

Georges  
**BIZET**

---

Te Deum

Soli (ST), Coro (SATB div.)  
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti  
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Oficleide (Tuba), Timpani, Arpa  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by / édité par  
Marc Rigaudière

Musique sacrée française · Urtext  
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Full score / Partition complète



---

Carus 27.187

# Inhalt / Contents / Table de matières

Vorwort .....	III
Foreword .....	VI
Avant-propos .....	IX
Liturgischer Text / Liturgical text / Texte liturgique .....	XII
1. Te Deum laudamus .....	1
2. Tu Rex gloriae, Christe .....	26
3. Te ergo quaesumus .....	42
4. Fiat misericordia tua .....	50
Kritischer Bericht .....	73

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 27.187), Klavierauszug (Carus 27.187/03),  
Chorpartitur (Carus 27.187/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.187/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: [www.carus-verlag.com/2718700](http://www.carus-verlag.com/2718700)

The following performance material is available:  
full score (Carus 27.187), vocal score (Carus 27.187/03),  
choral score (Carus 27.187/05), complete orchestral material (Carus 27.187/19).

↓ Digital editions for this work are listed at [www.carus-verlag.com/2718700](http://www.carus-verlag.com/2718700)

Le matériel d'exécution suivant est disponible pour cette œuvre :  
partition complète (Carus 27.187), réduction piano-chant (Carus 27.187/03),  
partition chorale (Carus 27.187/05), matériel d'orchestre complet (Carus 27.187/19).

↓ Des éditions numériques sont proposées sur le site [www.carus-verlag.com/2718700](http://www.carus-verlag.com/2718700)

# Vorwort

Der Nachwelt gilt Georges Bizet (1838–1875) als einer der bedeutendsten französischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar besonders aufgrund des Erfolgs seiner Opern, zu deren berühmtesten *Die Perlenfischer* (1863) und *Carmen* (1875) zählen. Im Gegenzug bringt man Bizets Namen nicht mit Kirchenmusik in Verbindung, und das *Te Deum* nimmt im Schaffen des Komponisten nur eine Randstellung ein. Nach diesem Werk hat sich Bizet kaum mehr mit Kirchenmusik beschäftigt, für die er, wie er selbst bekannte, keinen Sinn hatte.<sup>1</sup> Dies ist eine grundsätzlich andere künstlerische Ausrichtung als bei seinem älteren Freund Charles Gounod, der ebenfalls ein großer Opernkomponist war, jedoch Zeit seines Lebens ein Interesse an geistlicher Musik bewahrte. Das *Te Deum*, komponiert 1858, ist ein Jugendwerk, das im Zusammenhang mit Bizets Ausbildung und im französischen akademischen Kontext entstand, nämlich während seiner Zeit in Rom als Preisträger des Prix de Rome. Dennoch zeugt es bereits von der Meisterschaft im vokalen und instrumentalen Satz, die der Komponist später in den Dienst seiner Opern stellen sollte.

## Jahre der Ausbildung und Prix de Rome

Im Oktober 1848 wurde Bizet im Alter von nur zehn Jahren am Pariser Conservatoire aufgenommen. Er studierte Klavier bei Jean-François Marmontel, Orgel und Improvisation bei François-Joseph Benoist sowie Kontrapunkt bei Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman. Letzterer ermunterte ihn, 1853, im Alter von nur vierzehneinhalb Jahren, beim Prix de Rome anzutreten. Dieser erste Versuch scheiterte bereits im Vorentscheid. Im gleichen Jahr begann Bizet ein Kompositionsstudium bei Fromental Halévy. Im Kurs „Fuge“ erhielt er 1854 einen ersten und im Mai 1855 einen zweiten Preis.

Nun war er besser gerüstet für den Prix de Rome: Bei seinem zweiten Versuch 1856 erhielt einen „ersten zweiten Preis“, und der dritte Versuch 1857 schließlich war mit einem „ersten ersten Preis“ ein Erfolg auf ganzer Linie. Der Romaufenthalt von Januar 1858 bis Juli 1860 stellte eine glückliche Zeit für Bizet dar, der sich zunehmend an die Stadt und ihren von Paris so unterschiedlichen Lebensrhythmus gewöhnte. Dieser Lebensabschnitt ist recht gut dokumentiert dank der Briefe, die er regelmäßig an seine Mutter schrieb.<sup>2</sup>

## Der Concours Rodrigues

Das *Te Deum* gehört, obwohl es in Rom komponiert wurde, strenggenommen nicht zur Kategorie der „Envois de Rome“ (Einreichungen aus Rom), nämlich denjenigen Werken, die die Stipendiaten der Villa Medici jedes Jahr an der Académie des Beaux-Arts (Akademie der Schönen Künste) als Nachweis ihrer Tätigkeit

einreichen mussten und deren erstes traditionell ein geistliches Werk war. Vielmehr komponierte Bizet das *Te Deum* im Rahmen eines Wettbewerbs in kleinem Kreis, welcher 1856 der Académie des Beaux-Arts von Édouard Rodrigues vorgeschlagen und im Mai 1857 offiziell autorisiert wurde.<sup>3</sup> Dieser Wettbewerb hatte zum Ziel, die Komposition geistlicher Werke zu fördern, und der Preis sollte „dem Autor der besten Chorkomposition, Messe, Oratorium oder Motette verliehen werden“.<sup>4</sup> Rodrigues bedauerte in der Tat dass die jungen Komponisten alle von einem möglichen Erfolg im Genre der Oper angezogen würden und keine wirkliche Motivation hätten, Oratorien zu schreiben, die „ihnen nur wenig Beifall und keinen Profit einbringen [konnten]“.<sup>5</sup>

