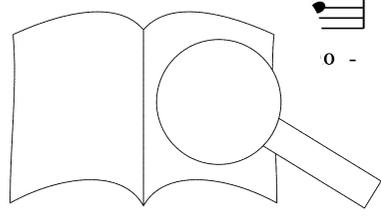
Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, including a change in piano accompaniment marked "mutano in Do - Sol / c - G".

Fourth system of musical notation, featuring the vocal line with lyrics: "Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo -".

Fifth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts with lyrics: "Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo -".

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



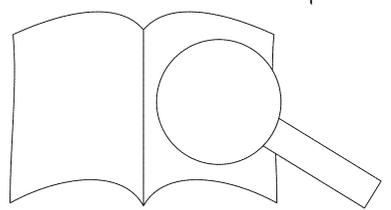
ri - am De - us, Rex coe - le - stis,

ri - ne De - us, Rex coe - le - stis,

Do - mi - ne De - us, Rex

- ar cu - am. Do - m

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



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a treble line with a dynamic marking of *f*. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over a note.

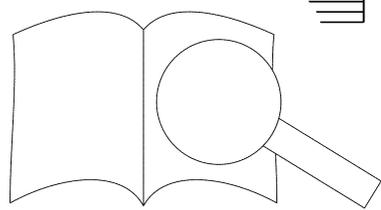
Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a treble line with a dynamic marking of *f*. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over a note.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a treble line with a dynamic marking of *f*. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over a note.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a treble line with a dynamic marking of *f*. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over a note.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a dynamic marking of *f* and a treble line with a dynamic marking of *f*. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over a note.

Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne - Fi - li u -
 - us Pa - ter o - mni - pot - ens. Do - mi - ne - Fi - li u -
 - us Pa - ter o - mni - pot - ens.
 cor stis, De - - us Pa - ter o - mni - pot - ens.



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

209

muta in Do / C

ni - ge - ni

ni

su - Chri - ste, - Je - su Chri - ste.

Je - su - Chri - ste, - Je - su Chri - ste.

Do - mi

p

p

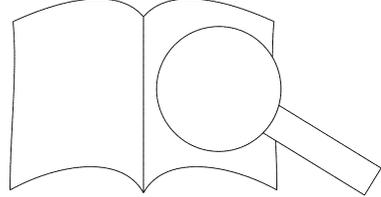
p

p

p

p

p



First system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The piano part features a prominent eighth-note pattern. Dynamics include *p* (piano) and *a 2* (second ending).

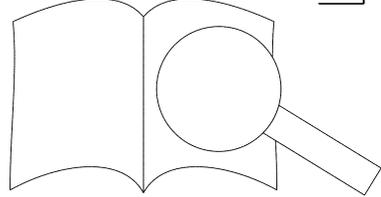
Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part continues with the eighth-note pattern.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part continues with the eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, including vocal lines with lyrics. The lyrics are: "Do - us, A - - - - gnus De - i, A - - - - gnus De - i, A - - - - gnus De - i, Fi - li -". The vocal lines are on treble clef staves, and the piano accompaniment is on a bass clef staff.

Fifth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part continues with the eighth-note pattern.

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



cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

De - i - - - li - - - us Pa - tris,

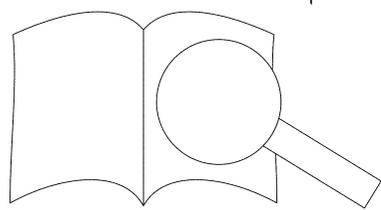
- li - - us Pa - tris, Fi - - -

- li - - us Pa - tris, Fi - - -

cresc.

cresc.

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



ff a 2

ff a 2

ff a 2

ff a 2

in Do / C a 2

ff a 2

ff a 2

ff

ff

ff

Fi - Pa - tris. Glo - ri - a

ris. Glo - - ri - a

a - tris. Glo - - ri - a

li Pa - tris. Glo - ri - a in ex - cel - sis De

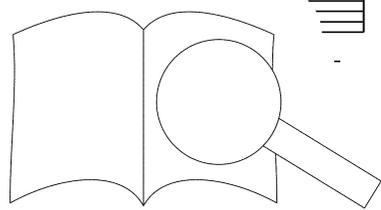
f

f

ff

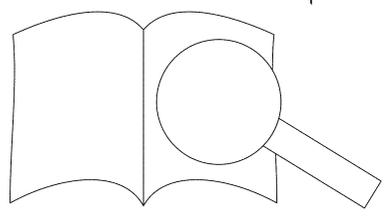
ff

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



in ex glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
 in Je - o, glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
 De - o, glo - ri-a, glo - ri-a in ex-cel-sis De - o,
 - o, glo - ri-a, glo - ri-a in e

