

Luigi

CHERUBINI

Credo a 8 voci 1806

per Coro SATB / SATB ed Organo

herausgegeben von / edited by
Oliver Schwarz-Roosmann


artitur / Full score



Carus 40.089

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

PROBE-PARTITUR

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

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
1. Credo in unum Deum (Coro SATB/SATB)	10
2. Et incarnatus est	20
3. Crucifixus	2
4. Et resurrexit	
5. Et unam sanctam catholicam	
6. Confiteor	
7. Et vitam venturi sae	46
Kritischer Bericht	76

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.089),
Chorpartitur Coro I (Carus 40.089/05),
Chorpartitur Coro II (Carus 40.089/06).

Vorwort

Das *Credo à 8* ist die Frucht und zugleich der Gipfel der Jahrzehnte langen Kontrapunktstudien Cherubinis. Schon als Kind – es ist nicht gesichert ab wann, aber sicher vor dem 12. Lebensjahr – erhielt Cherubini in seiner Geburtsstadt Florenz ersten Kontrapunktunterricht bei Bartolomeo Felici (1695–1776), nachdem er bereits seit dem sechsten Lebensjahr Unterricht in Musiktheorie und Cembalospiel von seinem Vater Bartolomeo bekommen hatte. 1778 ging Cherubini dank eines Stipendiums des Großherzogs Leopold der Toscana (dem nachmaligen deutschen Kaiser) in die Lehre bei Giuseppe Sarti (1729–1802). Cherubini vermerkte später dazu: „Durch die Beratung und Anleitung dieses großen Meisters habe ich mich im Kontrapunkt und in der dramatischen Musik gebildet.“¹

Mit Sarti, seinerseits Schüler des berühmten Musiktheoretikers Padre Giambattista Martini (1706–1784), hatte Cherubini nun einen Lehrer von Weltrang gewonnen. Bei Sarti erlernte er ein diszipliniertes Arbeiten, das ihm ein Leben lang ein hohes Ideal war und das er wiederum von seinen Studenten am Pariser Conservatoire erwartete und bisweilen auch etwas pedantisch einforderte. Im *Cours de Contre-point et de Fugue* schreibt er:

Ich empfehle [...] dem Schüler, der sich der Composition widmet, so viel als möglich nicht nur die Werke klassischer und wohl auch nichtklassischer Meister mit großer Aufmerksamkeit zu lesen, sondern sie auch zu copiren: um von den ersten zu lernen, wie man's anfangen muss, um es gut zu machen, von den andern, wie man Verirrungen und Fehler vermeiden kann. Dies Lesen und Copiren wird oft zu den lehrreichsten Betrachtungen Veranlassung geben, das Ohr wird durch das Auge gebildet, und die ganze innere Bildung dadurch kräftig gefördert werden.²

Vermutlich spiegelt das die Anforderungen wider, die an seinen Schüler Cherubini gestellt hatte. Unter Sarti komponierte Cherubini etwa 20 viestimmige Antiphonen „à la Palestrina“ über Choräle. Bis ins hohe Alter hielt Cherubini das Kopieren der Werke zum Zwecke des Selbststudiums die Werke anderer Komponisten zu kopieren.

In diese Studienzeit fällt auch die Entstehung des *Credo à 8*. Doch als im Jahre 1802 die französische Revolution zunehmend der Freiheit feierte, brach er die Arbeit an dem Werk ab. In einer Periode persönlicher Krise komponierte er die jüngsten Opern, die öffentlich aufgeführt wurden. Napoleon Bonaparte und seine Revolutionen zur Folge hatten – nach dem Scheitern des napoleonischen Weltwerks wieder auf und ab – die Musikwelt noch Skizzenbücher zu veröffentlichen, die gegenwärtig nicht eindeutig entstanden sind. Sehr wahrscheinlich sind die 1778/79 entstandenen Werke von Cherubini überarbeitet hat.

Cherubini sich in der Tradition der altitalienischen Vokalpolyphonie. Zwar beruft er sich im *Cours de Contre-point et de Fugue* immer wieder auf „die Alten“ („les Anciens“) bis hin zu Guido von Arezzo. Und dennoch stellt er gleich zu Beginn klar, dass sein Verständnis von Kontrapunkt auf der modernen Harmonielehre gründet:

Der Anlage dieses Werkes liegt die Voraussetzung zum Grunde: dass der Leser oder Schüler schon die Theorie der Accorde, oder, was gleich viel ist, die Harmonielehre kenne. Ich führe ihn daher sogleich zum strengen Contrapuncte, aber nicht zu dem, welcher den alten Kirchentonarten folgte, sondern zu dem modernen Contrapuncte, welcher auf die neuen Tonarten gegründet ist, um ihn so nach und nach in die Kunst der Fugencomposition, der Grundlage aller Composition, einzuweihen.³

In diesem Sinne ist das vorliegende Werk, das sich in dieser Hinsicht im Übrigen deutlich von den *Antiphonen* „à la Palestrina“ unterscheidet, zu verstehen: Die geistigen Fundamente sind also die Vokalpolyphonie „der Alten“ verbunden mit dem harmonischen System des frühen 18. Jahrhunderts. In dieser Verbindung wird deutlich, dass Cherubinis Festhalten an der Tradition der Vokalpolyphonie und der nachwärtsgewandter Konservativismus ist drücklich zur (modernen) Harmonik und zum Reichtum seiner Epoche. Der erste Teil „Credo in unum Deum“ zeigt die Klangentfaltung der Doppelchöre in archaischen Figurationen setzt sich in der zweiten Bewegung besonders deutlich.

Die überlegene Technik stellt Cherubini durch den Beweis, das er ähnlich wie in den später entstandenen Werken. „Et unam sanctam catholicam“ greift er zum „Canone“ über das Chor den komplexen vierstimmigen ersten Chores um drei Takte wiederholt. Und bei „qui es“ wieder den ersten Chor als Kanon „Inverso“ als Spiegelkanon, den komplexen polyphonen Chores um vier Takte versetzt gespielen.

Der ankel gefärbte „Et unam sanctam catholicam“ ist eher als Monophon gehalten und wird durch gewichtige Akkordblöcke bestimmt. Beim archaisch anmutenden „Confiteor“ gibt Cherubini eine weitere Kostprobe seiner kontrapunktischen Künste: Ein Kanon in der Quinte zwischen Sopran II und Bass I über einem freien Cantus firmus wird von reichen, imitierenden Figurationen der anderen sechs Stimmen umrankt. Dieser Satz erinnert stark an die *Antiphonen* „à la Palestrina“ aus den Studienjahren bei Giuseppe Sarti.

Den krönenden Abschluss bildet die gewaltige Fuge „Et vitam venturi“⁴, eine Fuge mit einem „Subject“ und drei

¹ Cornelia Schröder, „Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), S. 29.

² Luigi Cherubini, *Cours de Contre-point et de Fugue*, Paris 1832; zitiert nach der dt.-frz. Ausgabe *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, Leipzig 1836; S. 1; die deutsche Übersetzung der genannten Ausgabe stammt von Dr. Franz Stoelpel.

³ Ebd.

⁴ Im *Cours de Contre-point et de Fugue*, wo sie als Lehrbeispiel abgedruckt ist, betitelt Cherubini sie als „ACHTSTIMMIGE SEHR ENTWICKELTE EINFACHE FUGE. FÜR 2 CHÖRE. / FUGUE DU TON TRÈS DEVELOPPÉE à 8 PARTIES à 2 CHŒURS.“, op. cit., S. 157ff.

„Contrasubjecten“. Das Subjekt und die Kontrasubjekte werden auf mannigfaltige Weise durchgeführt: durch Augmentationen, Umkehrungen (auch in der Originalgestalt und in der Umkehrung gleichzeitig), Engführungen (von Cherubini „Stretto“ genannt), in denen sich die Themeneinsätze zunehmend verdichten, und schließlich in Engführung über dem Orgelpunkt. Aus den Kontrasubjekten entwickelt Cherubini neue Motive für die Zwischenspiele, die er im *Cours* „Divertissements“ nennt. Nach eigenen ästhetischen Maßstäben schöpft Cherubini aber die ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs aus. Im *Cours* fordert er, nachdem er verschiedene Kunstmittel einer Fuge vorgestellt hat: „Man muss nicht alle [Kunstmittel] benutzen wollen in einem Werke, welches dem Publicum geboten werden soll, sonst würde sie [die Fuge; der Hrsg.] zu lang und folglich auch zu langweilig werden.“⁵ Gleichwohl hat Cherubini mit dieser Fuge ein Werk von ungeheuren Dimensionen geschaffen. Hermann Kretzschmar fasst zusammen, indem er den Vergleich mit den Vorbildern zieht:

Niergends im 16. Jahrhundert begegnen wir über diese Worte einem kunstvollen Gemälde von so grosser und colossaler Formanlage. Aber wir können auch nicht verkennen, dass mit der Länge auch zugleich geistiger Schwung diese ausserordentliche Fuge auszeichnet. Es ist darin etwas von dem unerschöpflichen Geist der Beethoven'schen Missa solemnis.⁶

Die Fuge nimmt in Cherubini's ästhetischem Weltbild den allerhöchsten Rang ein:

Die Fuge kann als Uebergang vom strengen zum freien Style angesehen werden [...]. Alles, was ein guter Componist wissen soll, findet seinen Platz in der Fuge, sie ist der Typus aller musicalischen Compositionen – sie müssen alle, wenn nicht die Form und den Character, doch den Geist der Fuge haben, wenn sie gut empfangen und ausgeführt sein sollen.⁷

Damit gibt Cherubini beinahe so etwas wie ein Programm für seine eigene künstlerische Entwicklung vor, denn als die *Kunst der Fuge* von Johann Sebastian Bach ist Cherubini's kontrapunktisches Meisterwerk nicht am schaffensreichen Lebens. Im Gegenteil: Es markiert den Beginn der Periode, in der Cherubini seine grossen Kirchengesamtwerte geschaffen hat. Die beiden Credo- und Missa-Compositionen, die er dem Credo à 8 komponiert hat, die *Missa solemnis* und insbesondere die *Missa solemnis* sind tief durchdrungen von der Form der Fuge. In jedem weiteren Werk nimmt die Fugenform ab, bis hin zu den *Requiem* (1816), die keine einzige Fuge mehr enthält. „Quam olim Abraham“ im *Requiem* ist die einzige Fuge, die gleiche Gewichtung wie die *Missa solemnis* hat. In der *Missa solemnis* (1816) ist die Fuge geprägt von dem Charakter der *Missa solemnis*, nämlich dichte und energiegelande Klanglichkeit und Ausgewogenheit der Chorstimmen.