Angesichts seines zugegebenerweise geringen Sinns für Kirchenmusik kann man sich fragen, warum Bizet dennoch an diesem Wettbewerb teilnahm. Möglicherweise war der finanzielle Aspekt ausschlaggebend, denn das Preisgeld betrug 1500 Francs, was eine nicht zu unterschätzende Summe für den jungen Komponisten darstellte. Das *Te Deum* komponierte er zwischen Februar und April 1858. Die Orchestrierung wurde anschließend bis Mai realisiert.<sup>6</sup> Bizets Korrespondenz zeigt, wie schwer sich der Komponist mit der Arbeit an diesem Werk tat.<sup>7</sup> Er plante währenddessen bereits, eine Oper zu komponieren, eine Gattung, für die er viel mehr Enthusiasmus verspürte.

Die Entscheidung der Jury war eine große Enttäuschung für Bizet, selbst wenn er es nicht offen zugab: Der Preis wurde Gratien (Gratien Norbert, genannt Adrien) Barthe, Rom-Preisträger des Jahres 1854, für sein Oratorium *Judith* verliehen. Die Begründung der Jury, unterzeichnet von Ambroise Thomas, Michele Carafa, Daniel-François-Esprit Auber und Hector Berlioz, präzisiert die Entscheidung folgendermaßen:

Zwei Werke wurden uns für diesen Wettbewerb eingereicht. Sie entsprechen beide den vom Gründer des Preises genannten Bedingungen. Das eine ist ein Oratorium mit französischem Text, das Herr Barthe an der Académie als seine Arbeit des 3. Jahres eingereicht hat; das andere (von Herrn Bizet) ist ein *Te Deum* mit lateinischem Text. Das Gremium erklärt einstimmig die Komposition von Herrn Barthe für besser und ist im Übrigen der Meinung, dass sie die Bedingungen des Programms besser erfüllt.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> „Sicher ist, dass ich nicht geschaffen bin, um geistliche Musik zu machen“ (Brief Bizets an seine Mutter vom 15. April 1858), in: Georges Bizet, *Lettres de Georges Bizet*, Paris: Calmann-Lévy [1908], S. 58; Hervé Lacombe, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris: Fayard, S. 205.

<sup>2</sup> Die Briefe aus Italien werden in der Bibliothèque nationale de France (BnF) aufbewahrt (NAF 14345) und sind online einsehbar.

<sup>3</sup> Archives de l'Institut de France: Brief des Ministeriums für öffentliche Bildung und Gottesdienste an den Ständigen Sekretär der Académie des Beaux-Arts vom 8. Mai 1857. Dieser Brief ist die Antwort auf eine Anfrage, die der Ständige Sekretär am 11. Oktober 1856 an das Ministerium gestellt hatte.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Brief von Édouard Rodrigues an den Präsidenten der Académie des Beaux-Arts vom 16. August 1856, zit. nach Lacombe, *Georges Bizet*, S. 204.

<sup>6</sup> Briefe Bizets an seine Mutter vom 17. April und 16. Mai sowie an seinen Vater vom 1. Mai 1858 (Bizet, *Lettres*, S. 57, 60–62).

<sup>7</sup> Briefe Bizets an seine Mutter vom 26. Februar und 11. März (Bizet, *Lettres*, S. 39 und 42).

<sup>8</sup> Entwurf des Berichts der Académie des Beaux-Arts betreffend den Prix Rodrigues, 18. September 1858 (zit. nach Lacombe, *Georges Bizet*, S. 216).

Da er sein *Te Deum* bereits beim Wettbewerb präsentiert hatte, hat Bizet sich vermutlich selbst untersagt, es zudem als „Envoi“ des ersten Jahres zu verwenden. Dies würde erklären, warum er den Mitgliedern des Instituts die Oper *Don Procopio*, deren Komposition er im Juni 1858 begonnen hatte, als Einreichung vorlegte. Diese Entscheidung brachte ihm, wie er es vorhergesehen hatte, einen Tadel ein:<sup>9</sup>

Wir müssen diesen Stipendiaten tadeln, weil er die Reihenfolge seiner Arbeiten vertauscht hat; obwohl wir in Bezug auf seine Partitur nur Lob aussprechen können. Wir sagen ihm dennoch, dass er, auf welchem Weg ihn seine Neigung auch führen wird, gut daran täte, sich an Themen unterschiedlichen Charakters zu erproben. Das Studium ernster und poetischer Dinge veredelt das Denken, verfeinert den Geschmack und entwickelt selbst bei heiteren Naturen diesen erhabenen Kunstsinn, der auch den leichtblütigsten Kompositionen Stil verleiht und ohne den kein Werk von Dauer sein kann.<sup>10</sup>

Anders als Bizet, der ein Werk eigens für den Concours Rodrigues komponierte, hatte Barthe mit *Judith* seinen „Envoi“ des dritten Jahres (1857) vorgelegt, ohne dass diese doppelte Einreichung den Mitgliedern des Instituts Probleme bereitet hätte. Die beiden Kandidaten nahmen also unter ganz unterschiedlichen, ja nicht vergleichbaren Bedingungen an diesem Wettbewerb teil: Barthe reichte ein lange gereiftes Werk ein; Bizet schrieb in Eile ein geistliches Stück, bevor er sich der Oper, die seinen ersten „Envoi“ darstellen sollte, widmen musste. Der Vergleich der beiden für den Wettbewerb vorgelegten Stücke spiegelt diese Ungleichheit wider: Bizets *Te Deum* ist ein relativ kurzes Werk mit 53 Notenseiten, während es sich bei Barthes Oratorium um ein großes Werk von fast 290 Seiten handelt, das in zwei Großteile gegliedert ist und insgesamt elf sehr unterschiedliche Nummern enthält (Instrumentalstücke, Rezitative, Arien, Ensembles und Chöre).

