

Camille
SAINT-SAËNS

Messe à quatre voix
op. 4

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Corni inglesi
2 Trombe, 3 Tromboni
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso
Organo e Organo ripieno

herausgegeben von / edited by / éditée par
Dieter Zeh

Urtext

Partitur / Full score / Partition de direction



Carus 27.060

Inhalt

Vorwort	III
Foreword	V
Avant-propos (abrégé)	VIII
1. Kyrie (Soli e Coro)	1
2. Gloria (Soli SA e Coro)	29
3. Credo (Soli e Coro)	59
4. Sanctus (Coro)	77
5. O salutaris hostia (Coro SA unis.)	87
8. Agnus Dei (Solo A e Coro)	92
Kritischer Bericht	101

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Carus 27.060), Klavierauszug (Carus 27.060/03),
Chorpartitur (Carus 27.060/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.060/19).
Orgelfassung (Carus 27.060/45) in Vorbereitung.

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.060), vocal score (Carus 27.060/03),
choral score (Carus 27.060/05), complete orchestral material (Carus 27.060/19).
Organ version (Carus 27.060/45) in preparation.

Le matériel suivant est disponible :
partition de direction (Carus 27.060), réduction piano-chant (Carus 27.060/03),
partition de chœur (Carus 27.060/05), parties instrumentales (Carus 27.060/19).
Version pour orgue (Carus 27.060/45) en préparation.

Vorwort

Camille Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren. Das familiäre Umfeld förderte die Begabungen des Jungen, die sich nicht nur auf die Musik beschränkten; an alten Sprachen und Naturwissenschaften war er nicht minder interessiert.¹ In der Pariser Gesellschaft reüssierte der Knabe mit seiner aufsehen-erregenden Virtuosität im Klavierspiel und seinen frühen Kompositionsversuchen. Ab 1848 erhielt er Unterricht von den bedeutendsten Repräsentanten des *Conservatoire de Paris*. Camille Stamaty (Klavier), François Benoist (Orgel) und Jacques Fromental Halévy (Komposition) nahmen sich als Lehrer seines Talents an. Bereits mit 18 Jahren bekleidete Saint-Saëns das Amt des Organisten an der *Église Saint-Merri*, wo die hier vorgelegte Messe op. 4 entstand, und von 1858 bis 1877 wirkte er in gleicher Eigenschaft an der *Église de la Madeleine*. Außerdem war er ab 1861 als Klavierlehrer an der angesehenen *École Niedermeyer* tätig. In dieser Zeit entstanden zahlreiche Werke, darunter die ersten beiden Sinfonien, mehrere Konzerte für Soloinstrument und Orchester, einiges an Kammermusik, eine Fülle von Sololiedern – teils mit Orchester-, teils mit Klavierbegleitung – und weitere geistliche und weltliche Vokalkompositionen.

Ein kriegerisches Ereignis sollte im Wirken Saint-Saëns' weitreichende Folgen haben: Die Niederlage Frankreichs im Krieg mit Deutschland 1870/71 führte unter der Bevölkerung nicht, wie man hätte erwarten können, zu nationaler Resignation, sondern verstärkte noch den schier überbordenden Patriotismus. Saint-Saëns wurde zum Fürsprecher einer *Ars gallica* und Mitbegründer der *Société Nationale de Musique*, die auch institutionell die Förderung zeitgenössischer französischer Musik, vor allem der Sinfonik, sichern wollte. Diese mit Vehemenz betriebene Meinungsführerschaft löste heftige Auseinandersetzungen mit den konservativen Musikkreisen in Frankreich aus. Die Phase bis kurz nach der Jahrhundertwende, mit zahlreichen Tourneen und Erholungsaufenthalten, war kompositorisch bei Saint-Saëns vor allem von der Hinwendung zur Oper bestimmt. Seine Erfolge im Ausland brachten zunehmend auch mehr Anerkennung in der Heimat: Um 1900 gehörte er zu den unbestritten wichtigsten französischen Komponisten seiner Generation. Dies bezeugen auch die ihm in großer Fülle zugedachten nationalen und internationalen Ehrungen und Auszeichnungen.

Sein letzter, von krankheitsbedingten Einschränkungen geprägter Lebensabschnitt war überschattet von einer immer stärkeren Geringschätzung seines musikalischen Wirkens in Frankreich. Während er sich im Ausland, vor allem in England, aber auch in Amerika und sogar in Asien eines ungebrochenen Ansehens erfreute, wurde er in der Heimat, bedingt durch das Auftreten einer neuen musikalischen Avantgarde, zunehmend als rückwärtsgewandt wahrgenommen. Er starb am 16. Dezember 1921 in Algier.

Zeit seines Lebens zeigte sich Saint-Saëns als Tonsetzer, der, wie viele Vertreter dieser Ära des Umbruchs, offen war für verschiedenste musikalische Strömungen, seien sie alt oder neu, landestypischen oder anderen Ursprungs. So sucht man vergeblich nach einer durchgehenden Stilistik. Dies und die Tatsache, dass Saint-Saëns der französischen Musik in unterschiedlichen Lebensaltern unterschiedlich akzeptierte Impulse gab, führte dazu, dass aus seinem umfangreichen Œuvre nur einige Werke dauerhaft rezipiert wurden. Dazu zählen u. a. die 3. *Sinfonie* (*Orgelsinfonie*), das *Cellokonzert Nr. 1*, der *Danse macabre*, die musikalische Suite *Le carnaval des animaux*, die Oper *Samson et Dalila* und das *Oratorio de Noël*.

Saint-Saëns' Sakralkompositionen

Während man also im 19. Jahrhundert von einer konsequenten, auch experimentierfreudigen Weiterentwicklung der aus der Klassik überkommenen Standards im Bereich der Instrumentalmusik sprechen kann, muss man die Kirchenmusik dieser Zeit als ausgesprochen restaurativ und rückwärtsgewandt bezeichnen. Das Korsett der Liturgie als funktional vorherrschendes Element, verbunden mit einer idealisierten, angeblich die Zeiten überdauernden Vorstellung von „richtiger“ Gottesdienstmusik (klassische Vokalphonyphonie im Palestrina-Stil und Caecilianismus) ließ wenig Spielraum für Neues. Unter diesem Aspekt sind auch die Sakralkompositionen Saint-Saëns' zu beurteilen; deshalb gilt die oben geschilderte Offenheit gegenüber unterschiedlichsten Einflüssen hier nur eingeschränkt.

Das 1885 komponierte *Oratorio de Noël*² ist sein einziges Opus aus dem Bereich der geistlichen Musik, das heutzutage mit nennenswerten Aufführungszahlen aufwarten kann. Daneben schuf er einige wenige Kirchenwerke in französischer Sprache und etwas mehr als 35 Kompositionen mit lateinischem Text. Es handelt sich vorwiegend um Psalm- und Hymnusvertonungen – Musik also, die in ihrer Verwendung liturgisch gebunden ist.³ Eine erste größere Gruppe erschien in zeitlich dichter Abfolge zwischen 1856 und 1860. Für die Folgejahre sind zwischen den Kompositionen größere Abstände zu konstatieren. 1914 und 1916 schließlich, im Alter von rund 80 Jahren, vollzog Saint-Saëns noch einmal eine Hinwendung zu motettisch geformten Sakralkompositionen (op. 145–149). Dass er sich dabei vorwiegend im kodifizierten Rahmen der gottesdienstlichen Liturgie bewegt, beruht einerseits auf der Tatsache, dass ein Großteil seiner geistlichen Werke als „Pflicht- oder Gelegenheitsarbeiten“⁴ entstanden sind, andererseits auf seiner weitgehenden Bejahung des Historismus als eines der Postulate der französischen kirchenmusikalischen Reformbewegung. „Seine Motetten zeigen, dass Saint-Saëns die Funktionsgebundenheit der

² Siehe Notenedition Carus 40.455.

³ Für Chor und Orgel bei Carus erhältlich: *Ave verum* und *Tantum ergo* (CV 9.122), *Ave Maria* (CV 70.324/30), *Laudate Dominum* (CV 3.034/80), *Panis angelicus* (in: CV 70.324/40) und *Veni creator spiritus* (CV 9.604).

⁴ Peter Jost, Artikel „Camille Saint-Saëns“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 817.