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



243

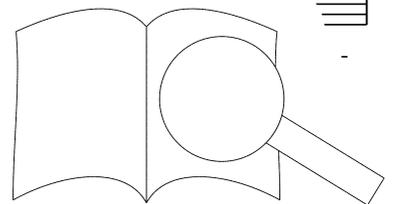
glo - ri - a in ex-cel-sis De - o, in ex-cel-sis De - - - -

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

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

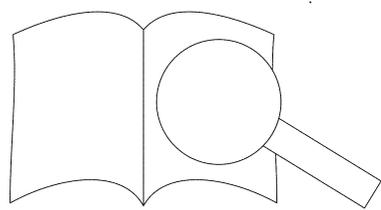
glo - ri - a in ex-cel-sis De - o, in ex-cel-sis De - - - -

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



o, in ex - cel - sis De - o.
 o. De - o, in ex - cel - sis De - o.
 - sis De - o, in ex - cel - sis De - o.
 ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o.

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



3. Qui tollis

256 Lent (♩ = 50)

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the piano introduction with a bass line and three treble staves. The second system continues the piano accompaniment with a grand staff and a vocal line marked 'a 2'. The third system features the vocal line with lyrics: 'pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.' The fourth system continues the piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*. A large watermark 'PROBENFÜR' is overlaid diagonally across the page.

pp

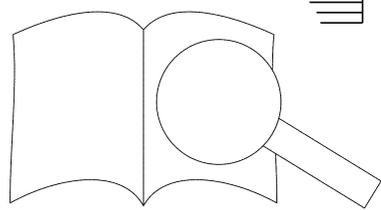
a 2
pp

pp

es ad dex-te - ram Pa-tris, mi - se-re - re no - bis.
 Qui se-des ad dex-te - ram Pa-tris, mi - se-re - re no - bis.
 Qui se-des ad dex-te - ram Pa-tris, mi - se-re - re no - bis.
 Qui se-des ad dex-te - ram Pa-tris, mi - se-re - re 1

pp

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



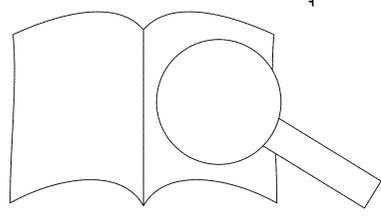
Musical score for voice and piano. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are:

a,
 - ca - ta,
 tol - lis pec - ca - ta,
 Qui tol - lis pec - ca - ta,
 pec - ca - ta mun - di,
 pec - ca - ta mun - di,
 pec - ca - ta mun - di,
 pec - ca - ta mun - di,

The score features various musical notations including dynamics (pp, p, cresc., sfz), articulation (accents), and phrasing (slurs). The piano part includes chords and melodic lines in both hands.

PROBEKOPPIERUNG

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

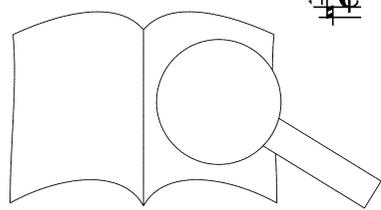


sus - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram.

de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram.

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

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem



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

Musical score for the first system, featuring vocal lines with 'a 2' markings and piano accompaniment.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment.

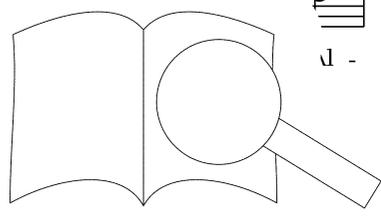
Musical score for the third system, featuring piano accompaniment.

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

San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -
 lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -
 - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -
 - tu so - - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. d -

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment.

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



307

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

tis - - - ste, Je - su - - - Chri - - - ste.

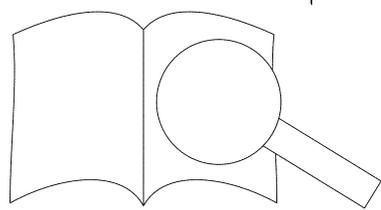
tir - - - Chri - ste, Je - su - - - Chri - - - ste.