### Die Gattung des Te Deum

Bizet hat sich nicht schriftlich über die Gründe geäußert, warum er ein *Te Deum* als Wettbewerbsstück gewählt hat. Vielleicht wusste er, dass auch Barthe bei seinem ersten „Envoi“ 1855 ein *Te Deum* eingereicht hatte.<sup>11</sup> Vielleicht dachte er an das *Te Deum* von Berlioz, dessen Aufführung in Saint-Eustache am 30. April 1855 mit einer gigantischen Chorbesetzung aufgeführt worden war und das in der Presse viel besprochen wurde. Da er sich wenig von den geistlichen Gattungen angezogen fühlte und keine Erfahrung auf diesem Gebiet hatte, suchte er nach Vorbildern, die ihm bei der Komposition seines Werkes hilfreich sein konnten: Es ist bekannt, dass er am 9. Februar ein *Te Deum* von Lesueur in der Bibliothek

der Villa Medici ausgeliehen hat.<sup>12</sup> Möglicherweise handelte es sich bei dem von Bizet konsultierten Werk um das *Erste Te Deum* von 1829.<sup>13</sup> Tatsächlich macht die „*Marche séraphique*“ im Tempo „*Allegretto pomposo*“, die das Werk eröffnet, in den Orchesterstimmen umfangreichen Gebrauch von punktierten Rhythmen und verwendet einen rhythmisch und melodisch ähnlichen Gestus wie Bizet zu Beginn seines „*Te Deum laudamus*“.

In der Kirchenmusik nimmt das *Te Deum* einen besonderen Platz ein: Der Hymnus kann auch für die Feier großer nichtkirchlicher Ereignisse, die einen besonderen Glanz erhalten sollen, verwendet werden und deshalb seinem Komponisten eine große Bekanntheit einbringen. Auf der ersten Seite seiner Sammlung von drei *Te Deum*-Kompositionen schreibt Lesueur:

Jedes der drei *TE DEUM* (einzeln) kann entweder während der sonntäglichen Messen in der Kapelle des Königs oder während jeder anderen religiösen Zeremonie, die glückliche Ereignisse wie Siege, Hochzeiten, Taufen, Königskrönungen, Jubelgeburtstage, Kirchweihen, Patronatsfeste etc. etc. feiert, aufgeführt werden.

Ein *Te Deum* von Lesueur wurde am 30. Januar 1853 anlässlich der Hochzeit Napoleons III. aufgeführt, und Berlioz hatte gehofft, dass sein *Te Deum* anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers musiziert würde.<sup>14</sup>

### Der liturgische Text

Der Text der *Te Deum*-Hymne, wie er uns in Bizets Werk begegnet, ist nicht gänzlich konform mit dem liturgischen Gebrauch. Einzelne Verse wurden verschoben oder ausgelassen: Zum Beispiel folgen im ersten Satz („*Te Deum laudamus*“) auf die Verse 1–4 die Verse 7–13. Die Verse 5 und 6 stehen erst im Anschluss, aber sie sind voneinander getrennt durch eine Wiederholung der Verse 1 und 2. Im dritten Satz („*Te ergo quaesumus*“) werden die Verse 23 („*Et rege eos ...*“) und 26 („*Dignare Domine ...*“) ausgelassen, und der Text von Vers 22 lautet „*Salvum fac populum tuum verum*“, mit Ersetzung des Wortes „*Domine*“ durch „*verum*“, das nicht im liturgischen Text steht (T. 28). Bei diesen Änderungen handelt es sich nicht um regionale liturgische Varianten, sondern um persönliche, individuelle Eingriffe Bizets, deren Gründe sich nicht erklären lassen. Tatsächlich gibt der *Paroissien romain* in seinen Ausgaben von 1854 und 1856,<sup>15</sup> die aus der gleichen Zeit stammen wie die *Te Deum*-Komposition, denselben Text wie die modernen liturgischen Bücher wieder.

### Bizet und die Fuge

Wenn schon die Fuge in der Kirchenmusik weit verbreitet ist, so ist sie noch mehr in einem Werk zu vermuten, das von einem Rom-Preisträger komponiert wurde. In der Tat war die Fuge eine wichtige Gattung in der Ausbildung der Studenten des Conser-

<sup>9</sup> Brief von Oktober 1858: „Es läuft gut mit meiner Einreichung, und, trotz der Vorwürfe, die mir die Académie nicht versäumen wird, mir zu machen, weil ich eine Messe durch eine Komische Oper ersetzt habe, werde ich, so glaube ich, eine exzellente Bewertung bekommen“ (Bizet, *Lettres*, S. 100; Lacombe, *Georges Bizet*, S. 216).

<sup>10</sup> Bericht über die Arbeiten der Stipendiaten der Kaiserlich-Französischen Akademie in Rom während des Jahres 1858, in: *Rapports de l'Académie des beaux-arts sur les envois de Rome de musique (1812–1910)*. Einführung und Übersetzung von Alexandre Dratwicki, Palazetto Bru Zane (Centre de musique romantique française), o.J., S. 59 (<http://bruzanemediabase.com>).