¹ Ausführlich schildert Michael Stegemann dessen lebenslange, universale Leistungen auf den Gebieten der Dichtkunst, Philosophie, Archäologie und Ethnologie; in: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, bes. S. 7 und 15.

liturgischen Musik und damit verbunden den Status der Musik als Dienerin der Liturgie zutiefst guthieß.“⁵

Dies beweist auch die hier vorgelegte, dem Frühwerk des Komponisten zuzurechnende *Messe* op. 4. Wie weiter unten ausführlicher dargestellt, ist ihr Ausgangsmaterial der Gregorianik zuzuordnen. In Teilen ganz anders stellt sich die Situation für die 22 Jahre später entstandene *Messe de Requiem* dar:⁶ Saint-Saëns löst sich in diesem Werk von den rigiden Einschränkungen, so dass Michael Stegemann ihr „Ernst und [...] Tiefe des Ausdrucks“ attestieren kann, die er „in seinen anderen *œuvres sacrées* eher vermeidet.“⁷

Die „Messe à quatre voix“ (1856)

Im Gegensatz zu seinen Oratorien und der 1878 entstandenen *Messe de Requiem* op. 54 ist dieses Frühwerk (Saint-Saëns ist gerade einmal 21 Jahre alt) ein Beispiel für die symbiotische Verbindung von romantischem Stilempfinden mit den tradierten Elementen kirchenmusikalischen Komponierens. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil sich andere Komponisten zeitgleich von diesen Einschränkungen lösten und „stattdessen eine[r] Kultur (nicht-liturgischer) religiöser Musik“ huldigten, „deren Freiheit nicht durch den eng gesteckten Rahmen der Funktionalität berührt wurde.“⁸

Diese Bindung an Liturgie und Sakralraum manifestiert sich zum einen in der Tatsache, dass Saint-Saëns die *Messe à quatre voix* für den Chor der *Église Saint-Merri* schrieb und dem dort tätigen, von ihm sehr geschätzten Abbé Jean-Louis Gabriel widmete. Zum anderen tritt hier der Historismus als konstitutives Element seiner Tonsprache deutlich durch die Rückbesinnung auf die Gregorianik hervor.⁹ In Kyrie und Credo greift er thematisch auf die berühmte *Messe royale 1er ton* von Henri Du Mont (1610–1683)¹⁰ zurück, wobei er den Melodieverlauf rhythmisiert und metrisch normiert.

P

Atrem omnipotentem. Factorem cæli & terræ.

2

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

Das musikalische Geschehen ereignet sich gleichsam auf drei Ebenen: Der Chor und die Solisten decken den vokalen Bereich ab (1); hinzu gesellen sich das Orchester und die Chororgel (2). Schließlich greift Saint-Saëns auf eine damals beliebte Erweiterung des Klangspektrums zurück, indem er die auf der Empore stehende *Grand Orgue* in eindrücklicher Weise mit einbezieht (3). So findet der Zuhörer seinen Platz quasi in der Mitte des Geschehens.

Bereits im **Kyrie** stellt Saint-Saëns diese opulente Vielgestaltigkeit mit der Emphase eines jugendlichen Komponisten dar: Alle genannten Ebenen erscheinen in kontrastreichem Wechselspiel. Saint-Saëns weitet die dreiteilige Textvorgabe (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison) durch ein einleitendes Orgelpräliminium, die dreifach-unterschiedliche Präsentation des ersten Kyrie durch den Chor, eine Fuge der *Grand Orgue*, kurze solistische Einsätze, dialogische Passagen zwischen Orgel und Orchester und einen festlich-homophonen Schluss unter Einbeziehung der Blechbläser.

Das **Gloria** scheint auf den ersten Blick in konventionellen, am Text orientierten Bahnen zu verlaufen: Es ist hymnisch zu Beginn, wenn sich der Blick auf den Gott *in excelsis* richtet, statisch im *Et in terra pax*, bekenntnishaft im *Gratias* und demütig-andächtig im *Qui tollis*; daran schließt sich ein auf Finalwirkung bedachtes *Quoniam* mit zusätzlicher Steigerung im *Cum Sancto Spiritu* an. Soweit also nichts Ungewöhnliches, wären da nicht konzeptionelle Überlegungen des Komponisten, die dieses Gloria aus der Menge der gleichzeitig entstandenen Ordinariusvertonungen mit Gebrauchsmusik-Charakter hervorheben.

Schon der Beginn, angelegt als sich wiederholende Zwiesprache zwischen *Grand Orgue*, Chor und colla-parte-begleitenden Streichern, wirkt äußerst durchdacht: Dieser Gesang der Engel steigt aus dem Kirchenraum „etagenweise“ vom Altarraum über die Orgelempore in himmlische Höhen. In gesteigerter dialogischer Form geht es auch weiter: Die Orgel übernimmt eine eigentlich vokale Aufgabe, indem sie die Textzeilen „Laudamus te“ (T. 42f.) und „Adoramus te“ (T. 48f.) instrumental gestaltet.

Zwiesprache halten im folgenden *Domine Deus* ebenfalls die jeweils unisono singenden Männer- und Frauenstimmen des Chores. Das responsorisch gehaltene kurze *Qui tollis* passt sich, umrankt von figurativen Akkordbrechungen der Orgel, dieser Grundidee an. Beachtung verdient auch die Gestaltung des Schlusses. Üblicherweise endet das Gloria in einem fugierten *Cum Sancto Spiritu* / *Amen*. Saint-Saëns beschreitet den entgegengesetzten Weg: Das *Quoniam* erscheint als ausladende Fuge, die in einen homophon ausgerichteten triumphalen Schluss mündet.

Das **Credo** ist wegen der Textfülle für viele Komponisten zum Problemfall geworden, weil es das zeitliche Limit einer Messfeier zu sprengen droht. Manche behelfen sich, besonders in den Brevis-Varianten, mit ausufernden, dem eigentlich notwendigen Textverständnis zuwiderlaufenden Polytexturen, andere verzichten auf die Vertonung einzelner Teile des Glaubensbekenntnisses, insbesondere auch dann, wenn diese nicht mit der eigenen religiösen Einstellung zu vereinbaren sind (Franz Schubert). Camille Saint-Saëns dagegen tastet die überlieferte Gestalt des Credo nicht an – im Gegenteil: Im Verzicht auf die oben genannten Eingriffe erlangt es die ihm zukommende zentrale Bedeutung. Er vertont der Textverständlichkeit wegen durchgängig homophon und wählt das Modell des responsorischen Wechselgesangs zwischen Solistenquartett und Chor. Die Großschreibung der Textstelle „ET HOMO FACTUS EST“ hat Saint-Saëns aus dem Erstdruck der *Messe royale* von Henri Du Mont übernommen.

Im **Sanctus** melden sich die Blechbläser zurück, um dem vom Komponisten geforderten *Maestoso* zusätzliches Gewicht zu verleihen. Wie schon im Gloria wird die *Grand Orgue* in liturgischer Funktion eingesetzt: Sie gestaltet das *Benedictus* rein instrumental mit thematischem Bezug zum Orgelvorspiel des Kyrie (T. 89ff.).

⁵ Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, Dissertation, Hamburg 1993, S. 150.

⁶ Siehe Notenedition Carus 27.317.

⁷ Stegemann (wie Fußnote 1), S. 92.

⁸ Mikliss (wie Fußnote 5), S. 31.

⁹ In der Partitur von Saint-Saëns mit „Canto fermo“ gekennzeichnet.

¹⁰ Aus: *Cinq messes en plain-chant*, Paris 1669, benutzte Auflage 1701. Digitalisat in der Bibliothek Gallica (Digitalisierungsprojekt der Französischen Nationalbibliothek) auffindbar unter dem Titel der Sammlung.

Auch Saint-Saëns verzichtet nicht auf das damals beliebte, in Frankreich unter Ludwig XII. als Kommuniongesang oder – wie hier – als eucharistischer Segen eingefügte, ebenfalls gregorianisch geprägte **O salutaris hostia**. Von den Frauenstimmen vorgetragen erklingt dieser Bittgesang, begleitet von Harfe und Chororgel und gestützt von Flöten und Englischhörnern, was diesem motettischen Einschub eine Aura des Innigen und Andächtigen verleiht.

Das **Agnus Dei** beeindruckt durch seine verhaltene, fast durchgehend im Piano gehaltene Dynamik und vermittelt zudem nochmals eindrücklich die responsorische Grundidee der Messe: Saint-Saëns stellt alle eingangs erwähnten Ebenen in Wechselgesangsform einander gegenüber.

Für die vorliegende Edition wurden drei Quellen herangezogen: eine Reinschrift aus der Feder von Clémence Saint-Saëns, der Mutter des Komponisten, der Erstdruck (Richault 1857) sowie ein Nachdruck bei Durand (o.J.). Durand, Freund und Hauptverleger des Komponisten, hatte früher bei anderen Verlagen erschienene Werke Saint-Saëns' aufgekauft und neu herausgegeben. Im Vergleich mit dem Erstdruck ist festzustellen, dass der Nachdruck zwar den vorhandenen Notenstich von Richault verwendet, aber über die Änderung von Impressum, Platten-/Verlagsnummer und vertrieblicher Angaben hinaus einige inhaltliche Abweichungen aufweist. So wurden in etwas andere Type Dynamik- und Tempoangaben sowie (Warn-)Akzidentien ergänzt. Weitere Änderungen betreffen die Silbenverteilung in den Vokalstimmen und beheben falsche Betonungen des lateinischen Singtextes. Die vorliegende Edition folgt den mutmaßlich vom Komponisten legitimierten Varianten des späteren Druckes und gibt die Lesarten des Erstdrucks teils als Fußnote und teils in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts wieder.