Die *Missa solemnis* zu Lebzeiten Cherubini's sind die einzigen, die sich wohl mag Cherubini bei der Komposition die mögliche Aufführung in Erwägung gezogen hat. In der *Missa solemnis* ist das Werk nicht allein das Ergebnis theoretischer Spekulationen des musikalisch Denk- und Machbaren. Denn über alle geradezu mathematische Kunstfertigkeit hinaus beeindruckt dieses in seiner Epoche einma-

lige Werk durch die tiefe Wärme der Empfindung und des Ausdrucks.

Gedankt sei der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv für die Bereitstellung von Kopien einer zeitgenössischen Abschrift aus dem Bestand von Cherubini's Autographensammlung und der Erteilung der Editions Genehmigung sowie der Bibliothèque nationale in Paris für die Bereitstellung einer weiteren zeitgenössischen Abschrift. Mein besonderer Dank gilt Herrn Hans Ryschawy vom Carus-Verlag für unzählige Hinweise und eine akribische Lektorenarbeit bei der Erstellung dieser Edition.

Lünen, März 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Aufführungspraktische Hinweise

Es ist nicht überliefert, ob Cherubini jemals dieses *Credo* erlebt hat. Insofern ist die Besetzung (solistisch, kleinerer Chor) Cherubini bei dem *Credo* nicht abschließend. Die Abschriften geben hierfür ebenfalls Hinweise. Cherubini das Werk in der *Missa solemnis* sieht, weisen Sätze, die in der *Missa solemnis* „Crucifixus“ deutlich zu sehen sind. In späteren Messen oder auf dem *Requiem* „Pie Jesu“ der beiden *Requiem* für eine frühromantische

Bei der Aufführung des *Credo* des *Requiem* empfiehlt es sich, das *Credo* in der *Missa solemnis* nachvollziehbar zu besetzen. Anlässlich der Aufführung des *Credo* aus der Praxis der königlichen Kapelle in Wien hat Cherubini in den Jahren 1816–1830 komponiert, obwohl dort eigentliche Chorkompositionen. Da, wo Cherubini in den *Credo* Quartett, Sextett oder sogar Oktett. Stimmenmaterialien verschiedener Werke, die Cherubini für die königliche Kapelle geschrieben hat, deuten darauf, dass die Solostimmen z.T. mehrfach (drei- bis vierfach) besetzt waren, also mit einem hervorgehobenen Vokalensemble, das einem größeren Chor (der im Falle der königlichen Kapelle aus ca. 50 Sängern bestand) gegenübergestellt wurde. Es ist somit denkbar, die einzelnen Teile des *Credo* variabel zu besetzen, einem größeren Chor ein kleines Vokalensemble oder auch einmal ein einfach besetztes Doppelquartett gegenüberzustellen. Selbst die gewaltige Schlussfuge bietet hierfür Möglichkeiten. Auf diese Weise wird man bei einer Aufführung des Werkes sicherlich eine größere klangliche Farbpalette erzielen. In Anbetracht der äußerst sparsam gesetzten dynamischen Angaben sei für Anregungen zu einer auch in diesem Bereich plastischen Interpretation ebenfalls auf die sinfonischen Messen und Requiem-Vertonungen verwiesen.

⁵ Ebd., S. 101.

⁶ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1895, S. 193.

⁷ Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, op. cit., S. 100.

Foreword

The *Credo à 8* is the fruit, and also the high point of Cherubini's decades-long study of counterpoint. Already as a child – it is not certain when but definitely before his 12th year – Cherubini received in Florence, his birthplace, his first training in counterpoint from Bartolomeo Felici (1695–1776), after he had been taught music theory and harpsichord playing by his father Bartolomeo from his six year. In 1778, thanks to a grant from the Grand Duke Leopold of Tuscany (later to become the German Emperor), Cherubini became a pupil of Giuseppe Sarti (1729–1802). Cherubini later wrote: "Through the advice and instruction of that great master I became accomplished in counterpoint and in dramatic music."¹

With Sarti, himself a pupil of the celebrated music theorist Padre Giambattista Martini (1706–1784), Cherubini now had a teacher of worldwide renown. From Sarti he learned the disciplined manner of working which remained a high ideal throughout his life, and which in turn he expected, and sometimes rather pedantically demanded from his pupils at the Paris Conservatoire. In his *Cours de Contre-point et de Fugue* he wrote:

I advise [...] the pupil who dedicates himself to composition not only to read as much as possible, with the greatest attention, the works of classical and also non-classical masters, but also to copy them: the first to learn how one must begin to make it good, the others to learn how to avoid aberrations and errors. This reading and copying will often lead to the most instructive perceptions; the ear is trained by the eye, and the entire inner development is energetically furthered.²

That probably mirrored the demands which Sarti had made of his pupil Cherubini. Under Sarti's supervision Cherubini composed some 20 Antiphons in four to six parts "à la Palestrina," based on Gregorian plainchant. Until his old teacher Cherubini insisted on copying works by earlier composers as a means of self-improvement.

This period also saw the writing of the first section of the *Credo à 8*. However, as he turned increasingly towards the end of his student years and his first successes, he abandoned writing counterpoint. In 1806 – during a period of personal crisis, the fall of his latest operas, the death of his father, the death of Bonaparte, and probably the loss of his position – he did he return to the study of counterpoint. Whether the autograph score of the *Credo à 8* has survived, it is not clear. It is, however, in 1806 Cherubini revised the score. It was first published in 1778/79.

In his *Cours de Contre-point et de Fugue* he wrote that tradition of early counterpoint goes back to "les anciens," as far back as the 16th century. However, unless he made it clear from the outset, the study of counterpoint was founded on the study of harmony:

This work is based on the understanding that the pupil is already acquainted with the theory of chords, or at least with the study of harmony. I therefore direct him at once to strict counterpoint, not to counterpoint based on the ancient church modes but to modern counterpoint

founded on the modern system of keys, so as to initiate him gradually into the art of fugal composition, the basis of all composition.³

This is the sense in which the present work, which is clearly to be differentiated from the Antiphons "à la Palestrina," is to be understood: its spiritual fundamentals are the vocal polyphony "of the ancients" combined with the harmonic system of the early 19th century. This combination of elements makes it clear that Cherubini's acceptance of the traditions of vocal polyphony is not backwards-looking conservatism. It expressly accepts the (modern) teaching of harmony, the harmonic richness of his era. This is especially clear, after the first section, "Credo in unum Deum": the powerful and splendid unfolding of double-choir music, with its imitative figuration, but harmonically slight, is followed by the highly expressive "Et incarnatus est."

Cherubini demonstrates his mastery of counterpoint in "Et resurrexit," which is written in a manner, as in his later masterpieces, in which he employs a "canone a l'opposto." The first choir repeats the complex four-measure texture of the first choir three measures later. The second choir then gives the first choir a canon, repeating the first choir in a mirror image.

The "Et vitam venturi saeculi" section of the "Actam catholicam" is more complex. It is dominated by weighty chords and a solemnly sounding "Confiteor" Chorus. The example of his contrapuntal artistry: a canon between soprano II and bass I above a free counterpoint. This movement is strongly reminiscent of the Antiphons "à la Palestrina" from his years of study under Sarti.

The crowning conclusion to the work is the formidable fugue "Et vitam venturi,"⁴ a fugue with a subject and three countersubjects. The subject and the countersubjects are developed in many ways: through augmentation, inversion (sometimes in the original form and the inversion simultaneously), through *stretto* (as Cherubini also called it), in which the succession of the thematic entrances becomes increasingly compressed, and finally through *stretto* above a pedal point. Cherubini evolved from the countersubjects new motives for episodes, which he termed in the *Cours* "divertissements." In accordance with his own aesthetic standards

¹ Cornelia Schröder, "Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften," in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), p. 29.

² Luigi Cherubini, *Cours de Contre-point et de Fugue*, Paris, 1832; quoted from the German-French edition *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, Leipzig, 1836, p. 1.

³ Ibid.

⁴ In the *Cours de Contre-point et de Fugue*, where it is reproduced as an educational example, Cherubini introduced it as "FUGUE DU TON TRÈS DEVELOPPÉE à 8 PARTIES à 2 CHŒURS," op. cit., p. 157ff.

Cherubini did not employ all of the means available to him in this work. In the *Cours*, after detailing the various means of artistic expression which exist in a fugue, he wrote: "one must not use all [the artistic means] in one work which is to be offered to the public, or else it would be too long and therefore too tedious."⁵ Nevertheless, with this fugue Cherubini created a work of immense stature. Hermann Kretzschmar compared it with earlier examples:

Nowhere in the 16th century do we encounter, to these words, an artistic edifice of such a grand and colossal formal design. But we cannot overlook the fact that this extraordinary fugue is distinguished both by its length and also by its spiritual impetus. It has something of the inexhaustible spirit of Beethoven's *Missa solemnis*.⁶

The fugue is, in Cherubini's artistic opinion, of supreme importance:

The fugue can be viewed as a transition from the strict to the free style [...] Everything which a good composer should know is found in a fugue; it is the model of all musical compositions – they must all possess, if not the form and character of a fugue, its spirit, if they are well conceived and developed.⁷

Thus Cherubini gave what was virtually a program for his own artistic development, because unlike the *Kunst der Fuge* by J. S. Bach, Cherubini's contrapuntal masterpiece does not stand at the end of a richly creative life. On the contrary, it marks the beginning of the period during which Cherubini created his sacred great works. The two masses which he composed after the *Credo à 8*, the *St. Cecilia Mass* (1808) and, especially, the *Missa solemnis* in D minor (1811) are even more profoundly permeated by fugal form – the latter contains four extensive and highly complex fugues. Then, however, in each new work the importance of strict fugal form diminished, until the *Coronation Mass* in A (1825) contains no fugue at all. And the fugue "Quam olim Abrahae" in the *Requiem* in D minor (1836) has far less weight than the corresponding fugue in the *Requiem* in C minor. Nevertheless, all of these works are marked by what Cherubini called the "the spirit of fugue," namely, dense textures and the independence and brightness of the parts, especially the choral voices.

There is no record of any performance of this fugue during Cherubini's lifetime. Nevertheless, it is worth considering the possibility of a performance in his own time, not as a mere result of theoretical speculation, but as a work which is intellectually and practically sound, and all its virtuosity and its impressiveness are fully justified in its era.

The editor of this edition is grateful to the Bibliothek zu Berlin – Preussische Kulturbesitz for the loan of the original manuscript and for granting permission to reproduce it. Thanks also to the Bibliothèque de la Ville de Paris for providing another contemporary copy. The editor is indebted to Hans Ryschawy of Carus-Verlag, for his assistance and for his infallible proofreading during the preparation of this edition.