<sup>11</sup> P-C (BnF): Ms 3154 bis.

<sup>12</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, S. 204.

<sup>13</sup> Jean-François Lesueur, *Trois Te Deum à grand orchestre*, Paris: Frey 1829. Diese Partitur ist im Katalog der Bibliothek der Villa Medici enthalten.

<sup>14</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, S. 99.

<sup>15</sup> Félix Clément, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne ...*, Paris: Hachette 1854, S. 212–215; *Paroissien romain contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année ...*, Tours: Mame et Cie 1856, S. 118–120.

vatoire in Paris, und sie wurde bereits im „Concours d'essai“ des Prix de Rome, d.h. im Vorentscheid des Wettbewerbs verlangt.<sup>16</sup> Die Fugen, die Bizet für seinen Lehrer Halévy, der zugleich Ständiger Sekretär der Académie des Beaux-Arts war, schrieb, werden in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt. Es ist interessant festzustellen, dass Bizet seine Arbeit analysierte, indem er systematisch die wesentlichen Elemente seiner Fugen notierte.<sup>17</sup> Diese Vorgehensweise ermöglichte ihm wahrscheinlich, für seinen eigenen Gebrauch zu prüfen, aber auch seinem Lehrer zu zeigen, dass die geforderten Elemente vorhanden waren. Die Anmerkungen betreffen meist den Beginn von Dux und Comes, des Kontrapunkts bzw. der Kontrapunkte, aber auch die Stretta, eine eventuelle zweite Exposition, den tonalen Aufbau (mit Hervorhebung der quasi obligatorischen Passagen in der Paralleltonart und der Subdominante<sup>18</sup>), das „Verharren auf der Dominante“, die Variationen des Themas (Augmentation, Diminution, Kanon) und die Coda. Während er sein *Te Deum* komponierte, stand Bizet noch unter dem Einfluss dieser akademischen Übungen, und vielleicht wollte er auch den Mitgliedern der Académie, die in der Jury des Rodrigues-Wettbewerbs saßen, zeigen, dass er sein Können auf diesem Gebiet nicht verloren hatte. Die Fuge des „Fiat misericordia tua“ weist also zahlreiche Charakteristika der schulischen Fuge auf. Man erkennt beispielsweise zwei Einsätze in der Paralleltonart (T. 34–44), einen Einsatz auf der Subdominante (T. 54–59), ein langes „Verharren auf der Dominante“ in d-Moll (T. 74–83), dann ein weiteres „Verharren auf der Dominante“, dieses Mal in A-Dur (T. 110–132), noch länger als das vorherige und sehr theatralisch, da es dem Zweck dient, die triumphale Rückkehr des „Te Deum laudamus“ vorzubereiten (T. 133).

### Besetzung und Hinweise zur Ausführung

Für die Frauenstimmen verwendet Bizet die alte, seinerzeit noch gebräuchliche Benennung „erster Dessus“ und „zweiter Dessus“. Der „zweite Dessus“ („Sopran II / Alt“ in der Neuausgabe) bewegt sich in einem recht großen Ambitus:  $dis^1-g^2$  im ersten Satz,  $d^1-f^2$  im zweiten,  $a^0-d^2$  im dritten und  $a^0-g^2$  im vierten. Dieser kann mit kleinen Modifikationen problemlos für den Alt eingerichtet werden:

- Satz I, T. 66–68 und 90–97: tiefe Altstimmen können die Tenorstimme singen
- Satz II, T. 91 ff., und Satz IV, T. 76 ff.: Unterstützung des Alt durch einige Sopranstimmen
- Satz IV, T. 111 ff.: Tausch von Sopran- und Altstimme

In den Blechbläsern setzt Bizet als Bassinstrument eine Ophikleide ein, ein Klappeninstrument in der Nachfolge des Serpent. Bei Veröffentlichung von Berlioz' zweiter Auflage seines *Traité d'instrumentation* 1856 war die Basstuba in Deutschland schon

verbreitet, während man sie in Frankreich erst „seit einigen Jahren“ als Ersatz für die Ophikleide zu benutzen begann.<sup>19</sup>

Die Anzahl der im *Te Deum* zu verwendenden Harfen wird von Bizet nicht präzisiert. Betrachtet man seine späteren Kompositionen, sieht man, dass er immer maßvolle Ansprüche bei der Verwendung dieses Instruments hatte. Man kann also annehmen, dass er wahrscheinlich für das *Te Deum* an den Einsatz von zwei Harfen dachte.<sup>20</sup>

Wie schon in seiner *Sinfonie in C-Dur* aus dem Jahr 1855 und entsprechend den Gepflogenheiten seiner Zeit schreibt Bizet nur zwei Pauken vor.<sup>21</sup> Dennoch verzichtet er, wie viele andere Komponisten, nicht auf die Verwendung der Pauken, wenn deren zur Verfügung stehende Töne nicht in die Harmonie passen.<sup>22</sup> Daraus folgen in einigen Fällen dissonante oder gar sehr dissonante Klänge, an die jedoch die Zuhörer der damaligen Zeit vermutlich gewöhnt waren.

### Prinzipien der Edition

Da keine weiteren autorisierten Quellen außer dem Autograph existieren, das in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt wird, ist es angebracht, dieser einzigen Quelle so nah wie möglich zu folgen (zur Quellenbeschreibung siehe den Kritischen Bericht). Es ist keine Aufführung des Werks belegt, was sich leicht aus dem Kontext der Komposition erklären lässt: Wettbewerbswerke, selbst preisgekrönte, blieben ungedruckt. Es gab also erst recht keinen Grund, ein nicht prämiertes Werk aufzuführen.<sup>23</sup> Dieses Fehlen von Aufführungen<sup>24</sup> wiederum hat zur Folge, dass kein Chor- oder Orchestermaterial existiert, das als zusätzliche Quelle hätte dienen können.