Die zum Aufführungsmaterial der vorliegenden Edition gehörende Orgelstimme enthält die Stimmen Organo I (*Grand Orgue*) und Organo II (*ripieno*) in Partiturnotation, sodass die Partien in der Praxis bei Fehlen eines zweiten Instruments auch von nur einer Orgel ausgeführt werden können.

Grenzach-Wyhlen, April 2017

Dieter Zeh

Foreword

Camille Saint-Saëns was born on October 9, 1835 in Paris. He grew up in a family that fostered the boy's talents, which were not limited to music; he was no less interested in ancient languages and the natural sciences.¹ While still young, he enjoyed success in Parisian society with his remarkable virtuosity at the piano and early attempts at composition. In 1848 he began lessons with the leading teachers at the Paris Conservatoire. Camille Stamaty (piano), François Benoist (organ), and Jacques Fromental Halévy (composition) took the young talent under their tutelage. At the age of only eighteen, Saint-Saëns was appointed to the post of organist at the *Église Saint-Merri*, where his compositions included the *Messe* op. 4, and he held the same position at the *Église de la Madeleine* from 1858 to 1877. In addition, he taught piano at the prestigious *École Niedermeyer* starting in 1861. Many works date from this period, including the first two symphonies, several concertos for solo instrument and orchestra, a number of chamber music works, a wealth of solo songs – some with orchestra and some with piano accompaniment – and further sacred and secular vocal compositions.

A military event would have far-reaching consequences on Saint-Saëns' oeuvre: France's defeat in the war with Germany in 1870–71 did not lead to national resignation among the population as might have been expected, but further fueled an exuberant patriotism. Saint-Saëns became the champion of an *Ars gallica* and one of the founders of the *Société Nationale de Musique*, which also sought to promote contemporary French (and particularly symphonic) music at an institutional level. The passionate and vocal espousal of these views clashed notably with France's conservative musical circles. Saint-Saëns' compositional phase lasting until just after the turn of the century, with many concert tours and convalescent trips, was characterized by a focus on opera. His successes abroad also led to greater recognition at home: by 1900 he was universally considered one of the most important French composers of his generation, a fact confirmed by the many national and international awards and honors he received.

The final period of his life, during which he was limited by illness, was overshadowed by a growing disregard in France for his musical activities. As he continued to enjoy unwavering success abroad, particularly in England as well as in the United States and even Asia, he was increasingly viewed as a reactionary in his homeland, largely owing to the emergence of a new musical avant-garde. He died on December 16, 1921 in Algiers.

Throughout his life, Saint-Saëns was a composer who, like many representatives of this era of upheaval, was open to the most diverse musical tendencies, whether old or new, French or foreign. We thus cannot identify a single stylistic thread that runs throughout his oeuvre. This, along with the fact that during the different phases of his life, his contributions to French music met with a varied reception, had the result that only a few works from

¹ Michael Stegemann provides a detailed account of his universal lifetime achievements in the fields of poetry, philosophy, archeology, and ethnology, in: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, particularly pp. 7 and 15.

his extensive output occupy a lasting place in the repertoire. These include the *Third Symphony (Organ Symphony)*, *Cello Concerto No. 1*, *Danse macabre*, musical suite *Le carnaval des animaux*, the opera *Samson et Dalila*, and the *Oratorio de Noël*.

Saint-Saëns' Sacred Works

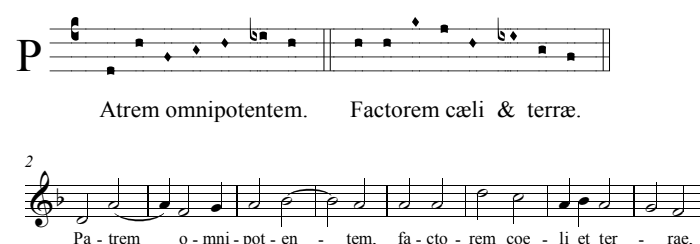
In the 19th century we note a persistent development, embracing experimentation, of the standards inherited from the Classical period in instrumental music, whereas the church music of the time can only be characterized as backward-looking with a restorational tendency. The corset of the liturgy as the predominant functional element, combined with an idealized, purportedly timeless conception of what kind of music was "proper" for worship (classical vocal polyphony in the style of Palestrina and the Cecilian movement), left little leeway for innovation. Saint-Saëns' sacred music must also be viewed against this background, and the composer's openness to varied influences, mentioned above, is thus only discernible here to a limited extent. The *Oratorio de Noël*², composed in 1885, is his only work of sacred music that is included in modern concert programs to any noteworthy degree. In addition to the *Oratorio*, he composed a few church compositions in French, as well as over 35 works with Latin text. These are mostly psalm and hymn settings – that is, music to be used in connection with the liturgy.³ An initial, relatively extensive series of works were composed in close succession between 1856 and 1860. In the following years, longer intervals would pass between each composition. Finally in 1914 and 1916, when Saint-Saëns was around eighty years old, he turned once again to motet-like sacred compositions (op. 145–149). These works generally fall within the codified framework of liturgical music; this is owing firstly to the fact that the majority of his sacred compositions are "obligatory or occasional works,"⁴ and secondly to his embracing of historicism, which he saw as one of the postulates of the reform movement centered around French sacred music. "Saint-Saëns' motets demonstrate that the composer fully agreed that liturgical music should be tied to its function, thus approving of the status of music as servant of the liturgy."⁵

This is also demonstrated by the *Messe*, op. 4, one of the composer's early works. As described below in greater detail, its material is based on Gregorian chant. The situation is completely different in many parts of the *Messe de Requiem*, which was written twenty-two years later.⁶ In this work Saint-Saëns casts off the usual rigid constraints, prompting Michael Stegemann to draw attention to its "seriousness and [...] depth of expression," which he "tends to avoid in his other *oeuvres sacrées*."⁷

The "Messe à quatre voix" (1856)

In contrast to his oratorios and the *Messe de Requiem*, op. 54 from 1878, this early work (written by Saint-Saëns at the age of only twenty-one) offers an example of the symbiotic relationship between Romantic stylistic sensibilities and traditional church music elements. This is remarkable considering that at the time, other composers were freeing themselves from these constraints, favoring "instead a culture of (non-liturgical) religious music whose freedom is unhampered by the narrow confines of functionality."⁸

This connection to the liturgy and places of worship is firstly evident in the fact that Saint-Saëns wrote the *Messe à quatre voix* for the chorus of the *Église Saint-Merri*, dedicating it to the Abbé Jean-Louis Gabriel, who was employed at the church and whom he held in very high esteem. Secondly, historicism as a constituent element of his musical language emerges clearly as he hearkens back to Gregorian chant.⁹ In the Kyrie and Credo, he makes thematic references to the famous *Messe royale 1er ton* by Henri Du Mont (1610–1683),¹⁰ while standardizing the melody rhythmically and metrically.



The music unfolds on three levels, as it were: the chorus and soloists provide for the vocal parts (1) and are joined by the orchestra and choir organ (2). Finally, Saint-Saëns broadens the acoustic spectrum by employing a device popular at the time, incorporating a *grand orgue* in the gallery to impressive effect (3). The listener thus finds himself at the center of the action, so to speak.

Already in the *Kyrie*, Saint-Saëns presents this sumptuous variety in the emphatic manner of a young composer as all these levels appear in contrasting interplay with one another. He expands on the three-part structure provided by the text (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison) to also include an introductory organ prelude, three different presentations of the initial Kyrie by the chorus, a fugue in the *grand orgue*, brief solo passages, dialogues between organ and orchestra, and a solemn homophonic conclusion which incorporates the brass.

At first glance, the *Gloria* seems to follow a conventional pattern dictated by the text: after a hymn-like beginning, directed toward God, in the *in excelsis*, it is static in the *Et in terra pax*, confessional in the *Gratias*, and humble and reverent in the *Qui tollis*. This is followed by a *Quoniam* intended to serve as a Finale, with an additional climax in the *Cum Sancto Spiritu*. In other words, there is nothing unusual here apart from the composer's conceptual considerations, which set this Gloria apart from all other contemporary Ordinary settings intended as utility music.

² See Carus musical edition 40.455.

³ Available for choir and organ from Carus: *Ave verum* and *Tantum ergo* (CV 9.122), *Ave Maria* (CV 70.324/30), *Laudate Dominum* (CV 3.034/80), *Panis angelicus* (in: CV 70.324/40) and *Veni creator spiritus* (CV 9.604).

⁴ Peter Jost, article "Camille Saint-Saëns", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, biographical section, volume 14, Kassel and Stuttgart 2005, col. 817.

⁵ Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, dissertation, Hamburg 1993, p. 150.