- su - Chri - ste, Je - su - Chri - - - ste.

- mus, Je - su - Chri - ste, Je - su - Chri -

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
 - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
 De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

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



ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

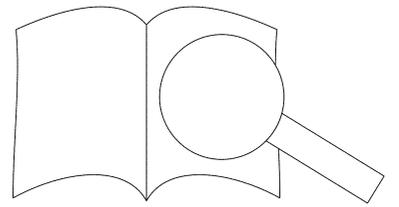
ff

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

a - men, a - - - - men, a - men. Cum San-cto

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

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

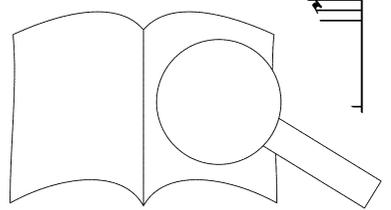


PROBENPARTIEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

359
 cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa -
 - ri - a De - i Pa - - tris, in glo - ri - a De - i Pa -
 tris in glo - ri - a De - i Pa - - tris, in gi
 pi - ri-tu, in glo - - - ri - a, in glo - ri - i

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



First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings such as *ff* and *a 2*, and includes a large slur over the piano accompaniment in the final two measures.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. It features dynamic markings such as *ff* and *a 2*, and includes the instruction "in Re / D" for the piano part.

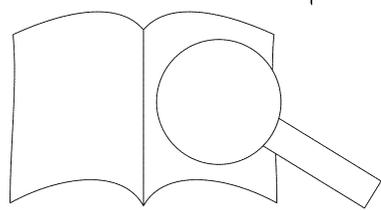
Third system of musical notation, consisting of a single piano accompaniment line.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment with a prominent bass line and chords. It features dynamic markings such as *ff*.

Fifth system of musical notation, including vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ni - am tu so - lus San - - - - - Tu so - lus - - - - -". It features dynamic markings such as *ff* and *is.*

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment. It features dynamic markings such as *ff*.

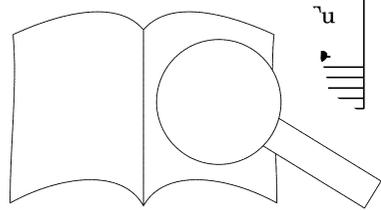
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



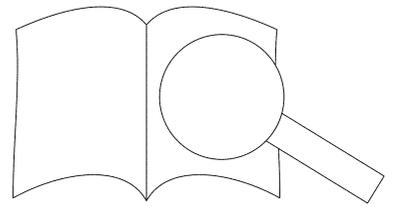
372

musical score with vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *ff* and *a 2*. The score includes Latin lyrics: *mi-nus. tus Do - mi-nus. Quo - - ni - am tu so - lus San - -*

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



379



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

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music includes various note values and rests, with a *ff* dynamic marking.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It continues the melodic and harmonic material from the first system, with a *ff* dynamic marking.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features a *ff* dynamic marking.

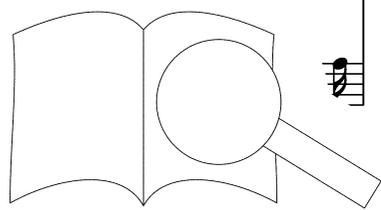
Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features a *ff* dynamic marking.

Fifth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi -" are written below the vocal lines.

Sixth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "lus - San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi -" are written below the vocal lines.

Seventh system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "Tu so - lus Do - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus," are written below the vocal lines. A *ff* dynamic marking is present.

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



393

Musical score for the first system, featuring four staves with treble and bass clefs, including a grand staff section.

Musical score for the second system, featuring four staves with treble and bass clefs, including a grand staff section.

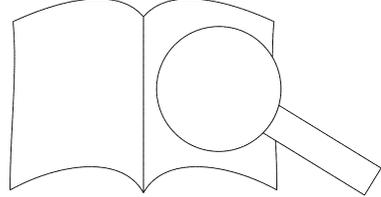
Musical score for the third system, featuring a single bass staff.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with multiple staves.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Musical score for the sixth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