Eine solche Editionsarbeit erfordert eine Gründlichkeit und Genauigkeit, die man kaum alleine leisten kann. Ich möchte darum Barbara Grossmann für ihre aufmerksame Lektorierung meiner Arbeit danken sowie für die zahlreichen Hinweise, die Sie mir geben konnte.

Reims, im Herbst 2022

Marc Rigaudière

Übersetzung: Barbara Grossmann

<sup>19</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 2. Aufl. Paris: Schönewald Verlag [1856], S. 229, hrsg. von Peter Bloom, Kassel: Bärenreiter 2003, S. 353.

<sup>20</sup> Eine einzige Harfe in der Sinfonie *Roma* (1861–1871), eine einzige (oder Klavier) in den *Arlésienne*-Suiten (1872) und zwei in *Carmen* (1875). In den *Perlenfischern* (1863), fordert Bizet „Harfen“ im Plural ohne nähere Angabe, wie im *Te Deum*. In seinem Werk, das Adrien Barthe beim Rodrigues-Wettbewerb vorlegte, dem Oratorium *Judith*, verwendet er zwei Harfen. Es ist zu vermuten, dass dies die den Kompositionsschülern der Zeit empfohlene Standardbesetzung war.

<sup>21</sup> Diesen Usus kritisierte bereits Hector Berlioz in seinem *Traité d'instrumentation*. Siehe *Traité*, Paris: Schönewald Verlag, S. 254, Kassel: Bärenreiter, S. 401.

<sup>22</sup> Z.B. in Satz I, T. 93 und 96: A in einem Akkord *g-h-d*; in Satz IV, T. 144: A in einem Akkord *cis-eis-gis*; T. 145: A in einem Akkord *gis-his-dis-fis* mit *Apoggiatura eis*.

<sup>23</sup> Selbst die Komposition des Preisträgers, *Judith*, wurde nicht während der jährlichen Sitzung der Académie des Beaux-Arts, anlässlich derer sie ausgezeichnet wurde, aufgeführt (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10. Oktober 1858, S. 334).

<sup>24</sup> Zu seinen Lebzeiten konnte Bizet zumindest indirekt einen kurzen Ausschnitt seines *Te Deum* hören: In der Tat hat er die Musik des Vers 6 („Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae“, I: T. 126–133 und IV: T. 149–156) wiederverwendet im 1. Akt der *Perlenfischer*, in einer überarbeiteten Form, die die wesentlichen Charakteristika des Modells, inklusive der Tonart A-Dur beibehält (Akt I, Nr. 3, Chor „Brahma, divin Brahma“).

<sup>16</sup> Über die Stellung der Fuge in der Vorbereitung der Kandidaten für den Prix de Rome, siehe Jean-Claire Vançon, „L'art de la fugue, ou la ‚composition‘ vue du prix de Rome (1803–1830)“, in: Julia Lu und Alexandre Dratwicki, *Le concours du prix de Rome de musique: 1803–1968*, Lyon: Symétrie 2011, S. 87–139.

<sup>17</sup> Siehe z.B. die Sammlung von 13 Fugen (BnF: Ms 479B) über Themen von Halévy, Auber und anderen, anonymen Autoren. Nur zwei Fugen sind datiert: eine von November 1854, die andere von Juni 1854. Die Fuge, die Bizet 1855 geschrieben hatte und die ihm einen ersten Preis einbrachte, enthält ebenfalls Anmerkungen (BnF: Ms 10593, online zugänglich).

<sup>18</sup> Siehe z.B. Antoine Elwart, *Le contre-point et la fugue appliqués à la composition idéale*, Paris: Lemoine 1840, S. 46–47.

# Foreword

Georges Bizet (1838–1875) is considered by posterity to be one of the most important French composers of the second half of the 19th century, particularly because of the success of his operas, the most famous of which are *The Pearl Fishers* (1863) and *Carmen* (1875). On the other hand, Bizet's name is not associated with sacred music, and the *Te Deum* occupies only a marginal position in the composer's oeuvre. After this composition, Bizet hardly occupied himself further with church music, for which, as he himself confessed, he had no inclination.<sup>1</sup> This is a fundamentally different artistic orientation from that of his older friend Charles Gounod, who was also a great composer of opera, but who retained an interest in sacred music throughout his life. The *Te Deum*, composed in 1858, is a youthful work written in the context of Bizet's education as well as in a French academic context, namely during his time in Rome as a prizewinner of the Prix de Rome. Nevertheless, it already bears witness to the mastery of vocal and instrumental treatment that the composer was later to put at the service of his operas.

## Study years and the Prix de Rome

In October 1848, Bizet was admitted to the Paris Conservatoire at the age of only 10. He studied piano with Jean-François Marmontel, organ and improvisation with François-Joseph Benoist, and counterpoint with Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman. The latter encouraged him to enter the Prix de Rome in 1853, at the age of only fourteen and a half. This first attempt failed already in the preliminary round. In the same year, Bizet began to study composition with Fromental Halévy. He received a first prize in the subject "Fugue" in 1854 and a second prize in May 1855.