⁶ See Carus musical edition 27.317.

⁷ Stegemann (as footnote 1), p. 92.

⁸ Mikliss (as footnote 5), p. 31.

⁹ Designated as "Canto fermo" in Saint-Saëns' score.

¹⁰ From: *Cinq messes en plain-chant*, Paris 1669, 1701 edition used. Digital reproduction in the Gallica Digital Library (digitalization project of the French National Library) searchable under the title of the collection.

Already the beginning, conceived as a recurring dialogue between the *grand orgue*, chorus, and strings in colla parte accompaniment, is highly sophisticated: this song of angels rises “by floor” from the sanctuary to the organ gallery and up to the heavenly spheres. And the music continues in amplified dialogue form, with the organ taking on a vocal role as it presents the lines “Laudamus te” (m. 42f.) and “Adoramus te” (m. 48f.) instrumentally.

In the following *Domine Deus*, dialogues also occur between the male and female sections of the chorus, each singing in unisono. The brief *Qui tollis*, in the form of a responsory and embellished with figurative broken chords in the organ, conforms to this underlying idea. The structure of the conclusion is also noteworthy. The Gloria usually ends with a fugal *Cum Sancto Spiritu / Amen*. Saint-Saëns, however, chooses the opposite path, presenting the *Quoniam* as an extended fugue that leads into a triumphant homophonic conclusion.

Due to the quantity of text, the **Credo** has been a source of pitfalls for many composers, who run the risk of exceeding the Mass’s time constraints. Some, particularly in the brevis variants, manage the problem by employing sprawling polytextures that run counter to an appropriate understanding of the text; others refrain from setting certain sections of the Credo, particularly when they do not agree with the composer’s own religious convictions (Franz Schubert). In contrast, Camille Saint-Saëns does not tamper with the Credo’s traditional form – on the contrary, by abstaining from the above-mentioned alterations, he gives the movement the central role that it deserves. For the sake of textual clarity, he sets the Credo homophonically throughout and chooses the model of the responsory-type antiphony between the quartet of soloists and the chorus. Saint-Saëns adopted the capitalization of the passage “ET HOMO FACTUS EST” from the first edition of the *Messe royale* by Henri Du Mont.

The **Sanctus** marks the reappearance of the brass, brought in to lend additional weight to the *Maestoso* called for by the composer. As in the Gloria, the *grand orgue* is used in a liturgical function, presenting the *Benedictus* instrumentally with a thematic reference to the organ introduction of the Kyrie (m. 89ff.).

Saint-Saëns also chooses to include the **O salutaris hostia**; popular at the time, it was adopted as a communion song in France under Louis XII or – as in this case – as a Eucharistic blessing (again) in Gregorian style. This song of supplication intoned by the female voices is accompanied by the harp and choir organ and underpinned by the flutes and English horns, lending this motet-like interpolation an aura of reverence and devotion.

The **Agnus Dei** is striking in its subdued dynamic range, with practically the entire movement marked piano, and also impressively conveys the Mass’s underlying responsory character as Saint-Saëns juxtaposes, in antiphonal form, all the levels mentioned above.

The present edition is based on three sources: a fair copy from the hand of Clémence Saint-Saëns, the composer’s mother, the first edition (Richault 1857), and a second printing published by Durand (n.d.). Durand, who was the composer’s friend and main publisher, had bought up and reprinted works by Saint-Saëns that were previously published by other companies. Comparing it with the first edition, we note that the second printing makes use of Richault’s existing engraving, but in addition to changes in the publishing information, plate and publishing number, and sales-

related specifications, there are also a few differences in the actual content relating to dynamic and tempo indications and (cautionary) accidentals. Other changes involve the distribution of syllables in the vocal parts, where improper stresses in the Latin vocal text are corrected. The present edition follows the variants of the later edition, presumably approved by the composer, and reproduces the versions from the first edition in part as footnotes and in part in the detailed notes of the Critical Report.

The organ part included in the performance material of the present edition consists of the Organo I (*grand orgue*) and Organo II (*ripieno*) parts, so that in cases where a second instrument is unavailable, the parts can also be performed by a single organ.

Grenzach-Wyhlen, April 2017
Translation: Aaron Epstein

Dieter Zeh

Avant-propos (abrégé)

Camille Saint-Saëns naît le 9 octobre 1835 à Paris. Le contexte familial encourage les dons du jeune garçon. À partir de 1848, il suit l'enseignement des représentants les plus illustres du Conservatoire de Paris : Camille Stamaty (piano), François Benoist (orgue) et Jacques Fromental Halévy (composition). Dès l'âge de 18 ans, Saint-Saëns endosse la fonction d'organiste à l'église Saint-Merri, où il compose entre autres la *Messe* op. 4 ; de 1858 à 1877, il occupera les mêmes fonctions à l'église de la Madeleine. Après la défaite de la France lors de la guerre de 1870/71 contre l'Allemagne, Saint-Saëns se fait le champion d'un *Ars gallica* et participe à la création de la *Société nationale de musique*, désireuse de garantir, également sur le plan institutionnel, la promotion de la musique française contemporaine, et en particulier de la musique symphonique. Jusqu'au tournant du siècle, Saint-Saëns affectue de nombreuses tournées de concert, entrecoupées de cures de repos, et dans son travail de composition, se consacre surtout à l'opéra. Vers 1900, il est sans conteste l'un des compositeurs français majeurs de sa génération. Ses dernières années marquées par la maladie sont assombries par un mépris croissant à l'encontre de son travail musical en France. Tandis qu'il jouit d'un prestige sans faille à l'étranger, sa patrie le perçoit toujours plus comme rétrograde face à l'apparition d'une nouvelle avant-garde musicale. Il meurt le 16 décembre 1921 à Alger.

Toute sa vie, Saint-Saëns fut un musicien qui, comme beaucoup de représentants de cette ère de bouleversements, était ouvert aux courants musicaux les plus divers. Pour cette raison, mais aussi parce que Saint-Saëns a donné à la musique française des impulsions différemment acceptées à des âges différents de sa vie, seules quelques œuvres de sa vaste création ont connu une réception durable.

Compositions sacrées de Saint-Saëns

L'*Oratorio de Noël* composé en 1885 est son seul opus dans le domaine de la musique sacrée à pouvoir se targuer aujourd'hui d'un nombre notable de représentations. En dehors de cela, Saint-Saëns a composé quelques pièces sacrées en langue française et un peu plus de 35 compositions sur des textes en latin, surtout des psaumes et des hymnes. Un premier groupe important est paru successivement entre 1856 et 1860. Âgé de 80 ans, Saint-Saëns s'est consacré une dernière fois aux compositions religieuses en forme de motets (op. 145–149). « Ses motets sont la preuve que Saint-Saëns approuvait profondément le lien de la musique liturgique à sa fonction et avec lui le statut de la musique au service de la liturgie. »¹

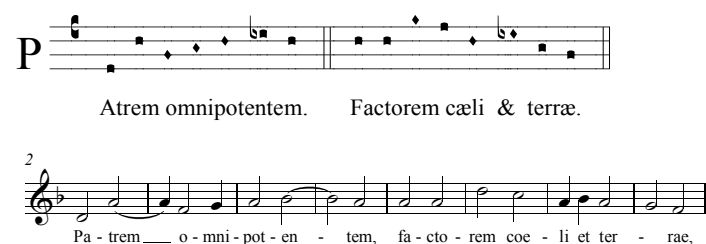
Cela se confirme aussi par la *Messe* op. 4 ici présente, qui doit être attribuée à l'œuvre de jeunesse du compositeur. Comme décrit plus bas en détail, son matériau de départ puise dans la musique grégorienne. La situation se révèle en partie être totalement dif-

férente pour la *Messe de Requiem* écrite 22 ans plus tard :² dans cette composition, Saint-Saëns abandonne les restrictions rigides, si bien que Michael Stegemann peut lui attester « une gravité et [...] une profondeur expressives » qu'il « a plutôt tendance à éviter dans ses autres œuvres sacrées. »³

La « Messe à quatre voix » (1856)

Contrairement à ses oratorios et à la *Messe de Requiem* op. 54 de 1878, cette œuvre de jeunesse (Saint-Saëns a tout juste 21 ans) illustre le lien symbiotique entre sensibilité stylistique romantique et éléments traditionnels de la composition de musique sacrée. Fait d'autant plus remarquable qu'à la même époque, d'autres compositeurs cherchent à échapper à ces contraintes et courtisent « au lieu de cela une culture de musique religieuse (non liturgique) dont la liberté n'a pas été aliénée par le cadre étroit de la fonction ». ⁴

Ces liens à la liturgie et à l'espace sacré se manifestent d'une part dans le fait que Saint-Saëns écrivit la *Messe à quatre voix* pour le chœur de l'église Saint-Merri et la dédicâ à l'abbé Jean-Louis Gabriel qui officiait dans cette église et qu'il tenait en très haute estime. D'autre part, l'historisme se cristallise ici comme élément constitutif de son idiome musical essentiellement par le recours à l'art grégorien.⁵ Dans le Kyrie et le Credo, il reprend des thèmes de la célèbre *Messe royale 1er ton* de Henry Du Mont (1610–1683)⁶, en rythmant et en normant le cours mélodique sur le plan métrique.