Lünen, Marz 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Translation: John Coombs

Suggestions for practical performance

It is not known whether Cherubini ever experienced a performance of the *Credo*. Nor is it known for certain what vocal forces (soloists, semi-chorus or large choir) he had in mind for this work. The surviving sources give no information in this respect. Although Cherubini viewed this work in the light of ancient traditional vocal polyphony, such movements as the "Et incarnatus" and the "Crucifixus" clearly point forward to the corresponding movements of the later masses or to the "Introitus," "Graduale" and "Pie Jesu" in both requiem settings, suggesting an early romantic tonal concept.

In view of the large dimensions of the work, it is advisable to introduce variety into the use of voices. Indications in this respect can be found in the practice of the Royal Chapel of Vienna, which Cherubini composed many sacred works for during the period 1816–1830, although there it was performed by a cappella music. Cherubini's musical style in his vocal motets of that period are distinctly different. When he introduced soloists into his works, he always used them in ensemble, even octets. Vocal material is often written for two parts, which Cherubini wrote for the Royal Chapel of Vienna. The parts were sometimes sung by a vocal ensemble consisting of a vocal ensemble consisting of the Royal Chapel of Vienna. It is therefore appropriate to use a larger choir with a smaller number of soloists, or a quartet of soloists. Even the most complex passages can certainly be given a performance with regard to the extremely few questions for greater variety of interpretation and in the symphonic masses and the

⁵ Ibid, p. 101.

⁶ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig, 1895, p. 193.

⁷ Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, op. cit., p. 100.

Avant-propos

Le *Credo à 8* est à la fois le fruit et le sommet des décennies de longues études contrapuntiques de Cherubini. Enfant déjà – on ignore quand exactement mais certainement avant sa 12^{ème} année – Cherubini suit des cours de contrepoint auprès de Bartolomeo Felici (1695–1776) dans sa ville natale Florence, après avoir déjà appris dès sa sixième année la théorie musicale et le jeu du clavecin avec son père Bartolomeo. En 1778, grâce à une bourse du grand-duc Léopold de Toscane (futur empereur germanique), Cherubini part en apprentissage auprès de Giuseppe Sarti (1729–1802). Cherubini dira plus tard à ce propos : « C'est par les conseils et les leçons de ce grand maître que je me suis formé dans le contre-point et dans la musique dramatique. »¹

Avec Sarti, lui-même élève du célèbre théoricien musical, le Padre Giambattista Martini (1706–1784), Cherubini a désormais trouvé un professeur de rang mondial. Chez Sarti, il apprend à travailler avec discipline, ce qu'il considérera toute sa vie comme un idéal, attendant la même attitude de ses étudiants au Conservatoire de Paris et le requérant parfois avec un certain formalisme. Il écrit dans le *Cours de Contrepoint et de Fugue* :

J'engage donc l'élève qui se destine à la composition, à lire, et même à copier le plus qu'il pourra, avec attention, et raisonnement, les ouvrages des Compositeurs classiques surtout, et quelquefois aussi ceux des Compositeurs médiocres, pour apprendre des premiers, comment il faut faire pour bien composer, et des autres, comment il faut éviter de donner dans le travers. Par ces observations fréquemment répétées, l'élève en s'habituant à exercer l'oreille par la vue, se formera progressivement le style, le sentiment et le goût.²

Peut-être cela reflète-t-il les exigences que Sarti avait envers son élève Cherubini. Sous la houlette de Sarti, Cherubini composa environ 20 antiennes à quatre et six voix « à la Palestrina » sur des chorals grégoriens. Jusqu'à un certain point avancé, Cherubini préconisa de copier les œuvres des anciens à des fins d'études personnelles.

C'est de cette époque que date aussi la composition des premières parties du *Credo à 8*. Mais lorsqu'il fut appelé à l'opéra à la fin de ses études et qu'il eut obtenu un succès, il interrompt le travail. En 1799, à l'âge de 20 ans, il émigre en France. En 1806 – dans une phase de dépression consécutive au départ de son pays, au mépris public de Napoléon, à la suite de son mariage, qu'il repousse, et à la suite de la mort de son père – il se retire dans un couvent. Cependant, il n'est pas possible aujourd'hui de retracer la genèse des parties du *Credo à 8*. Cherubini remania plusieurs fois les parties écrites en 1778/79.

Cherubini s'inscrit dans la tradition de la composition musicale ancienne. Il se réfère certes toujours jusqu'à Guido d'Arezzo dans le *Cours de Contrepoint et de Fugue*. Pourtant, il explique dès le début que la compréhension du contrepoint repose sur l'harmonie :

En commençant ce Cours, je suppose l'élève déjà instruit dans la Théorie des accords et par conséquent de l'harmonie. Je lui fais donc entreprendre sur le champ le C o n t r e - p o i n t

rigoureux, non celui qui suivait la tonalité du Plain-chant et qu'ont pratiqué les anciens Compositeurs, mais le contrepoint rigoureux moderne, c'est-à-dire suivant la tonalité actuelle, ce qui amènera l'Élève insensiblement à se rendre familier l'art de faire la Fugue, qui est le fondement de la composition.³

C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette œuvre clairement distincte à ce point de vue des *Antiennes* « à la Palestrina » : les fondements intellectuels sont donc la polyphonie vocale « des anciens », alliée au système harmonique du début du 19^{ème} siècle. Une alliance démontrant que la fidélité de Cherubini à la tradition de la polyphonie vocale n'est pas un conservatisme passéiste. Il revendique expressément l'harmonie (moderne), la richesse harmonique de son époque. Ce qui se révèle particulièrement dans l'antienne « Et incarnatus » et « Crucifixus » après que la partie « Credo in unum Deum », qui mise sur un vaste et fastueux déploiement sonore du double chœur, est suivie de figurations en imitation, soit d'un chœur à l'autre assez rigide.

Cherubini prouve qu'il maîtrise le contrepoint dans le sens théâtral. À « Et iterum ventus », de sorte qu'il tend à l'unisson en canon la partie de basse, qui se termine par une imitation du premier chœur. Et à « qui es pater filius », il fait choir au premier chœur en canon en miroir, le chœur unique du deuxième chœur.

La partie « Et vitam venturi saeculi amen » aux sombres nuances est écrite en canon à quatre voix, et définitive par des blocs d'accords. Le « Confiteor » de style archaïque, Cherubini nous offre un échantillon de son art contrapuntique : un mouvement à quinte entre soprano II et basse I par-dessus un autre mouvement à quinte entre ténor I et basse II. Le *Credo à 8* est bordé de riches figurations en imitation des six autres voix. Ce mouvement rappelle fortement les *Antiennes* « à la Palestrina » des années d'études chez Giuseppe Sarti.

La fugue magistrale « Et vitam venturi »⁴, vient couronner le tout en conclusion, une fugue avec un « sujet » et trois « contre-sujets ». Le sujet et les contre-sujets sont réalisés de diverses manières : par augmentations, inversions (simultanément aussi dans la forme originale et dans l'inversion), strettes (appelées « Stretto » par Cherubini), dans lesquelles les interventions thématiques ne cessent de se densifier et enfin en strette par-dessus la pédale. À partir des contre-

¹ Cornelia Schröder, « Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften », dans : *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), p. 29.

² Luigi Cherubini, *Cours de Contre-point et de Fugue*, Paris, 1832 ; cité d'après l'édition franco-allemande *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, Leipzig, 1836 ; p. 1.

³ Ibid.

⁴ Dans le *Cours de Contre-point et de Fugue*, où elle est imprimée à titre d'exemple, Cherubini l'intitule « FUGUE DU TON TRÈS DEVELOPPÉE à 8 PARTIES à 2 CHŒURS. », op. cit., p. 157, et suiv.

sujets, Cherubini développe des motifs neufs pour les intermèdes appelés « divertissements » dans le *Cours*. Mais selon ses propres références esthétiques, Cherubini n'épuise pas les moyens dont il dispose. Dans le *Cours*, après avoir exposé différents effets de style de la fugue, il préconise : « On peut employer toutes ces combinaisons, et d'autres encore, dans une fugue d'étude, mais il faut en faire un choix, et ne pas les employer toutes dans une fugue qu'on livre au public, car, sans cette précaution, elle serait trop longue, et par conséquent trop ennuyeuse. »⁵ Néanmoins, avec cette fugue, Cherubini a créé une œuvre de dimensions gigantesques. Hermann Kretzschmar résume en faisant la comparaison aux modèles :

Nulle part au 16^{ème} siècle, nous ne rencontrons sur ces mots un tableau savant d'une forme aussi grande et aussi colossale. Mais nous ne pouvons pas non plus ignorer qu'avec sa longueur, cette fugue hors du commun se distingue aussi par son élan spirituel. Il y a quelque chose en elle de l'esprit inépuisable de la *Missa solemnis* de Beethoven.⁶

Dans la conception esthétique de Cherubini, la fugue occupe le tout premier rang :

La Fugue peut être considérée comme la transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre [...]. Tout ce qu'un bon compositeur doit savoir peut trouver sa place dans la Fugue, elle est le type de tout morceau de musique, c'est-à-dire, que tel morceau qu'on compose, pour qu'il soit bien conçu, bien régulier, pour que la conduite en soit bien entendue, il faut que, sans avoir précisément le caractère et les formes de la Fugue, il en ait l'esprit.⁷

Cherubini va presque jusqu'à proclamer une sorte de programme de son évolution artistique car à l'encontre de *L'Art de la fugue* de Johann Sebastian Bach, l'œuvre maîtresse contrapuntique de Cherubini ne se situe pas à la fin d'une riche vie créatrice. Au contraire : elle marque le début de la période au cours de laquelle Cherubini compose ses grandes pièces de musique sacrée. Les deux messes qu'il compose après le *Credo* à 8, la *Messe à sainte Cécile* (1807) et tout la *Missa solemnis* en ré (1811), sont encore riches de la forme fuguée. La dernière contient quatre fugues mêlées et hautement complexes. Mais à la fin de sa vie, la signification de la rigoureuse fugue diminue jusqu'à la *Messe du couronnement* (1823) qui ne contient plus aucune fugue. Enfin la *Messe de la Trinité* « hae » du *Requiem* en ré (1827) est la dernière où la fugue correspond à la forme traditionnelle (op. 16). Pourtant, toutes ces œuvres de Cherubini appellent « l'œuvre d'imitation » et « le travail d'imitation » et sont un travail dense et complexe, notamment des voix.

Des recherches sur la vie de Cherubini ne sont pas terminées, Cherubini a peut-être été représenté lors de la création de son œuvre. Ce n'est pas le seul résultat de la recherche, ce qui est pensable et faisable, est de constater que ce qui est pensable et faisable est au-delà de toute habileté presque mathématique. L'œuvre unique en son temps impressionne par sa valeur émotionnelle et expressive.