Now he was better equipped for the Prix de Rome: for his second attempt in 1856 he received a "first second prize"; his third attempt in 1857 was finally a complete success, earning him a "first first prize". Bizet's sojourn in Rome from January 1858 to July 1860 represented a happy period for the composer, who became increasingly accustomed to the city and its rhythm of life, so different from Paris. This period of his life is fairly well documented thanks to the letters he regularly wrote to his mother.<sup>2</sup>

## The Concours Rodrigues

The *Te Deum*, although composed in Rome, does not strictly speaking belong to the category of "Envois de Rome" (submissions from Rome), i.e., those works which the Villa Medici fellows had to submit each year to the Académie des Beaux-Arts (Academy of Fine Arts) as proof of their diligence, and the first of which was traditionally a sacred work. Rather, Bizet composed the *Te Deum* as his entry for a small-scale competition proposed to the Académie des Beaux-Arts by Édouard Rodrigues in 1856 and offi-

cially authorized in May 1857.<sup>3</sup> This competition aimed to promote the composition of sacred works, and the prize was to be awarded "to the author of the best choral composition, mass, oratorio, or motet."<sup>4</sup> Indeed, Rodrigues regretted that the young composers were all attracted by possible success in the field of opera and had no real motivation to write oratorios, which "[could] bring them only little applause and no profit."<sup>5</sup>

In view of his admittedly small inclination for church music, one may wonder why Bizet nevertheless took part in this competition. Possibly the financial aspect was decisive, since the prize money was 1,500 Francs, which was no small sum for the young composer. He wrote the *Te Deum* between February and April 1858, subsequently completing the orchestration by May.<sup>6</sup> Bizet's correspondence shows how difficult he found the work on this composition.<sup>7</sup> He was at the same time already planning to compose an opera, a genre for which he felt much more enthusiasm.

The jury's decision was a great disappointment for Bizet, even if he did not openly admit it: the prize was awarded to Gratien (Gratien Norbert, called Adrien) Barthe, Rome Prize winner of 1854, for his oratorio *Judith*. The jury's explanatory statement, signed by Ambroise Thomas, Michele Carafa, Daniel-François-Esprit Auber and Hector Berlioz, specifies the decision as follows:

Two works were submitted to us for this competition. They both meet the conditions laid down by the founder of the prize. One is an oratorio on a French text which Mr. Barthe submitted to the Académie as his 3rd year work; the other (by Mr. Bizet) is a *Te Deum* on a Latin text. The panel unanimously declares Mr. Barthe's composition to be superior and, moreover, considers that it better fulfills the conditions of the program.<sup>8</sup>

Since he had already presented his *Te Deum* at the competition, Bizet himself probably decided not to offer it also as his "Envoi" for the first year. This would explain why he presented the opera *Don Procopio*, the composition of which he had begun in June 1858, as a submission to the members of the Institute. This decision, as he had foreseen, earned him a rebuke.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> "It is certain that I am not made to make sacred music" (Bizet's letter to his mother, 15 April 1858), in Georges Bizet, *Lettres de Georges Bizet*, Paris: Calmann-Lévy [1908], p. 58; Hervé Lacombe, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris: Fayard, p. 205.

<sup>2</sup> The letters from Italy are kept at the Bibliothèque nationale de France (BnF) (NAF 14345) and can be consulted online.

<sup>3</sup> Archives de l'Institut de France: Letter from the Ministry of Public Education and Worship to the Permanent Secretary of the Académie des Beaux-Arts, 8 May 1857. This letter is the response to a request made to the Ministry by the Permanent Secretary on 11 October 1856.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Letter from Édouard Rodrigues to the President of the Académie des Beaux-Arts, 16 August 1856, quoted in Lacombe, *Georges Bizet*, p. 204.

<sup>6</sup> Letters of Bizet to his mother, 17 April and 16 May, and to his father, 1 May 1858 (Bizet, *Lettres*, pp. 57, 60–62).

<sup>7</sup> Letters of Bizet to his mother, February 26 and March 11 (Bizet, *Lettres*, pp. 39 and 42).

<sup>8</sup> Draft of the report of the Académie des Beaux-Arts concerning the Prix Rodrigues, 18 September 1858 (quoted in Lacombe, *Georges Bizet*, p. 216).

<sup>9</sup> Letter dated October 1858: "Things are going well with my submission, and, despite the reproaches that the Académie will not fail to level at me for substituting a comic opera for a mass, I believe I will receive an excellent evaluation" (Bizet, *Lettres*, p. 100; Lacombe, *Georges Bizet*, p. 216).

We must censure this fellow for having reversed the order of his work; though in regard to his score we have nothing but praise to offer. We tell him, nevertheless, that, on whatever path his inclination may lead him, he would do well to try his hand at subjects of different characters. The study of serious and poetical matters ennobles the mind, refines the taste, and develops even in sanguine natures that sublime sense of art which gives style to even the most light-blooded compositions, and without which no work can last.<sup>10</sup>

Unlike Bizet, who composed a work specifically for the Concours Rodrigues, Barthe had submitted his "Envoi" of the third year (1857), *Judith*, without this double submission causing any problems with the members of the Institute. The two candidates thus entered the competition under quite different, indeed not comparable, conditions: Barthe submitted a work that had matured for a long time; Bizet wrote a sacred piece in haste before he had to devote himself to the opera that was to be his first "Envoi." A comparison of the two pieces submitted for the competition reflects this disparity: Bizet's *Te Deum* is a relatively short work of 53 pages of music, whereas Barthe's oratorio is a large work of almost 290 pages, divided into two major sections and containing a total of eleven very different numbers (instrumental pieces, recitatives, arias, ensembles and choruses).