L'action musicale se déploie ici sur trois niveaux pour ainsi dire : le chœur et les solistes couvrent le domaine vocal (1) ; viennent s'y ajouter l'orchestre et l'orgue de chœur (2). Saint-Saëns a finalement recours à un élargissement très apprécié à l'époque de la palette sonore en intégrant de manière saisissante le grand orgue installé sur la tribune (3). L'auditeur se retrouve ainsi au cœur de l'action.

Dans le **Kyrie** déjà, Saint-Saëns expose cette opulente multidimensionnalité avec l'emphase d'un compositeur juvénile : tous les niveaux cités apparaissent dans un jeu d'alternance richement

¹ Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, Thèse, Hambourg, 1993, p. 150.

² Voir l'édition musicale Carus 27.317.

³ Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, p. 92.

⁴ Mikliss (comme note de bas 1), p. 31.

⁵ Caractérisé par « Canto fermo » dans la partition de Saint-Saëns.

⁶ De : *Cinq messes en plain-chant*, Paris, 1669, édition utilisée de 1701. Copie numérique à la bibliothèque Gallica (projet de numérisation de la Bibliothèque nationale de France) consultable sous le titre du recueil.

contrasté. Saint-Saëns agrandit le texte en trois parties (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison) d'un prélude introductif à l'orgue, de la triple présentation chaque fois différente du premier Kyrie par le chœur, d'une fugue du grand orgue, de brèves interventions solistes, de passages dialogués entre orgue et orchestre et d'une conclusion homophone solennelle en faisant appel aux cuivres.

À première vue, le **Gloria** semble évoluer dans une voie conventionnelle en suivant le texte : il est hymnique au début lorsque le regard s'élève vers Dieu *in excelsis*, statique dans *Et in terra pax*, vibrant de foi dans le *Gratias* et humble et recueilli dans le *Qui tollis* ; y succède un *Quoniam* axé sur l'effet final avec une intensification supplémentaire dans le *Cum Sancto Spiritu*. Rien d'exceptionnel donc jusque-là, si l'on n'avait ici les réflexions conceptuelles du compositeur qui distinguent ce Gloria de la masse des compositions de l'Ordinaire à caractère fonctionnel de la même époque.

Le début déjà, conçu comme un échange à répétition entre le grand orgue, le chœur et les cordes qui accompagnent colla parte, paraît extrêmement réfléchi : ce chant des anges s'élève de la nef « en étages », de l'autel aux hauteurs célestes en passant par la tribune d'orgue. Le tout se poursuit sous la forme d'un dialogue qui va s'intensifiant : l'orgue reprend une tâche vocale en transposant instrumentalement les lignes de texte « *Laudamus te* » (mes. 42 sq.) et « *Adoramus te* » (mes. 48 sq.).

Les voix d'hommes et de femmes du chœur qui chantent à l'unisson dialoguent elles aussi dans le *Domine Deus* suivant. Le bref *Qui tollis* de répons épouse cette idée fondamentale, entouré d'arpèges figuratifs de l'orgue. L'agencement de la conclusion mérite lui aussi attention. Normalement, le Gloria aboutit à un *Cum Sancto Spiritu* / *Amen* fugué. Saint-Saëns fait le contraire : le *Quoniam* épouse la forme d'une ample fugue qui s'achève dans une conclusion triomphale homophone.

En raison de son texte abondant, le **Credo** est devenu un problème pour beaucoup de compositeurs, car il menace de dépasser la limite de temps d'une célébration. Certains, surtout dans les messes brèves, ont recours à des polytextures à rallonge, en fait à l'encontre de la compréhension nécessaire du texte ; d'autres renoncent à composer certaines parties de la profession de foi, en particulier lorsqu'elles ne sont pas conciliables avec la propre conception religieuse (Franz Schubert). Camille Saint-Saëns par contre ne touche pas à la forme traditionnelle du Credo – au contraire : en s'abstenant d'intervenir comme décrit ci-dessus, il rend au texte la signification centrale qui lui revient. Pour une meilleure compréhension du texte, il fait une composition entièrement homophone et opte pour le modèle du chant antiphonal en répons entre le quatuor des solistes et le chœur. Saint-Saëns a repris l'écriture en majuscules du passage « *ET HOMO FACTUS EST* » de la première impression de la *Messe royale* de Henry Du Mont.

Les cuivres reviennent dans le **Sanctus** afin de donner un poids supplémentaire au *Maestoso* requis par le compositeur. Comme déjà dans le Gloria, le grand orgue est employé dans la fonction liturgique : il agence le *Benedictus* de manière purement instrumentale en se référant thématiquement au prélude d'orgue du Kyrie (mes. 89 sqq.).

Saint-Saëns ne renonce pas non plus au mouvement **O salutaris hostia** lui aussi d'influence grégorienne, très apprécié à l'époque et ajouté en France sous Louis XII comme chant de communion, ou en l'occurrence comme bénédiction eucharistique. Porté par les voix de femmes, cette imploration est accompagnée de la harpe et de l'orgue de chœur et soutenue par les flûtes et les cors anglais, ce qui confère une aura d'intériorité et de recueillement à cet ajout en forme de motet.

L'**Agnus Dei** impressionne par sa dynamique retenue, presque toujours piano et traduit une fois encore de manière saisissante l'idée fondamentale de répons de la messe : Saint-Saëns met en présence tous les niveaux évoqués au début sous la forme du chant antiphonal.

Trois sources ont été mises à contribution pour la présente édition : une copie au propre de la plume de Clémence Saint-Saëns, la mère du compositeur, la première impression (Richault 1857) et une réimpression de Durand (s. a.). Durand, ami et éditeur principal du compositeur, avait racheté et réédité des œuvres de Saint-Saëns parues autrefois dans d'autres maisons d'édition. Par rapport à la première impression, il faut constater que la réimpression utilise certes la gravure existante de Richault mais qu'elle comporte quelques différences de contenu au-delà du changement des mentions légales, du numéro de plaque/d'édition et des renseignements de distribution. Les indications de dynamique et de tempo ainsi que des altérations (de précaution) ont ainsi été ajoutées dans des types un peu différents. D'autres changements concernent la répartition des syllabes dans les parties vocales et suppriment les mauvaises accentuations du texte chanté en latin. Cette édition suit les variantes probablement légitimées par le compositeur de l'impression ultérieure et rend les lectures de la première impression soit comme note de bas soit dans les remarques individuelles de l'apparat critique.

La partie d'orgue faisant partie du matériel d'exécution de la présente édition contient les parties Organo I (*grand orgue*) et Organo II (*ripieno*) dans la notation de la partition, si bien qu'en pratique, les parties peuvent être exécutées par un seul orgue en l'absence d'un second instrument.

Grenzach-Wyhlen, en avril 2017
Traduction : Sylvie Coquillat

Dieter Zeh

Messe à quatre voix op. 4

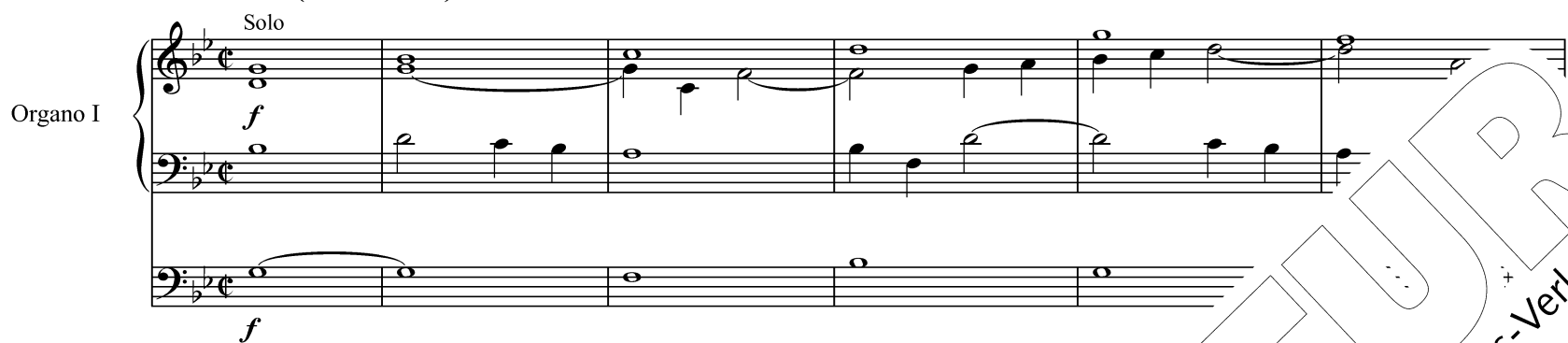
1. Kyrie

Camille Saint-Saëns
1835–1921

(Canto fermo)
Grave (sans lenteur)