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



399 VI I

VI II

Va

p *pp*

p *pp*

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

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

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

pp Je - - - - su Chri - - - -

Vc

p

Cb

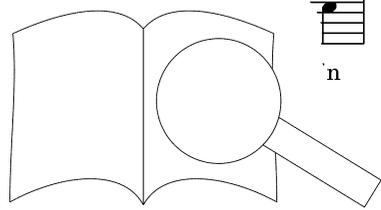
p

410

ste. _ Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a, in glo-ri -

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

ff



PROBEPARTITUR

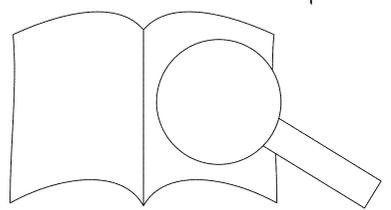
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ff

ff

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

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



a 2

ff

ff

ff

in Do / C

ff

De

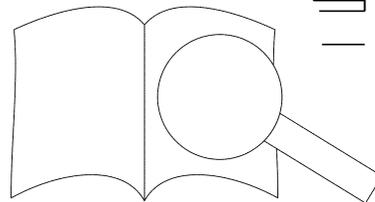
Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De -

A - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a, in glo - ri-a De -

men, a - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa -

Pp

A - men, a - men.



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

433

in Do / C

i, _____ in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a -
i _____ in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a -
ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

Cu _____ Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

ff

ff

ff

ff

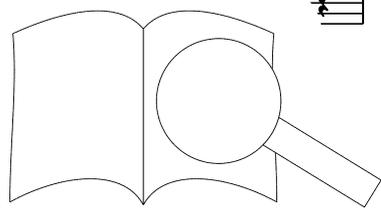
men, a - men, a - men, a - men, a -

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

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

a - men, a - - men, a -

ff



PROBEPARTITUR

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

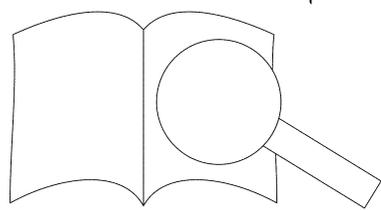
men, a - a - men, a - men, a - men. Glo - - - ri - a

a - men, a - men, a - men, a - men. Glo - - - ri - a

- men, a - men, a - men, a - men, a - men. Glo - - ri - a in ex -

a - men, a - men. Glo -

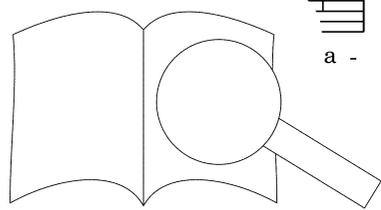
PROBENPAPIER
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



in ex
 ex - cel - sis De - o. A - men, a - men, a - men,
 ex - cel - sis De - o. A - men, a - men, a - men,
 ex - cel - sis De - o. A - men, a -

ce. De - - - - - o. a -

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



473 *a 2*

fff

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

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

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

485

First system of musical notation, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures.

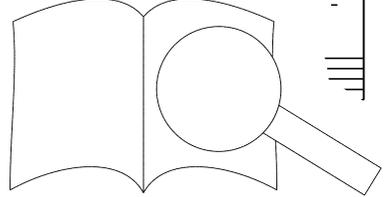
Third system of musical notation, consisting of a single bass staff with a simple rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fifth system of musical notation, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features vocal lines with lyrics: "men, a - men, a - men, a - men, a -", "men, a - men, a - men, a - men, a -", "men, a - - - men, a - men, a -", and "men, a - - - men, a - men, a".

Sixth system of musical notation, consisting of a single bass staff with a simple rhythmic pattern.

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



First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal parts have long, flowing lines with many ties.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line.

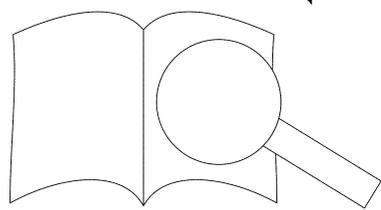
Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It shows a continuation of the bass line and chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, including vocal lines with lyrics. The lyrics are: "men, a - a", "men, a - men.", "a - men, a - men.", and "men, a - men, a - men." The piano accompaniment continues below.

Sixth system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men, a - men, a - men, a - men." The piano part continues with a steady bass line.