Je remercie la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv pour la mise

à disposition de copies d'une copie d'époque du fonds de la collection d'autographes de Cherubini et pour l'octroi de l'autorisation d'édition ainsi que la Bibliothèque nationale de Paris pour la mise à disposition d'une autre copie d'époque. Je remercie tout particulièrement monsieur Hans Ryschawy des éditions Carus pour ses innombrables conseils et son travail minutieux de lecture lors de l'élaboration de cette édition.

Lünen, mars 2010

Oliver Schwarz-Roosmann

Traduction : Sylvie Coquillat

Conseils de pratique d'exécution

Aucun document ne révèle si Cherubini a jamais vécu une représentation de ce *Credo*. On ne sait donc pas exactement quelle distribution (soliste, petit ensemble vocal ou grand chœur) Cherubini avait envisagé. Les manuscrits ne contiennent aucun indice eux non plus. Bien que Cherubini ait dédié l'œuvre dans la tradition de la polonoise, des mouvements comme le « Crucifixus » renvoient clairement à des formes répondantes de messes ultérieures, comme le « Pie Jesu » des messes romantiques, ce qui parle plutôt en faveur d'une interprétation romantique.

Face aux dimensions de l'œuvre, il est recommandé de la jouer avec une grande imagination et de varier les distributions dans la pratique de la chapelle. Cherubini a composé nombre de pièces pour les années 1806-1830, bien qu'aucune n'ait été donnée en fait. Les messes de Cherubini de cette époque contiennent des positions chorales. Là où Cherubini indique dans les messes, il le fait presque toujours pour un trio, quatuor, sextuor, voire même octuor. Les voix de voix d'œuvres différentes que Cherubini a composées pour la chapelle royale indiquent que les voix solistes sont en partie distribuées à plusieurs (à trois ou quatre), donc avec un ensemble vocal mis en valeur faisant partie d'un chœur de grandes dimensions (composé d'env. 50 chanteurs dans le cas de la chapelle royale). Il est donc possible de distribuer variablement les parties respectives du *Credo*, d'opposer un grand chœur à un petit ensemble vocal ou encore à un double quatuor à distribution simple. Même la monumentale fugue de conclusion offre des possibilités à cela. On obtient certainement ainsi une palette de couleurs sonores plus étendue lors de l'interprétation. En regard des indications dynamiques extrêmement réduites, on renvoie également aux messes symphoniques et aux compositions de Requiem pour des idées d'interprétation plastique dans ce domaine aussi.

⁵ Ibid., p. 101.

⁶ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig, 1895, p. 193.

⁷ Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, op. cit., p. 100.

Credo a 8 voci

Luigi Cherubini

1760–1842

Paris 1806

1. Credo in unum Deum

Moderato

Primo Coro

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

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

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

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

Secondo Coro

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

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

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

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

Organo

5

5

um, Pa - trem omni - pot -

um, mni-pot-en - tem, o -

ur trem omni-pot-en - tem

Pa - trem omni-pot-en - -

Pa - - trem omni-pot -

Pa - trem

um, Pa - -

um,

7 #6 6 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.089

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-Roosmann

Generalbassaussetzung: Paul Horn

10

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

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

o - mni - pot-en - tem, o - mni - pot - en - tem, o -

tem, o - mni - pot-en - - - tem, o - mni - pot - - -

en - - tem, o - mni - pot - - - en - - - tem, o - mni -

o-mni-pot-en - - - tem, o - mni - pot - en - - - - - tem,

trem o-mni-pot-en - Canto fermo tem, o - - -

Pa - - - - - trem

14

- - - tem, o - rem coe - li,

en - - - tem, - - - rem coe - - - li,

mni - pot - en - tem, et ter -

en - - - ter et ter -

- pot-en -

fa - cto-rem coe - - - - - li,

- - - rem coe - li, fa - cto - rem coe - - - li,

- - - - - tem, et

fa - cto - rem coe - li et ter -

fa - - - cto - rem coe - - li et ter -

rae, fa - cto - rem coe - li et ter -

rae, fa - cto - rem coe - - li et ter - - -

Canto fermo

fa - cto - rem, fa - cto - rem coe - li et ter -

fa - cto - rem coe - - li et ter -

et ter - rae, fa - cto - rem coe - li

ter - - - rae, fa - cto - rem coe - - - li, coe

6 7 6 5 - 5 6 7 7#

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

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

rae, o - mni - um, vi -

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

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

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

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

- .ae. vi - si - bi - li - um, vi - si - bi - li - um

9 8 6 6 #6 6 7 5 7

4 3

30

sotto voce

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

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

o - mni - um, et in - vi -

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

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

o - mni - um,

9 8 4 3 9 8 4 3 5

8 4 7 6 5

35

bi - li - um,

bi - li - um,

si - bi - li - um,

si - bi - li - um,

sotto voce

in - vi - si - bi - li - um,

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

vi - si - bi -

in - vi - si - bi -

in - vi - si - bi -

in - vi - si - bi -

in - vi - si - bi -

in - vi - si - bi -

6 4 5 4 5 3 8 4 7 6 5 6 4 5 4 5 3 6 5 5 7 6 5 4 4

42

f

li - um. Et in u - num Do - mi-num Je - sum

li - um. Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri -

li - um. Et in u - num Do - mi-num Je - - - sum

li - um. Et in u - num Do - mi-num Je - sum, Je - sum

li - um. Je - - - sum Chri - stum,

li - um. Je - sum Chri - stum,

li - um. Je - - sum Chri -

li - um. Je - sum, Je - sum

5 6 5 6 7 6 # 6 5 9 6

47

Chri - stum, Fi - li - um Je - ni - tum. Et

- - stum, Fi - li - u - ni - ge - ni - tum. Et

Chri - stum, u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa-tre na -

Chri - stum, - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa-tre

u - ni - ge - ni - tum. Et ex

De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - -

- um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa-tre na - tum,

4 # 5 4 6 6 6 5 4 3

51

ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la,
ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an - te
- - tum, na - - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an - te
na - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an - te
Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an - te o - - -
- tre na - - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an - te
Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la,
et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, an -

4 43 4 3 6 5 6 5 1 5

55

an - te o - - mni - De - um de
o - mni - a, an - te o - cu - la. De - um de
o - mni - a sae - - cu - la. De - um de De - o,
o - mni - a sae - - cu - la. De - um de De - -
- mni - a sae - cu - la. De - um de
- - cu - la. De - um de
o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o,
Canto fermo
- - cu - la. De - um de

#5 6 9 8 6 7 6 #5 5 5 45 9 - 3

60

De - - - o, lu - men de lu - mi-ne, de lu - - - mi - ne,

De - - - o, lu - men de lu - mi-ne, lu - men de lu - mi - ne, De -

lu - men de lu - mi-ne, de lu - mi-ne, lu - men de lu - - mi - ne,

- - - o, lu - mi - ne, lu - mi-ne, lu-men de lu - mi-ne,

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

De - o, lu - men de lu - mi-ne, de lu -

lu - men de lu - mi-ne, de lu - mi-ne, lu - men

De - o, lu - - - men de mi , De -

5 - 5 6 6 5 4 3

64

De - um ve - rum, De - um ve - rum Je - o, De-o ve - ro. Ge -

- um ve - rum de - o, De - o ve - ro. Ge -

De - um de De-o ve - - - ro.

Canto fermo

De - um de De - o ve - - - ro.

ve de De - o, de De - o ve - ro.

de De - o, de De-o ve - - - ro.

de De - o, de De - o ve - - - ro.

ve - rum, De - um ve - rum de De - o ve - - - ro.

5 5 #6 6 6 5 3

ni - tum, non fa - ctum.
 ni - tum, non fa - ctum.
 Ge - ni - tum, non fa - ctum.
 Ge - ni - tum, non fa - ctum.

con - sub - stan - ti - a - lem Pa - - - tri: per -
 con - sub - stan - ti - a - lem Pa - - - tri: per -
 con - sub - stan - ti - a - lem
 con - sub - stan - ti - a - lem

5 5 6 5 6 # 5 6

Qui ho - - - mi -
 er nos ho - - - mi -
 Qui pro - pter nos ho - mi -
 pro - pter nos ho - mi - nes,
 quem o -
 o - - -
 - mni - a fa - cta sunt.
 - mni - a fa - cta sunt.
 - mni - a fa - cta sunt.
 - mni - a fa - cta sunt.

9 8 #9 8 5 6 6 # 5 9 8 5 9 8 #6 6

nes, sa - lu - tem, et pro-pter no - stram de -

nes, sa - lu - tem, et pro-pter no - stram

nes, sa - lu - tem, et pro-pter no - stram

sa - lu - tem, et pro-pter no - stram

et pro-pter no - stram sa - lu - tem, et pro-pter no - stram sa - lu - tem

et pro-pter no - stram sa - lu - tem, et pro-pter no - stram sa - lu

et pro-pter no - stram sa - lu - tem, et pro-pter no - stram sa

et pro-pter no - stram sa - lu - tem, et pro-pter no -

5 6 5 5 5 7 #6

scen - dit, de-scen - dit de coe - de - scen - dit de

de - scen - dit, de - nis, de - scen - dit

at de coe - lis, de - scen - dit de

de - scen - dit de coe - lis,

de - scen - dit,

de - scen - dit,

de - scen - dit de coe - lis,

5 4 6 - 6 6 6 6

86

coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de -
 scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de -
 de - scen - dit de coe - lis, de -
 coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit

de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit,
 de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis,
 de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit,
 de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit

6 6 6

90

scen-dit de coe-lis, de - scen-dit scen-dit de coe - lis.
 scen-dit de coe-lis, de - scen-dit de coe - lis.
 scen-dit de coe-lis, de - scen-dit de coe - lis.
 de coe-lis, de - scen-dit, de - scen-dit de coe - lis.
 de-scen dit de coe-lis, de coe - lis.
 de-scen-dit de coe-lis, de coe - lis.
 coe-lis, de-scen-dit de coe-lis, de coe - lis.
 -dit coe-lis, de - scen-dit de coe-lis, de - scen-dit de coe - lis.

7

6 - 6 - 6 - 6 - 6 - 6 - 7 4 3

2. Et incarnatus est

96 Largo

Musical score for measures 96 to 100. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto". The score features a large "PROBENPARKUR" watermark and the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced".