Solo

Organo I



Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.060

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

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

Urtext
edited by Dieter Zeh

Organo I

Flauto I, II

Corno inglese I, II

Soprano
Tromba I, II
in G col SopranoAlto
Trombone I
col AltoTenore
Trombone II
col TenoreBasso
Trombone III
col BassoOrgano II
ripieno

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Va

Vc
Cb

36

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

mf

41

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

46

B

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

(Trombone III tacet)

p

Ky - - ri -

p

52

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

p (Trombe tacet)

p (Trombone I tacet)

Ky - - - ri - e e -

Ky - - - ri - e e - - - - - l'

e e - - - - - lei - son,

58

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

mf

mf (Trombone II tacet)

son, e

Ky - e

lei - son, e - lei -

Va

p

62

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

son,

son,

son,

p

67

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

fp

fp

fp

76

S Ky - - - ri - e, Ky - ri -

A Ky - - - ri -

T

B

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

81

C ingl
I, II

S e e - - - lei - son, e - lei -

A e e - - - lei - son, e - lei -

T e - - - lei - son,

B e - lei - son, e - - - lei - son,

VI II

Va

86

Fl I, II *a 2*
p

Cingl
I, II

S
son,

A
son,

T

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

- Cb

+ Cb

Carus-Verlag

91

Fl I, II

VI I

VI II

Vc

Cb

fp

fp

fp

fp

96

Fl I, II

A

Org II

VII

VI II

Va

Vc

Cb

p

Ky -

cresc.

f

f

f

102

S

A

T

B

Org II

p

Ky -

ri - e - - - lei -

son, e - - - -

p

Ky - - - ri - e

Va

Vc

Cb

109

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

son, e - lei - - - - - son.

- lei-son, e - lei - - - - - son, e - - - - - lei - s'

mf

Ky - - - ri - e - - - e - - - le'

- e - lei - son, e - lei - - - - - son, e - lei -

115

Fl I, II

C ingl
I, II

T

Org II

V

Va

Vc
Cb

a 2 ten.

pp ten.

pp

ten.

pp ten.

pp

1

1

pp

122 Solo

Organo I

mf

127

131

136

141

146

f

156

161

166 **Andante**

Flauto I *p*

Flauto II *p*

Corno inglese I *p*

Corno inglese II *p*

Soprano solo

Chri -

170

Fl I

Fl II

C ingl. I.

S

ste

175

Fl I

Fl II

C ingl I

C ingl II

S

e -

180

Fl I

Fl II

C ingl I

C ingl II

S

p *pp*

p

cresc.

cresc.

e - - - -

184

Fl I

Fl

C

S

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

lei - son.

189 **Andante**
Clav I
pp
Clav II: Oboe, Fagotto *
p
pp

194

198
II pp

202

Violino .
mpre
Viola
pizz. sempre
Violoncello
Contrabbasso
pizz. sempre

* „Fagotto“ bezieht sich wahrscheinlich auf das Pedal. / “Fagotto” probably refers to the pedal.

212

T

B

Org II

VII

VI II

Va

Vc

Cb

p Chri -

p Chri - ste e - lei - -

pp

217

Fl I, II

C ingl

I, II

S

A

T

B

Org II

a 2

p

a 2

p

p

Chri - ste e -

e - lei - -

ste - son,

Va

Vc

Cb

222

Fl I, II

C ingl
I, II

S
lei - - - - - son, e -

A
son, e

T
e - lei - - - son,

B
e - lei - - son,

Org II

VI I

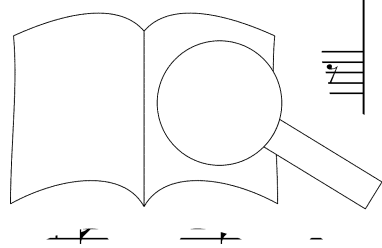
VI r

Va

Vc
Cb

PROBE-PARTITUR

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



Fl I, II

C ingl
I, II

S
- - - son, Chri - ste

A
- - son, Chri - -

T
8 Chri - ste e - lei - Chri -

B
Chri - ste Chri - -

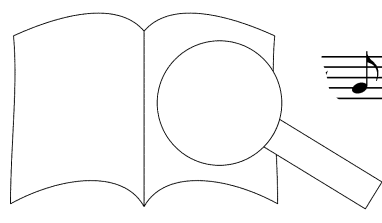
Org II

VII

Vc
Cb

PROBE-PARTITUR

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



232

S
son, e - - - - - lei - - - - -

A
- - - son, e - - - lei - - - - -

T
- - - ste e - lei - son, e - - - lei - - -

B
ste e - lei - - - - -

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

PROBE

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

237

S
son. _____

A
son. _____

T
son. _____

B
son. _____

Org II

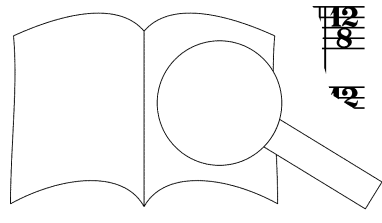
VI II

Va

Vc
Cb

PROBE

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



243 **Agitato**

Org I *mp legato*

VII I

VII II

Va

Vc
Cb

246

Org I

VII I

VII II

Va

Vc
Cb

249

Org I

Va

Vc
Cb

252 Solo

Org I

255

258

261

ritenuto

267 **Adagio**

Org I

Cingl I, II

T

B

Org II

Vc Cb

pp

arco

pp

Recit. Solo *p*

Ky - ri - e e - lei - son.

Recit. Solo *p*

Ky - ri - e e - lei - son.

272

Fl I, II

S

Vc Cb

pp

arco

pp

Recit. Solo *p*

Ky - ri - e e - lei - son.

Recit. Solo *p*

Ky - ri - e

Allegro maestoso

Org I

f

f

F I, II

a 2
f

C ingl I, II

a 2
f

S

Tutti (Trombe in G I, II col Soprano)
f

A

Tutti (Trombone I col Alto)
f

T

Tutti (Trombone II col Tenore)

B

Tutti (Trombone III col Basso)

Ky - ri -

Org II

VII

arco
f

arco
f

arco
f

arco
f

Va

Vc Cb

f

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

281

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI'

Vc
Cb

PROBE PARTITUR

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S
e e - - - lei - son

A
e e - - - lei

T
e e - - -

B
e e - - -

Org II

VI'

Vc
Cb

285

Org I

Fl I, II

C ingl I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

Va

Vc Cb

Ky - - - ri - - - e

e - - - - - lei -

Ky - - - - - lei -

Ky - - - e - - - lei -

lei -

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Vc
Cb

son, lei -

son, lei -

son, e - - - lei -

son, e - - - lei -

Org II

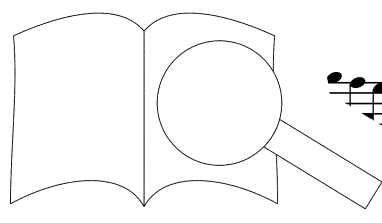
VII

Vc
Cb

tr

PROBE PARTITUR

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



293

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S
son,

A
son,

T
son,

B
son,

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Vc
Cb

PROBE PARTITUR

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Vc
Cb

lei -

lei -

lei -

e - - - - - lei -

Org II

VII

Vc
Cb

Org II

VII

Vc
Cb

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

Vl I

Va

Vc
Cb

son,

son,

son,

son,

e

e

e

e

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Vc

Cb

Cb

2. Gloria

Allegro non troppo

Organo I

Flauto I, II

Corno inglese I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo II
ripieno

Violino I

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Glo - ri -

De - o.

ex-cel-sis De - o.

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

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

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

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

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

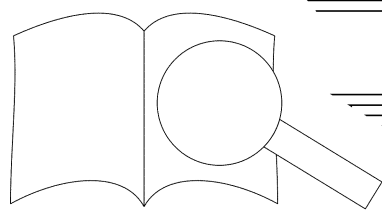
Org II

Vl I

Vc
Cb

PROBEPARTITUR

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



Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - - dir
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - - im. o. Glo - ri - a!
 glo - ri - a - - - - - o. Glo - ri - a!
 glo - ri - a ex - cel - sis De - - - - - dim. p f
 glo - ri - a!

dim. p f
 dim. 1
 dim. 1
 dim. p f

27

Org I

B

Org II

Vc Cb

p

p

Et in ter - ra

34 a 2

FII, II

S

A

T

B

Org II

VI I

Vc Cb

p

p

p

p

Et in ter - ra pax ho

Et in ter - ra pax ho

Et in ter -

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis.

bo - nae vo - lun - ta - - tis.

ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis.

bo - nae vo - lun - ta - - tis.

vo - lun - ta - - tis.