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



Credo

6. Credo in unum Deum

Allegro (♩ = 88)

Flûtes I, II

Hautbois I, II

Clarinettes I, II
en Ut / C

Bassons I, II

Cors I, II
en Fa / F

Trompettes I, II
en Ut / C

Trombones I, II

Trombone III

Timbales en
Ut - Fa, Si^b - Fa /
c - F, B - F

Violons
I

II

Altos I, II

Sopranos

Violoncelles
Contrebasses

ff

dim.

ff

a 2

ff

ff

in Do - Fa / c - F

ff

p

pp

pp

pp

p

Cre - do in u-num De - - um,

Cre - do in u-num De - - um,

im

ff

dim.

pp

6 Cor

Pa - trem o - mni-pot - en - - tem, fa - cto - rem coe - li et ter

Pa - trem o - mni-pot - en - - tem, fa - cto - rem coe - li

De - - um, Pa - trem o - mni-pot - en - - te - - li et

De - - um, Pa - trem o - mni-pot - en - - in coe - li et

10

vi - si - bi - li - um o - mni-um, et in - vi - si -

vi - si - bi - li - um o - mni-um, et

rae, vi - si - bi - li - um c

- - rae, vi - si - bi - li - um c

14

bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

et in - vi - si - bi - li - um. Et in - mi - num

et in - vi - si - bi - li - um. Et in - mi - num

||

18

pp

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

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

- - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

Je - - - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

pp

pp

pp

pp

VI / III

Va I

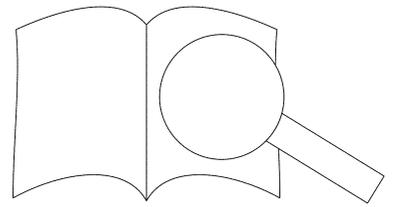
Va II

Et a . cum an - te o - mni - a

na - tum an - te o - mni - a

Et ex Pa - tre na - tum

Et ex Pa - tre na - tum



PROBENPARTITUR

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

The first system of music features a vocal line with a long, sustained note across the first two measures, followed by a melodic phrase in the third measure. The piano accompaniment consists of chords and a bass line with a long note.

The second system shows the vocal line continuing with a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests.

The third system continues the vocal line with eighth notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture in the right hand and a simple bass line.

The fourth system features a vocal line with a melodic phrase. The piano accompaniment has a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth notes.

The fifth system shows the vocal line with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth notes in the bass.

The sixth system contains the vocal line with lyrics. The piano accompaniment features sixteenth-note patterns in the right hand and eighth notes in the bass.

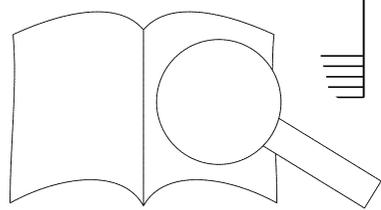
sae

De - - - um de De - o,

De - - - um de De - o,

- mni - a sae - - cu - la. De -

o - mni - a sae - - cu - la. De -



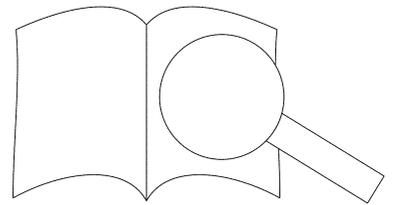
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation. It includes a vocal line with a long note marked 'a 2' and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The dynamic marking *pp* is present.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern. A dynamic marking *pp* is present. The system ends with a fermata over the vocal line.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of two staves with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "lu - mi-ne, De - - um ve - - rum" and "lu - - men de lu - mi-ne, De".



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

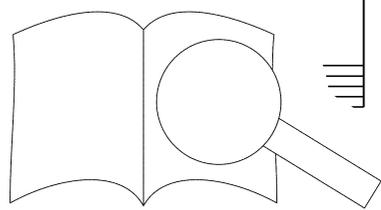
The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time. The vocal lines feature long, sustained notes with ties across measures, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the musical score. It includes piano accompaniment for the first two staves and a vocal line for the third staff. A piano (*pp*) dynamic marking is present in the piano part. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern, possibly a tremolo or sixteenth-note accompaniment.

The third system shows piano accompaniment for the first two staves. The piano part continues with its rhythmic accompaniment, while the vocal line is absent in this system.

The fourth system features piano accompaniment for the first two staves. The piano part is characterized by a dense tremolo effect, likely representing the 'De-o-ve-ro' text. The vocal line is absent in this system.

The fifth system includes vocal lines and lyrics. The lyrics are: "de - - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con-sub- o ve - - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con-sub- rum de De - o ve - - ro. - - rum de De - o ve - - ro." The vocal lines are in a major key and 4/4 time, with lyrics written below the notes.



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