101

Musical score for measures 101 to 110. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "in carnis forma assumptum, Et in carnis forma assumptum, Et in carnis forma assumptum, Et in carnis forma assumptum, Et in carnis forma assumptum, Et in carnis forma assumptum". The score features a large "PROBENPARKUR" watermark and the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced".

mo, et ho - mo fa-ctus est, et
 mo, et ho - mo, et ho - mo, et
 mo, et ho - mo, et ho - mo, et
 mo, et ho - mo, et ho - mo, et ho -

Et ho - mo fa - ctus est, fa-ctus est, et ho -
 Et ho - mo fa-ctus est, et ho - mo,
 Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo
 Et ho - mo fa-ctus est,

4 b7 6 # 47 5 3 5 4 3 2 3 7 b7 7

ho - - - mo fa - ctus est. ctus est.
 ho - - - mo fa - ctus est. ctus est.
 ho - - - mo ctus est.
 mo fa - ctus fa - - - ctus est.

- - - mo ctus est.
 et ho-mo fa - - - ctus est.
 ho-mo, et ho-mo, et ho-mo fa - ctus est.
 mo ho-mo, et ho - - - mo fa - - - ctus est.

7 7 7 7 # 9 8 7 6 5 6 5 4 # 4 4 #3 42 #3 7 5 4 43 2 4

3. Crucifixus

119 **Andante sostenuto**

sotto voce

Cru-ci-fi-xus,
 Cru-ci-fi-xus,
 Cru-ci-fi-xus,
 Cru-ci-fi-xus,
 et iam pro
 et iam pro no-bis

8 b5 8 8 7 6 9 9 8 7 5 2 5 b4 3 b4 2 5 4 5 6

126

cru-ci-fi-xus
 cru-ci-fi-xus
 cru-ci-fi-xus
 cru-ci-fi-xus
 no-bis
 et iam pro
 qui se-dit ad dex-te-ra-m
 Poni-ti-o-Pi-la-to, et iam pro
 no-bis

b7 4 3 b5 6 7 b6 5 8 b7 6 7 9 8 7 5 3 2 Tasto solo

et - i-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - -

et - i-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

et - i-am pro no - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - l.

no - bis: sub Pon - - - - - ti - o, sub Pon - ti - o

4 5 6 7
2 3 4 5
4 3

46

pas - sus, et se - pul - tus

pas - sus, et se - pul - tus

pas - sus, et se - pul - tus

pas - sus, et se - pul - tus

pas - sus, et se - pul - tus, se - pul - - tus

to

to

9 8 44 6 #6
7 6 5

est, est, est, est,

pas - sus, et se - pul - tus est, pas - sus, et se - pul - tus

pas - sus, et se - pul - tus est, se - pul - tus, se - pul tus

pas - sus, et se - pul - tus est, et se

pas - sus, et se - pul

6 4 4 9 7 #6 5

pp pas - sus,

pp pas - sus,

pp pas - sus,

pp pas - sus,

pp pas - sus,

et se - pul - tus

est, est, pas - sus, pas - sus, pas - sus, pas - sus,

6 4 #5 6 #6 6 b6 #6 6 8 8

4. Et resurrexit

179 Vivace

Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit

Et re - sur - re - xit

Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit

Et re - sur - re - xit

8 6 6

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

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

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, re - sur - re - xit, se - cun - dum Scri - ptu - ras

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

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

5 5 5 6 # 7 #7 7 7

cun-dum, se - cun-dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in

cun-dum, se - cun-dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - - -

cun-dum, se - cun-dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in -

cun-dum, se - cun-dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - - - - - - - - - dit in

ptu - ras, se - cun-dum Scri - ptu - ras.

ptu - ras, se - cun-dum Scri - ptu - ras.

ptu - ras, se - cun-dum Scri - ptu - ras.

ptu - ras, se - cun-dum Scri - ptu - ras.

7 7 7 7 # 6 5 4 # 6 - 5 - 5 6

coe-lum: se - det - - - - - ram Pa - - - - -

lum: se - det - - - - - te - ram Pa - - - - -

coe-lum: se - det dex - te - ram Pa - - - - -

coe-lum: se - d ad dex - te - ram Pa - - - - -

se - de' - - - - - am Pa - tris.

x - te - ram Pa - tris.

d dex - te - ram Pa - tris.

se ad dex - te - ram Pa - tris.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 6 7

5

tr^{is}, se - det ad
 tr^{is}, se - det ad
 tr^{is}, se - det ad
 tr^{is}, se - det ad

Et a - scen - dit in coe - lum: se - det
 Et a - scen - dit in coe - lum:
 Et a - scen - dit in coe - lum:
 Et a - scen - dit in un.

5 5 6

dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum,
 dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum
 dex - te - ram Pa - tris. Et
 dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

te - ram Pa - tris.
 te - ram Pa - tris.
 dex - te - ram Pa - tris.
 ad dex - te - ram Pa - tris. Et

6 6 4/6 6 6 6 6 4/6 6 6 4 6 7 6

* „Canone à l'unison“ ** „Resolutio“

et i - ter - um ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 ven - tu - rus est, ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 i - te - rum, i - te - rum, cum glo - ri - a,
 est, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 Et i - te - rum, et i - te - rum ven - tu - rus
 Et i - te - rum ven - tu - rus est, ven - tu - rus
 i - te - rum, et i - te - rum,
 i - te - rum ven - tu - rus est,

6

6

ju - di - ca - re et mor - tu - os,
 ju vi - - - vos et mor - tu -
 ju - di - ca - - - re vi - - - sotto
 est ju - di - ca - re vi - - - vos et
 est ju - di - ca - re vi - - -
 - ri - a,
 i - - - cum glo - ri - a, ju - di - ca - - -

5

et mor - - - tu -
 os, et mor -
 sotto voce
 ju - di - ca - re vi - - - vos et mor - tu - os,
 sotto voce
 vos et mor - tu - os:
 vos voce
 mor - tu - os, et
 sotto voce
 vos et mor - tu - os, sotto voce
 ju - di - ca - re vi - - - vos
 sotto voce
 - - re vi - - vos et mor - tu -

os, mor - cu - jus re - gni
 tu - os: cu - jus
 et mor - tu - os:
 mor - - - tu - os:
 tu - - - os:
 et mor - tu -

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

non e - rit fi - nis, cu - jus re - - - gni non
 re - gni non e - rit, non e - rit fi - - - nis,
 cu - jus re - gni non e - rit fi - - -
 cu - jus re - gni non e - rit fi - - -
 cu - jus re - gni non e - rit, non
 os: cu - jus re - - -
 cu - jus re - gni non e - rit

#4 5 7 #

e - - - rit, non e - rit cu - jus re - gni
 non e - - - nis, cu - jus re - gni non
 rit fi - - - nis, cu - jus
 nis, cu - jus re - gni non e - - -
 rit fi - - - nis, cu - jus re - gni non e - - -

* Ende des Kanons / End of the canon

non e - - - rit fi - - -

e - - - rit, non e - rit fi - - -

re - gni non e - - - rit, non e - - - rit fi - - -

rit, non e - rit fi - - -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

nis, non e - rit fi - - - rit - tum San - ctum, Do - mi -

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

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem:

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem:

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem:

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem:

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem: qui ex Pa - - -

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem: qui

num, et vi - vi - fi - can - - - - - tem:

6 7 5 5 # 4 4 6

qui ex - - - - - tre

qui ex Pa - - - - - tre

Pa - - - - - tre

Pa - - - - - tre

Fi - li -

tre

Fi -

tre

Fi - li -

5 6 4 7 5 6 6 5 7 5

* „Tema“ ** „Inverso Contrario“

Fi - li - o - - -
 Fi - - - li -
 Fi - li -
 Fi - li - o - que pro -
 o - que pro - ce - - - dit,
 Fi - li - o - que pro - ce - - - dit,
 - - - li - o - que pro - ce - - - dit,
 o - - - que pro - ce - - - dit,
 5 6 6 5 6 6

que pro - ce - - -
 o - que pro - - -
 o - que pro - - -
 ce - - - dit, qui ex
 ce - - - qui ex
 qui ex Pa - - - tre
 qui ex Pa - - - tre
 Pa - - - tre
 qui - ex - Pa - - - tre
 5 4 5 6 5 6 5 5 6 5

306

qui - ex - Pa - - tre

Pa - - - tre

Pa - - - tre

Pa - - - tre

Fi - li -

Fi - - - li -

Fi - li -

Fi - li - o - que pro -

Fi - li - o - que pro - ce - - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - - - li - o - que pro -

Fi - li - o - que pro -

5 6 5 5 5

313

o - que pro - ce - - dit.

o - - - que pro - ce -

o - que pro - ce - di -

ce - - - dit.

Qui cum

Qui cum Pa - tre, cum Pa - tre,

Pa - - - tre, Pa - - - tre,

Qui - cum Pa - tre, cum Pa - tre,

Qui cum Pa - - - tre, cum Pa - - - tre,

6 5 6 6 5 6 6 5 6

Pa - - - tre, cum Pa - - - tre,
 Qui - - cum Pa - tre, cum Pa - tre,
 - - - tre, Pa - - - tre,
 Qui cum Pa - tre, cum Pa - tre, qui cum
 qui cum Pa - - - tre et Fi - - - li -
 qui cum Pa - - - tre et
 qui cum P
 qui c - - - li -

5 4/6 6 6 6 5 - 6
 4 5 4 5 6
 4 6 6 -

qui cum Pa - tre
 qui cum
 qui cum Pa - - - li - o
 Pa - - - li - o
 o
 si - mul ad - o - ra - - -
 si - - -
 si - mul ad - o -

5 5 4/6 5 6 5

si - mul

si - mul ad - o - ra - - -

si - - - mul

si - mul ad - o - ra - - -

tur,

mul ad - o - ra - - - tur,

ra - - - tur,

si - mul ad - o - ra - - - tur,

5 6 5 b7 5 6

ad - o - ra - - - tur

ad - o - ra

et con-glo - ri - fi - ca - - -

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi -

5 6 7 5 5

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

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

ca - - - tur,

et con - glo - ri - - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

ca - - - tur,

5 6 5 5 5

tur,

ri - - - fi - ca

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et con-glo - ri - fi - ca - - - tur,

et cor

con-glo - ri - fi - ca - - - tur:

ca - - - tur:

ca - - - tur:

qui lo -

4 6 6 6 6 6

tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

ca - - - tur: qui lo - cu - - -

tur: qui lo - cu - tus * est per Pro -

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas, *

qui lo - cu - tus, *

qui lo - cu - - - tus est per Pro - phe - tas,

cu - tus est per Pro - phe - - - tas,

5 6 5 - 6 5

tas, * qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

phe - tas, * qui lo - cu - tr' - - - tas.

tus, * qui lo - cu - - - phe - - - tas.

phe - tas, qui lo - cu - - - per Pro - phe - - - tas.

est per Pro - phe - tas.

tus est per Pro - phe - - - tas.

cu - tus est per Pro - phe - - - tas.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - - tas.