### The genre of the Te Deum

Bizet did not comment in writing on the reasons why he chose a Te Deum as the competition piece. Perhaps he knew that Barthe had also submitted a Te Deum for his first "Envoi" in 1855.<sup>11</sup> Perhaps he was thinking of Berlioz's *Te Deum*, whose performance at Saint-Eustache on 30 April 1855 had been realized with gigantic choral forces and had been much discussed in the press. Being little attracted to the sacred genres and having no experience in this field, he looked for models which might be helpful in the composition of his work: He is known to have borrowed a Te Deum by Lesueur from the library of the Villa Medici on 9 February.<sup>12</sup> It is possible that the work consulted by Bizet was the *First Te Deum* of 1829.<sup>13</sup> Indeed, the "Marche séraphique" in the tempo "Allegretto pomposo" which opens the work makes extensive use of dotted rhythms in the orchestral parts and employs a rhythmically and melodically similar gesture to Bizet at the beginning of his "Te Deum laudamus."

In church music, the Te Deum occupies a special place: The hymn can also be used for the celebration of great extra-liturgical events which are to be given a special splendor, and may therefore earn its composer great renown. On the first page of his collection of three Te Deum compositions, Lesueur wrote:

Each of the three TE DEUM (individually) can be performed either during Sunday Masses in the King's Chapel or during any other religious ceremony celebrating auspicious events such as victories, weddings, baptisms, royal coronations, jubilee birthdays, church consecrations, patronal feasts etc. etc.

A *Te Deum* by Lesueur was performed on 30 January 1853 to mark the wedding of Napoleon III, and Berlioz had hoped that his *Te Deum* would be played to mark the Emperor's coronation celebrations.<sup>14</sup>

### The liturgical text

The text of the Te Deum hymn as we encounter it in Bizet's work does not conform entirely to liturgical usage. Individual verses have been shifted or omitted: For example, in the first movement ("Te Deum laudamus"), verses 1–4 are followed by verses 7–13; verses 5 and 6 come later, but are themselves separated by a repetition of verses 1 and 2. In the third movement ("Te ergo quaesumus"), verses 23 ("Et rege eos ...") and 26 ("Dignare Domine ...") are omitted, and the text of verse 22 reads "Salvum fac populum tuum verum Domine," with replacement of the word "Dominum" with "verum," which is not in the liturgical template (see m. 28). These changes are not regional liturgical variants, but personal, individual interventions by Bizet, the reasons for which cannot be explained. In fact, the *Paroissien romain* in its editions of 1854 and 1856,<sup>15</sup> which date from the same period as the *Te Deum* composition, reproduces the same text as the modern liturgical books.

### Bizet and the fugue

The fugue is generally widely used in church music, and it is even more likely to be found in a work composed by a Rome Prize winner. Indeed, fugue was an important genre in the training of the students of the Conservatoire in Paris, and it was already required in the "Concours d'essai" of the Prix de Rome, i.e., in the preliminary round of the competition.<sup>16</sup> The fugues that Bizet wrote for his teacher Halévy, who was also Permanent Secretary of the Académie des Beaux-Arts, are preserved in the Bibliothèque nationale de France. It is interesting to note that Bizet analyzed his work by systematically noting down the essential elements of his fugues.<sup>17</sup> This approach probably enabled him to control his own work, but also to demonstrate to his teacher that the required elements were present. The notes mostly concern the beginning of the subject and answer, the countersubject(s), but also the stretta, possible second exposition, tonal construction (highlighting the quasi-obligatory

<sup>10</sup> Report on the work of the fellows of the Imperial French Academy in Rome during 1858, in: *Rapports de l'Académie des beaux-arts sur les envois de Rome de musique (1812–1910)*. Introduction and translation by Alexandre Dratwicky, Palazetto Bru Zane (Centre de musique romantique française), n.d., p. 59 (<http://bruzanemediabase.com>).

<sup>11</sup> P-C (BnF): Ms 3154 bis.

<sup>12</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, p. 204.

<sup>13</sup> Jean-François Lesueur, *Trois Te Deum à grand orchestre*, Paris: Frey, 1829. This score is included in the catalogue of the Villa Medici library.

<sup>14</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, p. 99.

<sup>15</sup> Félix Clément, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne ...*, Paris: Hachette, 1854, pp. 212–215; *Paroissien romain contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année ...*, Tours: Mame et C<sup>ie</sup>, 1856, pp. 118–120.

<sup>16</sup> On the significance of the fugue in the preparation of candidates for the Prix de Rome, see Jean-Claire Vançon, "L'art de la fugue, ou la 'composition' vue du prix de Rome (1803–1830)," in Julia Lu and Alexandre Dratwicky, *Le concours du prix de Rome de musique: 1803–1968*, Lyon: Symétrie, 2011, pp. 87–139.

<sup>17</sup> See, for example, the collection of 13 fugues (BnF: Ms 479B) on themes by Halévy, Auber and other, anonymous authors. Only two fugues are dated: one from November 1854, the other from June 1854. The fugue that Bizet wrote in 1855 and that won him a first prize also contains annotations (BnF: Ms 10593, accessible online).

passages in the parallel key and the subdominant<sup>18</sup>), the “standing on the dominant,” the variations of the theme (augmentation, diminution, canon) and the coda. While composing his *Te Deum*, Bizet was still under the influence of these academic exercises, and perhaps he also wanted to show the members of the Académie who sat on the jury of the Rodrigues competition that he had not lost his skill in this area. The fugue of the “Fiat misericordia tua” thus exhibits many characteristics of a scholastic fugue. One can recognize, for example, two entries in the parallel key (m. 34–44), an entry on the subdominant (m. 54–59), a long “standing on the dominant” in D minor (m. 74–83), then another “standing on the dominant,” this time in A major (m. 110–132), even longer than the previous one and very theatrical, since it serves the purpose of preparing for the triumphant return of the “Te Deum laudamus” (m. 133).