* Lesart Quellen A und B (siehe Vorwort) /
version sources A and B (see foreword):

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis.

42

Org I

f Laudamus te

p Adoramus te

S

mf

Be - ne - di - ci - mus te.

A

mf

Be - ne - di - ci - mus te.

T

mf

Be - ne - di -

B

mf

Be - ne -

Org II

VI I

mf

VI II

mf

Va

mf

Vc

Cb

mf

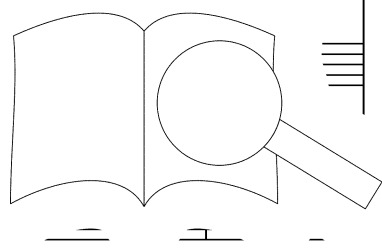
-Cb

mf

Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR

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



51 *f*

S Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti -

A Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

T Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi

B Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra -

Org II

VI I

VI II

Va

Vc + Cb

Cb

58

Fl I, II

C ingl I, II

S as a - mus ti, glo - ri - am tu - am.

A ti - bi pro - pter gnam glo - ri - am tu - am.

T ti - bi gnam glo - ri - am tu - am.

B ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Org II

Ped.

Va dim. *p* *f*

Vc dim. *p* *f*

Cb dim. *p* *f*

* Siehe Kritischen Bericht / see Critical Report

65

B ** f*

Do - - mi - ne De - - us,

VI I, II

Va

Vc Cb

70

B

Rex coe - le - stis, De - us Pa -

VI I, II

Va

Vc Cb

75

T *f*

Do - mi - - ni - ge - - ni -

B

ens.

VI I, II

Va

Vc Cb

80

T

Je - - - su Chri - - ste.

Va

Vc Cb

** Lesart Quellen A und B (siehe Vorwort) /
version sources A and B (see foreword):*

f

Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis,

85 a 2

Fl I, II *f*

C ingl I, II *f*

S *f*
Do - mi - ne De - - us, A - gnus

A *f*
Do - mi - ne De - - us, A -

Vl I, II

Va

Vc Cb

91

Fl I, II

C ingl I, II

S
- us Pa - - tris.

A
- li - us Pa - - tris.

Vc Cb

97

Org I

Man. II

pp

VI I, II

Va

Vc
Cb

102 **Andante sostenuto**

Org I

Man. I

p

pp

106

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

PROBE PARTITUR

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

ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

ca - ta, pec - ca - ta mun

ca - ta, pec - ca - ta m

Solo

mi

cresc.

c.

mi - se -

Tutti cresc.

re, mi - se -

cresc.

mi - se -

cresc.

mi - se -

cresc.

cresc.

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

Vll

V.

Vc
Cb

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

Vl I

Vc
Cb

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, _ sus - ci - pe

pe de - pre - ca - ti - o - nem no stram, sus - ci -

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

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

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

131

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

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

pe de - pre - ca - ti - o - nem no - str Qui se - des

pe de - pre - ca - ti - o - ner Qui se - des

pe de - pre - ca - ti - o - ner no Qui se - des

pp

a 2

pp

Carus-Verlag

PROBE PARTITUR

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

Org I

Fl I, II

**C ingl
I, II**

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

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

T
ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se -

B
ad dex-te-ram Pa - tris, 1. e

Org II

VII

VI

Vc

Cb

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

Poco allegro (più tosto moderato)

145

Fl I, II *p*

C ingl I, II *p*

S *f* Solo
Quo - ni-am__ tu so-lus San - - - - - ctus, tu so-lus Do-mi-nus. *f* Tu'

A

VI I *pizz.* *p*

VI II *pizz.* *p*

Va *pizz.* *p*

Vc Cb *pizz.* *p*

150

Fl I, II *mf*

C ingl I, II *mf*

A San - - - - - ctus, tu so-lus Do-mi-nus. *f* Tutti
Quo - ni-am__ tu so-lus

T

Org II *f* (Tromba)

Vi

Va

Vc Cb *mf*

154

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T
8
San - - - - -

B
f Tutti
Quo - ni-am - - tu so-lus

Org II

VII

Vc
Cb

158

F I I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Va

Vc
Cb

San - - - - -

Quo - ni - am _ Sa -

J - mi - nus. _

f Tutti

mf

arco

PROBE PARTITUR

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

[illegible]

165

Fl I, II

Cingl I, II

S

tis - si-mus, Je - su Chri - ste. Quo-ni-am tu so-lus Sa-

A

tis - si-mus, Je - su Chri - s Al -

T

8 tis - si-mus, Je - su, Je - su

B

- - - ctus, tu so - lus L - ste, tu so - lus Al -

Org II

VI I

V

Va

Vc Cb

169

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VII

Vc
Cb

ctus, tu so-lus Al - tis - si

tis - si-mus, Je - su Chri - ste, tu so-lus -mu. Je - su

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus,

tis - si-mus.

p



[illegible]

182

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

V

Va

Vc
Cb

tu.

Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

tu,

cum San - cto Spi - ri - t

San - ctus.

Cum San - cto Sr tu,

Quo - ni - am tu so - lus San .

Cum San - cto

f

185

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Spi - - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa

cum San - cto Spi - ri - tu, in glo

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

Spi - ri - tu, - tu, in glo - ri - a De - i

Org II

VII

Vc
Cb

188

Fl I, II

C ingl
I, II

S

- - - - - tris, De -

A

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

T

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

B

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

Org II

VI I

V'

Va

Vc
Cb

Org I



f

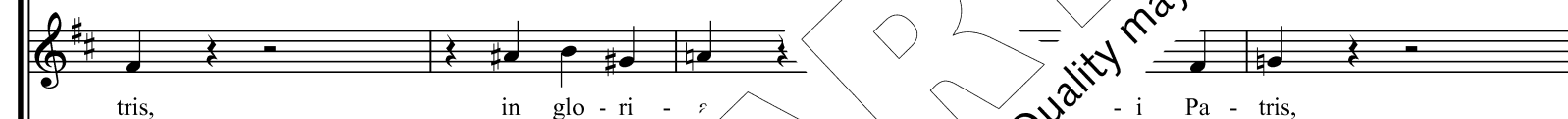
Fl I, II

C ingl
I, II

S



A



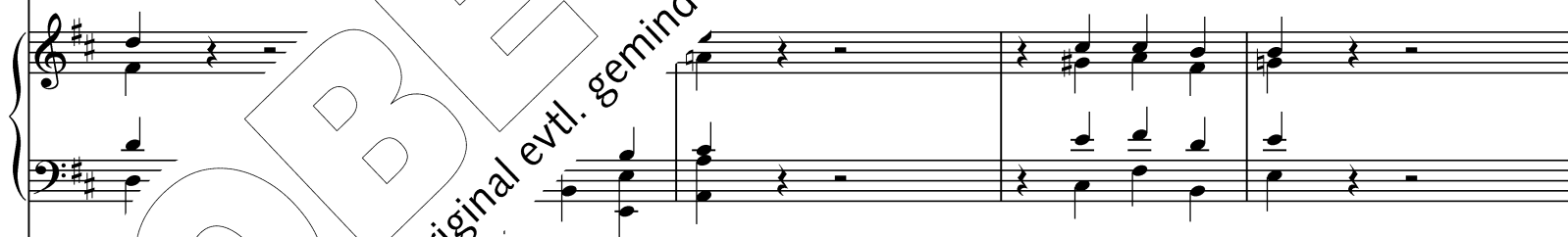
T



B



Org II



VI



V.

Vc
Cb

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI I

VI II

Vc

Cb

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

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

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

Vll

Vc

Cb

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

3. Credo

(Canto fermo)
Grave

Corni inglesi I, II

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Soli

Pa - trem o - mni - pot - en - tem,

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - fa - cto - rem

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro

Organo II

Violino I
Vic.
Violoncello
Contrabbasso

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

* Intonation von Kantor oder Basso solo zu singen / *Intonation to be sung by the cantor or bass solo*

7

C ingl
I, II

S

A

Soli

T

B

S

A

Coro

T

B

Org II

VI

Va

Vc
Cb

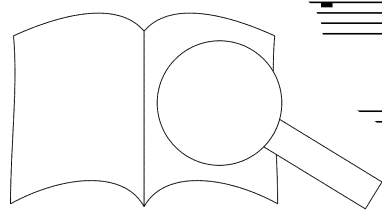
rem coe - li et ter - - rae, vi - si - bi - li - um o - mni-um, e' -

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

coe - - li et ter - rae, vi - si - bi - li-um

coe - - li, coe - li et ter - rae, vi um - um, et in -

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



[illegible]

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI I

Vc
Cb

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

Et ex Pa - tre na - tum an -

Et ex Pa - tre na -

Et ex Pa - tr - um - mni-a sae -

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

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

Fi - li-um De - i u - ni

Fi - li-um De - i r - n

*p**p*

29

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI I

Va

Vc
Cb

f

f

f

f

f

cu - la. _____

cu - la. _____

cu - la. _____

cu - la. _____

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

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

De - um de De

De - de De

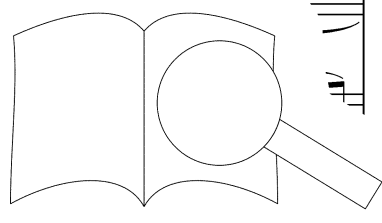
ve - rum

De - um

De - um ve - -

lu - mi - ne, De - um ve - rum

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



C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI

Vc
Cb

Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - ti -

Ge - ni-tum, non fa - ctum,

Ge - ni-tum, non fa ti -

Ge - ni-tum, ct, sub-stan - ti -

de De - o ve - - ro.

de De - o ve - - ro.

rum de De - o ve -

de De - o ve

unis.

p

43

S
a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A
a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. ____

T
a - lem Pa - tri: per quem ____ o - mni - a fa - cta

B
a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa

Org II

Vc
Cb

Cb
Vc

51

C ingl
I, II
f

S
Qui pro - pter nos ho - mi - nes, - au - tem de - scen - dit de coe - -

A
Qui pro - pter nos ho - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - -

T
Qui pro - r - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - -

B
et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - -

VI I

Va
unis.