5 4 7 5 5 4 3 2 5

* Ende des Kanons / End of the canon

5. Et unam sanctam catholicam

368 Grave

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

5 5 47 6 4 #3

373

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

6 5 7 6 5 4 #

378

et u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

et u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

et u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

et u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

4 7 6 6 #

383

a - po - sto - li - cam si - am.

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

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 - si - am.

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

6 6 7 6 4 #

6. Confiteor

388

u - - - num ba - ptis - ma,
 Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, u - - -
 Con - fi - te - or u - - - num
 u - nu.

Tasto solo

6 9 8

393

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

6

* „Canone ad sub Diatesseron“ ** „Resolutio“

u - - - num, u - num ba - - - ptis -
 or u - - - num, con - fi - te - or
 u - - - - num ba - ptis - ma, con - fi - te -
 fi - - - te - - - or u -

u - - - num ba - ptis - ma
 u - - - num ba - - - ptis - ma, u - - num
 num ba - ptis - - - ma, u - num, u
 u - num, con - fi - te

#5 6 4 # 6 7

- - - - - ma in re - - - mis -
 re - - - mis - si - o -
 or u - num h
 num ba - in re -

re - mis - si - o - - - nem
 pt: - - - ma
 - - - ma
 - - - ptis - - - ma

9 8 5 4 3 Tasto solo 4 3 7 6
 # 7 -

musical score for measures 405-408, including vocal lines and piano accompaniment.

Lyrics: - - si - o - - nem, in re - mis - si - nem, in re - mis - si - o - - - - - nem pec - ca - mis - si - o - - - - - nem pec - - - - - ca - pec - - - - - ca - to - - - - - in re - mis - si - o - - - - - nem pec - in re - mis - si - o - - - - - nem in re - mis - - - - - si.

Figured bass: 6 5, 6, 7 6, 5, 5, 3

musical score for measures 409-412, including vocal lines and piano accompaniment.

Lyrics: o - - - - - nem pec - - - - - rum. pec - ca - to - - - - - rum. to - - - - - rum. ca - to - - - - - rum. to - - - - - rum. rum. pec - ca - to - - - - - rum, pec - ca - to - - - - - rum. to - - - - - rum. Et ex - ca - to - - - - - rum.

Figured bass: 5 5, 2 5, 6 6 5, 5 #6 5, #, Tasto solo

* Ende des Kanons / End of the canon

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o -

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o -

spe - cto, et ex - spe - cto re - s

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem

Et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem

b b5 b

sotto voce

- - nem mor - tu o -

sotto voce

- - nem sotto voce mor

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

sotto voce

- - - nem mor - tu o

sotto voce

- - - nem mor - tu o

sotto voce

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

- - - nem mor - tu o

6 #6 b 4 3 b6 4 3 b6 5 4 5 b6 4



- - - rum, mor - - - tu - o - - - rum.
 rum, mor - - - tu - o - - - rum.
 rum, mor - tu - o - - - rum.
 - - - rum, mor - - - tu - o - - - rum.

- - - rum, mor tu - o - - - rum.
 tu - o - - - rum, mor - tu - o - - - rum.
 - - - rum, mor - tu - o - - - rum.

5 — $\flat 6$ 4 — 5 7 — 5 $\sharp 7$ 5 2 5

7. Et vitam venturi saeculi

Tempo a Cappella

Canto fermo

Et vi - - tam ve - - cu - li. A - - - men,
 men, a - - - men,
 A - - - - men,

men, a - - - - - men,

Et vi - - - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li. A - - - -

a - - - - - men.

men, a - - - - - men,

a - - - - - men,

a - - - - -

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

Et vi - -

A - - -

men.

men,

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

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

tam ven - tu - ri sae - - - cu - li. A - - - men, a - - -

Et vi - -

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

a - - - men,

5 6 6 6 4 - 2 6 5 5 6

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

tam ven - tu cu - li. A - - - men, a - - - men,

men.

men.

6 #6 # 4 6 7 #6 5 6 6 5 6

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

451

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

5 5 6 5 - 5 - 6 - 5 5 - 6 -

455

men, a - - - men, Et vi - - tam ven - tu - ri

5 - 6 5 - 6 7 # 6 6 6 6 4

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

Et vi - - tam ven - tu - ri sae -
 sae - - - cu - li. A - - - -

6 - 7 6 5 6 #4

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

Et
 men,
 - - - -
 - - - -
 en, a - - - - men, a -

6 5 5 6 6 6 - 6 6 5 4 5 #6

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

vi - - - - tam ven - tu - ri sae - - - -

Et vi - tam ven - tu - ri sae - - - - cu - - - - li -

- - - - men, a - - - -

vi - - - - tam ven - tu - ri sae - - - -

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

- - - - men, a - - - -

- - - - men, a - - - -

5 6 6 5

- - - - cu - li. A - - - -

- - - - men, - - - - men,

A - - - - r a - - - -

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

- - - - men, a - - - -

- - - - men, a - - - -

- - - - men, a - - - -

7 9 8 5 6 5 6 5 6

PROBENPARTEI • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Musical score for system 475. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are:
 a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, Et vi - - -

Musical score for system 479. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are:
 tam ven - - t - - ri - - cu - - li. men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men, tu - ri sae - - cu - - li. A - - men. Et vi - -

men, a - - - - -

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

Et vi - - - - -

men. Et vi - - - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

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

tam ven - tu - ri sae - cu - li.

6 - # - 6 5 6 c 5

men, a - men, a - men,

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

men, m' a - men, a - men,

tam ven - tu - ri A - men, a - men,

A - - - a - - - a - - -

45 - 6 - 7 #6 6 6 6 6 46 6

5 - # 45

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

500

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

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

#5 — #6 — 6 — 5 — # — 6 — 4 —

504

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

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

5 6 # 5 6 5 6 4

Musical score for measures 508-511. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "a - - - men, a - - - a - - - men, a - - -". The piano part includes a bass line with the numbers 5 - 5 - 6 and a treble line with the number 6.

Musical score for measures 512-515. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics include: "men, a - men.", "a - - - men.", "Et vi - - -", and "A - - -". The piano part includes a bass line with the numbers 6, 9, #, 8, #6, #, 6, 5, #.

tam ven - tu - ri sae - - - cu - li. A - - - men, a -
 - men, a - - - - men, a - - - -

Et vi - -

tam ven - tu
 - r

cu - li. A - - -
 - - - men,
 a - - -

men, a - - -

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

Et vi - - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li. A - - - -
 A - - - - men, a - - - - men, a - - - -
 - - - - men, a - - - - men, a - - - -
 - - - - men, a - - - - men, a - - - -

Et vi - - tam ven - tu - cu - li. A - - - -
 men, a - - - - m' - - - - men, a - - - -
 - - - - men, a - - - - men, a - - - -
 - - - - men, a - - - - men, a - - - -

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

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

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

Et vi - -

men, a - - - men,

men, a - -

a - - - men,

Et vi - - tam ven - tu - ri

5 6 5 6 5

men, a - - - men,

a - - - men,

men, a - -

tam ven - tu - ri A - - - men,

a - - - men,

men, a - - - men,

men, a - - - men,

men, a - - - men,

men, a - - - men,

6 5 5 6 4 6 7 6 6 5 5 4 6

540

a - men, a - men, men.
 - men, a - -
 - men, a - -
 a - - men, a - - men, a - -
 men, a - -
 - men, a - men, a - men, a - men,
 a - - men, a - men, a -
 - men, a - men, a - en,
 7 6 6 5 - 5 6 6 6 5 6

544

men, tam ven - tu - ri
 men, - - -
 - men, a - - men.
 men.
 a - -
 - aen. Et vi - - tam ven - tu - ri
 7 6 7 - 6 45 6 5 6 #6 5 6 45 - 5 6

548

sae - cu - li, ven - tu - ri sae - - cu - li. A - - -

men, a -

men, a - men,

Et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - -

Et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men,

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

men, a - - - men, a -

sae - - - - - cu - li. A - -

5 6 4 6 5 5 6 6 6 7 # 6

553

A - - - men,

men,

a - - - mer

a - - - men,

a - - - men, a -

men,

men,

a - - -

a - - - men,

a - - -

5 6 7 # 5 6 # 5 5 6 #

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

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

5 5 6 # 5 7 # 5

a - - - - - men.
 a - - - - - men,
 a - - - - -
 a - - - - -
 Et _____
 Et _____

Et _____ vi - - - - - tam,
 a - - - - - men,
 a - - - - - men,
 Et _____ vi - - - - - tam,

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

565

vi - - tam, a - - -

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

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

vi - - - - tam ven - tu - ri

et - - - - vi - - tam,

a - - - -

a - - - - men

et - - - - vi - - - -

569

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

men, a - - - -

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

sae - cu - li. - - - - men, a - - - - men,

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

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

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

- - - - - ri sae - cu - li. A - - - - men, a - - - -

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

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

5 6 - # # 6 - # 6 5 - #

men, a - men, men,
a - - - - men, a - - - -
a - - - - men, a - - - - men,
men. Et vi - - - tam ven - tu - ri

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

6 6 - 5 -

a - - - - - men,
 men,
 a - - - - - men, a - - - - -
 sae - cu - li. A - men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
 Et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - -
 - - - - - men,
 - - - - - men, a - - - - -
 6 b 4 2 6 5 # b

a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - - men,
 men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - - men, a - - - - -
 6 9 3 5 b 9 6 9 6 4 5 46

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

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

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

men, a - men, a -

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

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

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

men, a - men, a -

♯6 6 b5 # 6 -

men. Et vi - tam ven - cu - li. A -

men. vi - tam ven - tu - ri

men. A - men, a -

men,

men

A - men, a -

Tasto solo

men, a - - - - - men,
 sae - - - - cu - li. A - - - - men,
 men,

a - - - - - men, a - men, a - - - -
 - men, a - - - - - men, a
 Et vi - - - tam ven - tu - ri sae - - - - cu - li.
 Et vi - - - en

men.
 - men, a -
 cu - li.

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

men, men, a - -

a - - A - -

6 3 3 3 6 #

f^osto solo

a - - a - - men, a - -

Et vi - - tam ven - -

Et vi - - tam

a - - men, a - - men,

a - - men, a - -

a - -

#6 # 4 4 5

a - men, a - men, a - men, a - men,
 - - - - - men, a - men, a - men,
 men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - - - -
 tu - - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - - - - - men,
 ven - - tu - - - ri sae - cu - li. A - men, a -
 a - men, a - men, a - men, a - men,
 men, a - - - - - men, a - men, a - men,
 - - - - - men, a - men, a - men, a

5 5 45 # 4 #

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

6 5 - 6 6 6 5 - 6 6 6 6 5 #

men. Et vi - - tam ven -

men. Et vi - tam ven - tu - ri

men, a - - -

men,

Et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - -

vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li A - - -

a - - - men.

Tasto solo

tu - ri sae - - cu - li. A - - - men,

sae - - - cu - li. - - - men,

- - - men. Et vi - -

a - - - men. Et

men.

vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li. A -

Et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

5 5 6 5 - 5 6 6 7 #

630

a - - - - - men. Et - - - - -

a - - - - - men. Et vi - - - - - tam -

tam ven - tu - ri sae - - - - - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men,

vi - - - - - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men,

Et - - - - - vi - - - - -

Et - - - - -

men. Et vi - - - - -

men, a - - - - -

5 6 4 5 - 5 6 6 7 5 5

634

vi - - - - - tam, vi - tam \ sae - cu - li,

ven - tu - - - - - ri sae - - - - -

a - - - - - men. ven - tu - ri, ven - tu - ri

a - - - - - men. i - tam ven - tu - - - - - ri sae -

tam sae - - - - - cu - -

tam ri sae - - - - -

a - - - - - men. Et vi - - - - - tam ven - tu - - - - - ri

5 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5

sae - - cu - li. A - - - - - men, a - -
 - - cu - - - li. A - - - - - men,
 sae - cu - li. A - - - - - men,
 - - - cu - li. A - - - - - men,
 - - - li. A - - men,
 cu - - - - li. A -
 ri sae - cu - li. A - - - - -
 sae - - cu - li. A - men,

5 5 6 5 5 6

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

5 6 5 - 6 - 5 - 6 5 5 6 #4
 5

Et vi - tam ven - tu - ri sae - - -
 - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae -
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - - - - - cu -

men, a - men, a - men,

men. Et vi - tam ven -
 - - - - - men. Et vi - tam
 men, a - men, a - men. Et vi - tam ven

- - - - - men,

6 #4 6 5 6 7 6 7 6 #7
 2 4 4 4

cu - li. A - - - men, a - - -
 cu - li. A - - - men, a - - -
 li. A - - - me - - - en, a - men, a - - - men,

tu - cu - li. A - men, a - - -
 sae - men, a - - -
 A - men, a - men, a - - -

5 #7 5 - 4 7 5 6 4 5 5 6 9 9
 2 - 3 4 2 - 3 4 8 7

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

a - men, a - men, a -

a - men, a -

a - men, a - men,

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

men, a - men, a -

men, a -

7 8 5 7 7 5 5
5 4 2 3

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

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 - men, a - men, a -

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

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

5 5 5 5 5 5 5 5

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

A: Partiturabschrift eines unbekanntem Schreibers, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. autogt. Cherubini-Nachl. Nr. 139*¹

Die Partitur besteht aus 95 Seiten hochformatigen Notenpapiers mit 12 Systemen, von denen das oberste und die beiden untersten Systeme nicht beschrieben sind, ist gebunden und paginiert, wobei die Paginierung durch Beschnitt nicht mehr durchgängig vorhanden ist.

Die Titelseite [= S. 1], ebenfalls auf Notenpapier, enthält folgende Angaben: „Credo a 8 voci | di L. Cherubini | [gezeichnetes, symbolisiertes Kreuz, bestehend aus vier Kreisen, die um eine aufrecht stehende Ellipse gruppiert sind] | Parigi 1806“.

Die erste Notenseite [= S. 2] ist ohne Titel und weist folgenden Partituraufbau von oben nach unten auf:

P^o: Coro (mittig vor Akkoladenklammer des ersten Chores)

[Soprano]: C1-Schlüssel

[Alto]: C3-Schlüssel

[Tenore]: C4-Schlüssel

[Basso]: Bass-Schlüssel

S^{do}: Coro (mittig vor Akkoladenklammer des zweiten Chores)

[Soprano]: C1-Schlüssel

[Alto]: C3-Schlüssel

[Tenore]: C4-Schlüssel

[Basso]: Bass-Schlüssel

Organo (1 System mit der bezifferten Bassstimme)

Die Abschrift ist mit äußerster Akribie geschrieben und w so gut wie keine Korrekturen auf. Gleiche Taktzeichen verschiedenen Stimmen stehen präzise untereinander. Ausnahme der Ganzen Noten, die nach dem Taktstrich häufig eher mittig notiert sind), Notenköpfe sind gestochen scharf, die Taktstriche sind Lineal gezeichnet. Es gibt nur selten Unklarheiten bei den Führungsbögen. Allerdings scheint die Trennung von Textsilben zu den einzelnen Notensilben nicht sorgfältig gewesen zu sein, der Text verläuft ohne Silbentrennung.

Im Verlaufe der Partitur sind in einigen Schreibeinheiten die Bassbezeichnungen, die bis zum System 10 steht in den Taktstrichen, innerhalb des Systems und danach in den Taktstrichen 68 ändert sich bis zum System 11. In System 12 steht „Tasto Solo“ in „T. Solo“.

Die Partitur ist offensichtlich mit der langen Entstehungszeit im Zusammenhang.

B: Eine Sammelhandschrift eines unbekanntem Schreibers, aufbewahrt in der Bibliothèque nationale de France in Paris, Musikabteilung, Signatur *D. 1956*.

Die erste Seite einer Sammelhandschrift, ist gebunden und paginiert. Das erste Blatt dient als Inhaltsverzeichnis: „Credo – à 8 Voci“ | Nemo Gaudeat à 8 Voci“ | (Ninfa Crudel – Madrigal à 5 Voci“ | Précédé d'une Note de la main de l'Auteur).

Oben rechts Ziffern „2024“; am linken Rand, senkrecht stehend „N^o 790“.

Das *Credo* selbst umfasst neben einem Titelblatt 122 Seiten hochformatigen Notenpapiers mit 12 Systemen, von denen das oberste und die beiden untersten Systeme nicht beschrieben sind.

Die Titelseite, ebenfalls auf Notenpapier, enthält folgende Angaben: „790 | Credo a 8 Voci | Di L. Cherubini. | Parigi 1806“ . | [von anderer Hand:] Donné par l'Auteur à la Bibliothèque Imperiale | de Musique“.

Oben rechts ovaler Stempel „Menus Plaisirs du Roi | Bibliothèque de Musique“, in Seitenmitte runder Stempel „CONSERVATOIRE | DE MUSIQUE | BIBLIOTHEQUE“. Am linken oberen Rand, parallel zu den ersten drei Zeilen des Titels erneute Nummerierung „N^o 790“.

Die erste Notenseite [= S. 1] ist wie die erste Notenseite von Quelle **A** ohne Titel und Stimmenbezeichnungen aufgebaut; lediglich die beiden Systeme sind unterschiedlich bezeichnet: „1.° Co“.

Die Abschrift erscheint äußerlich wie eine Kopie, enthält aber einige wenige Korrekturen auf. Im Unterschied zu **A** ist die Partitur sorgfältiger erstellt und an einigen Stellen von **A** abweichend. Die Vorlage entnommen ist, wie die Unterschiede zwischen den beiden Versionen (vgl. T. 8, S. 1, mit T. 9, S. 1).

Wie bei **A** und **B** sind unabhängig voneinander entstanden und gehen auf unterschiedliche Vorlagen zurück. Die Kenntnisstände lassen sich nicht genau datieren. Eine zeitliche Grenze für eine Entstehung bildet die Angabe „Parigi 1806“ auf der Titelseite von **A**, die aber eher als Angabe des Kompositionsjahrs als Datierung der Handschrift aufzufassen ist. Ein Hinweis bietet der Eintrag „Donné par l'Auteur à la Bibliothèque Imperiale“ auf dem Titelblatt von **B**, da die Bibliothek als „Kaiserliche Bibliothek“ im 19. Jahrhundert stehenden Zeitraum nur in den Jahren 1803–1814/1815 verwendet worden war. So kann der Entstehungszeitraum von **B** auf die Jahre 1806–1814/15 eingrenzt werden. Zu **A** lässt sich zunächst nur sagen, dass sie dem Cherubini-Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek entstammt. Ein Hinweis auf eine mögliche Verbindung zu **B** ergibt der Vergleich beider Quellen. In Takt 478 weichen A I und II in beiden Quellen voneinander ab, wobei **B** hier identisch mit der Version ist, die Cherubini 1835 in seinem *Cours de contre-point et de fugue* veröffentlicht hat.² Dieser Sachverhalt lässt sich in un-

¹ Diese Nummer trägt das Werk auch in Cherubini eigenhändigem Werkverzeichnis. S. dazu Cornelia Schröder, „Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubini unter Kennzeichnung der in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 3, 1961, S. 41.

² Luigi Cherubini, *Cours de contre-point et de fugue*, Paris 1835. Hier hat Cherubini als Beispiel für eine achtstimmige, sehr entwickelte Fuge zu acht Stimmen für zwei Chöre das „Et vitam venturi“ (T. 431 bis Schluss) des vorliegenden *Credo* wiedergegeben. Dass Quelle **A** in T. 478 A I und A II ebenfalls Korrekturen aufweist, könnte mit einem Unbehagen Cherubinis mit dieser Stelle zusammenhängen. In der Fassung von **B** (und damit auch der des *Cours*) gibt es im genannten Takt zwischen S I und A II beim 5. und 6. Taktviertel Oktavparallelen (d^2-cis^2/d^1-cis^1), auf die bereits in **B** mit Kreuzen hingewiesen worden ist.

terschiedlicher Weise interpretieren. Entweder überliefert **A** eine frühere Lesart als **B** und wäre damit vor **B** entstanden, oder **A** wurde nachträglich im Auftrag Cherubinis korrigiert (vgl. dazu Fußnote 2) und gibt somit dessen endgültigen Willen wieder. Beide Interpretationen sprechen dafür, **A** als Hauptquelle für die vorliegende Neuausgabe unter Dokumentation aller Differenzen zu **B** im Kritischen Bericht heranzuziehen; unterstützt wird diese Entscheidung durch das insgesamt musikalisch sorgfältigere Gesamtbild von **A**.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle **A** so weit als möglich wieder, nimmt aber bezüglich der Schlüsselung der Vokalstimmen, der Balkung und der Halsung der Noten und sonstiger Schreibweisen Vereinheitlichungen und Anpassungen an die heutige Editionspraxis vor (bspw. die Schreibweise dyn. Angaben in der Quelle wie „Piano“ bzw. „pia“, „pp:“ oder „for“). Warnakzidenzen werden nicht in die Editions kritik einbezogen, d. h. überflüssige werden ohne Nachweis entfernt und fehlende entsprechend ergänzt.