Vc
Cb
f

59

C ingl
I, II

S

A

Soli

T

B

S

Coro

A

T

B

Org II

VI

Vc
Cb

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sar

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

lis.

lis.

lis.

lis.

Org II

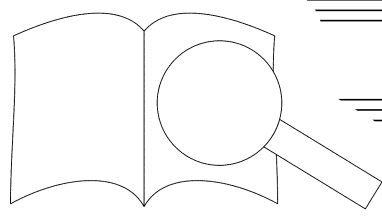
VI

Vc
Cb

Carus-Verlag

PROBE-PART

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



80

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI

Vc
Cb

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sul - tus est.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to - tus est.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la se - pul - tus est.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la sus, et se - pul - tus est.

Et re-sur - it

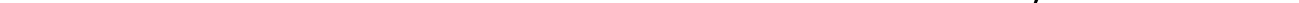
Et re-sur -

p

p

p

C ingl
I, II



f

S

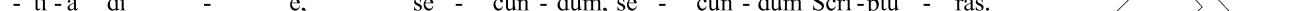


ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. _____

A

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. _____

T

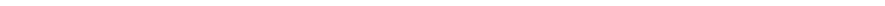


ter - ti - a di - e, se - cun - dum, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

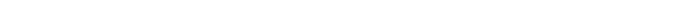
B



re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - r

S   a - he re - duc - in coe - lum:

A 

T 

B  Musical notation for the bass line of 'The Sound of Silence'. It starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The first three measures contain whole rests. The fourth measure begins with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note F3 in the fifth measure. The sixth measure contains a whole rest.

Org II

Musical notation for the bass line of 'The Sound of Silence'. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a half note G2, followed by a quarter note F2, and then a quarter note E2. The rest of the line is obscured by a large, stylized watermark that reads 'Original e'.

VII



gegenüber

Va

Ausgabe

The musical staff for Viola (Va) contains a sequence of notes across six measures. The notes are: a half note G4 (first measure), a half note A4 (second measure), a half note B4 (third measure), a half note C5 (fourth measure), a half note D5 (fifth measure), and a half note E5 (sixth measure). The first four measures are marked with a forte 'f' dynamic. The fifth measure is marked with a forte 'f' dynamic. The sixth measure is marked with a forte 'f' dynamic. The staff is part of a larger musical score with other instruments like Flute, Clarinet, and Bassoon visible in the background.

Vc
Cb

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI I

Vc
Cb

Et i - te-rum ven-tu - r ri - - di-ca -

se-det ad dex - te-ram Pa - tris. _____

se - det ad dex - te-ram Pa - tris.

ad dex - te-ram Pa - - -

ad dex - te-i, .s.

pp

pp

pp

106
C ingl
I, II

S *p*
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

A *p*
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

T *p*
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

B
re vi - vos et mor - tu - os:

S Et - ri - tum San - ctum,

A Et in Spi - ri - tum San - ctum,

T Et in Spi - ri - tum San - ctum,

B Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Org II

VI I

Va *pp*

Vc Cb *f*

Cingl
 I, II

S
 - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

A
 ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T
 ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

B
 ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

S
 am ca - tho - li - cam

A
 am san - ctam ca - tho - li - cam

T
 Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam

B
 Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam

Org II

VII

Va

Vc
 Cb

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

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VI

Vc
Cb

Con - fi - te-or u - num ba-ptis - ma in re - r

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

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

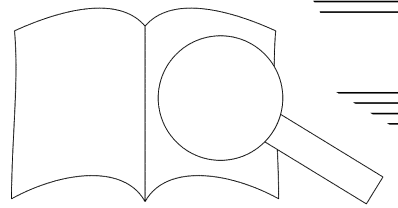
Con - fi - te-or u - num ba-r - mis - si-o

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am

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

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

*p**p*

145

C ingl
I, II

S

A

T

B

S

A

T

B

Org II

VII

Va

Vc
Cb

nem pec - ca - to - rum.

nem pec - ca - to - rum.

nem pec - ca - to - rum.

nem pec - ca - to - rum.

Et ex - spe - cto re - sur - r ct. u - o - rum.

Et ex - spe - cto nem mor - tu - o - rum.

Et ex - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

Et - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

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

4. Sanctus

Maestoso

Organo I

Flauto I, II

Corno inglese I, II

Soprano
Tromba I, II
in F col Soprano

Alto
Trombone I
col Alto

Tenore
Trombone II
col Tenore

Basso
Trombone III
col Basso

Organo II
ripieno

Violino I

Viola

Violoncello
Contrabbasso

San - ctus,

San - ctus

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

10

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI'

Vc
Cb

f

a 2

f

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

f

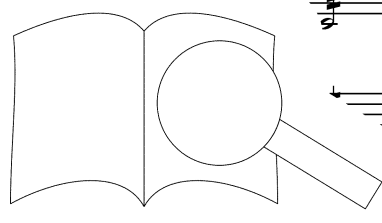
San-ctus, San-ctus Do - mi -

mf

pizz.

f

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



23

Org I

Fl I, II

C ingl
I, II

S

A

T

B

Org II

VI

Vc
Cb

Sa - ba - oth, Do - us Sa - ba -

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

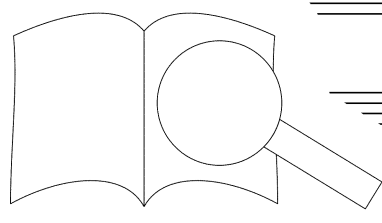
Sa - ba - oth, - mi - nus De - us Sa - ba -

Sa - ba - oth, an - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Trb

PROBE PARTITUR

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



Allegro

30

Fl I, II

C ingl
I, II

(Trombe tacet)

S

oth.

(Trombone I tacet)

A

oth.

(Trombone II tacet)

T

8 oth.

(Trombone III tacet)

B

oth.

Ple

Org II

VI I

VI II

Va

Vc
Cb

38

S

Ple - ni sunt

A

Ple - ni sunt

T

Ple - ni sunt

B

et ter - - - ra

VI I

Va

Vc
Cb

46

S
coe - li et ter - - - ra

A
coe - li et ter - - - ra

T
coe - li et ter - - - ra

B
glo - ri - a

VII
VI II
Va
Vc
Cb

f

55

S
glo - ri - a

A
glo - ri - a

T
glo

B
a,
glo - ri - a tu - a.

Vc
Cb

64

S a tu - a.

A a tu - a.

T a tu - a.

B Ho - san - - - na,

VI I

VI II

Va

Vc Cb

72

S - - - na in ex -

A - - - na in ex -

T san - - - ho - san - - - *ff*

B - - - *ff* ho -

Org II *p*

Va

Vc Cb

89 Solo

Benedictus qui venit in nomine Domini

Org I

95

101

107

113

118

124

129

135

141

5. O salutaris hostia

(Canto fermo)

Andantino

Flauto I, II

Corno inglese I, II

Soprano
Alto

Arpa

Organo II

Fl I, II

C ingl
I, II

S
A

Arpa

Org II

con Ped.

sempre mezzc.

a 2

a 2

pp

O

7

Fl I, II

C ingl
I, II

S
A

sa - lu - ta - ris ho - sti - a,

Arpa

Org II

10

Fl I, II

C ingl
I, II

S
A

o - sti - um;

Ar

Org II

13

Fl I, II

C ingl
I, II

S
A

Arpa

Org II

Bel - la pre - munt, bel

16

Fl I, II

C ingl
I, II

S
A

Arpa

Org II

pre ho - sti - li - a,

6. Agnus Dei

Andante sostenuto

Organo I

Flauto I, II

Corno inglese I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo II

Vic'

Violoncello
Contrabbasso

Solo

A - gnus De - i,

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

pizz.

pp