Weitere Eingriffe des Herausgebers, die nicht durch allgemeine Hinweise in diesem Teil des Kritischen Berichtes abgedeckt werden, sind so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (ergänzte Akzidenzen durch kleinere Type, Bögen durch Strichelung und Beischriften/ Titel durch kursive Schrift).

Im System der Orgelstimme findet bei fugierten Einsätzen der Stimmen dann ein Schlüsselwechsel statt, wenn die tieferen Stimmen aussetzen. Alle Schlüsselwechsel werden prinzipiell in den Einzelanmerkungen nachgewiesen und sind in den Noten an Pausen für die Bassstimme im unteren Orgelsystem zu erkennen. Darüber hinaus werden Passagen im Sopran- und Altschlüssel im System rechte Hand wiedergegeben; sie erscheinen als vom Komponisten notiert, wenn die Größe der Notenköpfe, im Unterschied zu den Generalbassaussetzungen in kleinerer Type. Passagen im Tenorschlüssel stehen im unteren Orgelsystem. Ausnahmen von der genannten Verteilung auf die Orgelsysteme sind lediglich zur Vermeidung von Notationsproblemen gemacht (bspw. zu vielen Stellen im 1. Satz).

Die Bögen dienen im Unterschied zu den Melismen nicht nur dazu, Melismen zu verdeutlichen oder gar zu ersetzen, sondern sind vielmehr als musikalische Charakteristika zu verstehen, die den Charakter des Satzes und musikalische Strukturen verdeutlichen. Im Beispiel seien die Takte 4/5 in der Orgelstimme betrachtet, die im Alt erst auf Takt 4 beginnen, entstehen die Imitationen zwischen den Stimmen. Ein zweites Beispiel sind die Zweierbindungen im Takt bei gutem tanzesischen Charakter, auf die noch darauf hingewiesen, dass in den ersten Auftreten und ihrem Wiederauftreten gemäß der Kanonvorschrift abweicht. Die vorliegende Neuausgabe verzichtet auf Angleichungen und folgt der Quelle.

Die Schreibweise der lateinischen Texte wurde nach der heute üblichen liturgischen Form revidiert (*Graduale triplex*, Solesmes 1979), die klassische Schreibweise „eius“ jedoch nicht übernommen. Interpunktionen, die in der Quelle fehlen, wurden nach heutiger Praxis ergänzt. Ohne Nachweis sind Abkürzungen von Silbenendungen und lediglich mittels Wiederholungszeichen kenntlich gemachte Textwiederholungen aufgelöst worden.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt. Die Verteilung auf die beiden Chöre wird durch die römischen Ziffern „I“ bzw. „II“ wiedergegeben. Zitierweise: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten, Pausen) – Lesart der Quelle bzw. Kommentar.

1. Credo in unum Deum		
4/5	S II	B: ohne Bogen T. 4.2–5.4
4/5	A II	A: Bogen T. 4.2–5 über Takt reichend; an identische eindeutiger Bogense des Bogens in A P
4/5	B II	B: statt der zwei Bögen A, B: ab 2. H
6–7	Org	B: Bogen
8	S I 1–2	B: Bogen
10	S I 1–2	B: Bogen
10	A I 3–4	B: Bogen
11/12	B I	P
11	T II 3–6	
11/12	B II 1	
13	T II 1–5	
14	A I 1–	
14	B I 2	
15–19		
3	4	
3	B I	
1/32	T II	
32	A II	
37	A II 2–3	
41	S I 3	
51	S I 6–8	
51	A II 2–3	
54/55	S II	
55	T I 4–5	
55	B II 1–4	
55/56	B II	
56	A I	
56	T I 3–6	
57	Org	
59	Org 1	
60	T I 3, 4	
61	B I 4, 5	
64	A I 5–6	
64	B II 5–6	
65	T I	
72	A II	
73	S II 1–3	
73	Org 2	
75	A I	
77	T I 5–6	

Sologesang / Solo Voice

Eberlin: Messa di San Giuseppe	91.304
Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch choris	50.062
Telemann: Missa brevis in h / Solo A (B)	↔39.131

Frauen- oder Kinderchor / Female and Children's Choir

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

Männerchor / Male Choir

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

Gemischter Chor a cappella / Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo	40.141/60
- Messe für den Gründonnerstag	40.141/70
Doppelbauer: Missa brevis	92.035
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis MH 41	↔50.312
Isaak: Missa de Apostolis	1.636
- Missa paschalis	1.612
Kalliwoda: Missa a 3	27.039
- Missa in a	27.026
Marx: Messe 1985	40.652
Monteverdi: Missa in F	40.671
Palestrina: Missa ad fugam	1.609
- Missa Ave regina coelorum	27.013
Rheinberger: Messe in d op. 83	50.083
- Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109	●50.109
- Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117	50.117
- Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151	50.151
- Messe in a „Missa in omnium sanctorum“ op. 197	50.197
Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum	↔40.699
Schroeder: Missa syllabica	91.961
Spohr: Messe in C op. 54	91.240
Swider: Missa minima	27.029
Vaughan Williams: Mass in g minor	40.655

Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D	40.628
Buxtehude: Missa brevis BuxWV 114	51.262
Dvořák: Messe in D op. 86	40.618
Eberlin: Missa in contrapuncto in g	40.619
Franck, C.: Messe in A op. 12	51.427
Frauenberger: Missa a 3 voci / Coro SAB	40.645
Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales in C	50.169
- Messe brève no. 7 aux chapelles in C	●↔40.648
Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesima M ¹	↔27.071
- Missa Quadragesimae MH 552	40.674
- Missa Tempore Quadragesimalis MH	40.678
Janca: Missa de Angelis (Credo III)	↔40.683
Langlais: Missa misericordiae / C	27.028
Liszt: Missa choralis S 10	40.656
Monteverdi: Missa a quattro	●↔40.675
- Missa in illo tempore	40.643
Mozart, L.: Missa brevis	40.657
Palestrina/Bach: Missa	40.658
Rheinberger: Messe	40.659
- Messe in E „Missa“	40.660
Rossini: Petite Messe	↔40.644
Scarlatti, G.	
Schnize	●↔40.649

Gen. Choir and Strings

Albrechtsberger: Missa in D	40.680
Buxtehude: Missa brevis BuxWV 114	10.208
Dvořák: Messe in D op. 86	27.042
Eberlin: Missa in contrapuncto in g	↔27.012
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.601
Frauenberger: Missa a 3 voci / Coro SAB	40.600
Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales in C	40.621
- Messe brève no. 7 aux chapelles in C	40.622
Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesima M ¹	40.623
- Missa Quadragesimae MH 552	●40.624
- Missa Tempore Quadragesimalis MH	●40.625
Janca: Missa de Angelis (Credo III)	40.629
Langlais: Missa misericordiae / C	
Liszt: Missa choralis S 10	
Monteverdi: Missa a quattro	
- Missa in illo tempore	
Mozart, L.: Missa brevis	
Palestrina/Bach: Missa	
Rheinberger: Messe	
- Messe in E „Missa“	
Rossini: Petite Messe	
Scarlatti, G.	
Schnize	

Rathgeber: Missa Declina a malo in F op. 1,1	40.636
- Missa Suavis est Dominus in A op. 1,3	40.633
- Missa Beati omnes in B op. 1,4	40.634
- Missa civilis in B op. 12, II Nr. 8	40.635
- Missa Sanctorum Apostolorum [2 Tr, 2 Trb, Timp]	40.632
Schubert: Messe in G [2 Tr, Timp] D 167	●↔40.675
- Messe in C [2 Ob (Cl), 2 Tr, Timp] D 452	40.658

Gemischter Chor und Orchester / Mixed Choir and Orchestra

Bach, J. S.: Missa F-Dur BWV 233	31.233
- Missa A-Dur BWV 234	31.234
- Missa g-Moll BWV 235	31.235
- Missa G-Dur BWV 236	31.236
Biber: Missa Alleluja à 26	↔40.679
- Missa Sancti Henrici	40.676
Diabelli: Messe in Es op. 107	23.007
Dvořák: Messe in D op. 86	40.653
Eberlin: Missa a due chori	●40.684
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.646
Hasse: Missa in d (1751)	↔40.663
Haydn, J.: Missas in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Große Orgelsolomesse)	↔603
- Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilien)	604
- Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6	
- Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Maria)	
- Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Pau)	
- Missa Sti Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10	
- Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (N)	
- Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresienm)	
- Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpfung)	
- Missa in B. Missa Nr. 14 (Harm)	
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Ursulae	↔40.644
- Missa Sancti Hieronymi M ¹	54.254
- Missa Sancti Leopoldi M ¹	54.837
- Missa sub titulo Sancti Michaelis	↔50.328
- Missa sub titulo Sancti Petri ad Vincula	50.329
- Missa Sancti Joannis Nepomuceni	50.314
Heinichen: Missa	27.048
Herzogenberg: Messe in C	27.020
Holzbauer: Messe in C	↔50.501
Lotti: Missa	↔40.661
Mozart, L.: Missa in C KV 259	27.008
- Missa in C KV 262	40.613
- Missa in C KV 317	40.614
- Missa in C KV 337	40.615
- Missa in C KV 427 (Levin)	40.626
- Missa a 4 voci (Messa di Gloria)	40.616
Rheinberger: Messe in C op. 169	40.627
Rossini: Messe in C	40.628
- Missa in A („Hyemalis“) Reutter A29	51.262
Rossini: Messa di Rimini (1809)	40.618
Ryba: Missa pastoralis bohémica	40.619
- Missa pastoralis in C	51.427
Schindler: Missa in Jazz	40.645
Schubert: Messe in F D 105	50.169
- Messe in G D 167 (Fassung Klosterneuburg)	●↔40.648
- Messe in G D 167 (Fassung Ferdinand Schubert)	40.643
- Messe in B D 324	40.657
- Messe in C D 452	40.658
- Messe in As D 678	40.659
- Messe in Es D 950	40.660
Zelenka: Missa Gratias agimus tibi ZWV 13	↔40.644

Requiem-Vertonungen / Requiem settings

Campra: Requiem	21.004
Cherubini: Requiem in c	40.086
Fauré: Requiem	27.312
García: Requiem in d (1816)	23.008
Gounod: Messe funèbre	27.090
Haydn, J. M.: Requiem in c MH 154	50.321
Lachner, Fr.: Requiem in f op. 146	27.301
Mozart: Requiem KV 626 (Süßmayr+Levin)	51.626, 51.626/50
Rheinberger: Requiem in b op. 60	50.060
- Requiem in Es op. 84	50.084
- Requiem in d op. 194	●50.194
Suppé: Missa pro defunctis	↔40.085

● = auf/on Carus CD ↔ = Erstausgabe/first edition