### Scoring and notes on performance

For the female voices, Bizet used the archaic designation “first dessus” and “second dessus,” which was still customary in his time. The “second dessus” (“Soprano II / Alto” in the new edition) moves through a rather large range: *d-sharp*<sup>1</sup> – *g*<sup>2</sup> in the first movement, *d*<sup>1</sup> – *f*<sup>2</sup> in the second, *a*<sup>0</sup> – *d*<sup>2</sup> in the third and *a*<sup>0</sup> – *g*<sup>2</sup> in the fourth. It can be adapted for contralto with small modifications:

- Movement I, mm. 66–68 and 90–97: the low contralto voices can sing the tenor voice
- Movement II, mm. 91 ff, and movement IV, mm. 76 ff: contralto supported by some soprano voices
- Movement IV, mm. 111 ff: exchange of contralto and soprano voices

In the brass section, Bizet used an ophicleide, a keyed instrument and a successor of the serpent, as the bass instrument. When Berlioz’s second edition of his *Traité d’instrumentation* was published in 1856, the bass tuba was already widespread in Germany, while in France it had only begun to be used as a substitute for the ophicleide “for some years.”<sup>19</sup>

Bizet did not specify the number of harps to be used in the *Te Deum*. If we look at his later compositions, we see that he always had moderate demands in the use of this instrument. One can therefore assume that he probably thought of using two harps for the *Te Deum*.<sup>20</sup>

As in his *Symphony in C major* from 1855, and in accordance with the custom of his time, Bizet stipulated only two timpani.<sup>21</sup> Nevertheless, like many other composers, he did not refrain from using the timpani when their available notes did not fit into the harmony.<sup>22</sup> In some cases this results in dissonant or even very dissonant sounds to which, however, the listeners of the time were presumably accustomed.

### Principles of the edition

Since no other authorized sources exist except the autograph, which is preserved in the Bibliothèque nationale de France, it is appropriate to follow this single source as closely as possible (for a description of the source, see the Critical Report). No performance of the work is attested, which is easily explained by the context of the composition: competition works, even prize-winning ones, remained unprinted. So there was a fortiori no reason to perform a non-prizewinning work.<sup>23</sup> This lack of performances<sup>24</sup> in turn means that no choral or orchestral material exists that could have served as an additional source.

Such editing work requires a thoroughness and accuracy that one can hardly achieve alone. I would therefore like to thank Barbara Grossmann for her attentive editing of my work and for the numerous pointers she was able to give me.

Reims, autumn 2022

Marc Rigaudière

Translation: Gudrun and David Kosviner

<sup>18</sup> See, for example, Antoine Elwart, *Le contre-point et la fugue appliqués à la composition idéale*, Paris: Lemoine, 1840, pp. 46–47.

<sup>19</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, 2<sup>nd</sup> ed. Paris: Schöneweger, [1856], p. 229; ed. by Peter Bloom, Kassel: Bärenreiter, 2003, p. 353.

<sup>20</sup> A single harp in the symphony *Roma* (1861–1871), a single harp (or piano) in the *Arlésienne* suites (1872), and two in *Carmen* (1875). In *The Pearl Fishers* (1863), Bizet calls for “harps” in the plural without elaboration, as in the *Te Deum*. In the work Adrien Barthe submitted to the Rodrigues Competition, the oratorio *Judith*, he uses two harps. It can be assumed that this was the standard instrumentation recommended to composition students of the time.

<sup>21</sup> This practice was already criticized by Hector Berlioz in his *Traité d’instrumentation*. See *Traité*, Paris: Schöneweger, p. 254, Kassel: Bärenreiter, p. 401.

<sup>22</sup> For example in movement I, mm. 93 and 96: A in a chord *g – b – d*; in movement IV, m. 144: A in a chord *c-sharp – e-sharp – g-sharp*; m. 145: A in a chord *g-sharp – b-sharp – d-sharp – f-sharp* with appoggiatura *e-sharp*.

<sup>23</sup> Even the prize-winner’s composition, *Judith*, was not performed during the annual meeting of the Académie des Beaux-Arts at which it was awarded (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 October 1858, p. 334).

<sup>24</sup> During his lifetime, Bizet was able to hear, at least indirectly, a short excerpt from his *Te Deum*: in fact, he reused the music of verse 6 (“Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae”, I: mm. 126–133 and IV: m. 149–156) in Act 1 of *The Pearl Fishers*, in a revised form that retains the essential characteristics of the template, including the key of A major (Act I, no. 3, chorus “Brahma, divin Brahma”).



# Avant-propos

La postérité a retenu la figure de Georges Bizet (1838–1875) comme l'un des compositeurs de premier plan de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle français, et ce en grande partie en raison du succès de ses opéras, dont les plus célèbres sont *Les Pêcheurs de perles* (1863) et *Carmen* (1875). En revanche, le nom de Bizet n'est pas associé à la musique d'église, et la position du *Te Deum* est donc marginale dans la production de ce compositeur. Après cette œuvre, Bizet ne revint presque jamais à la musique d'église, pour laquelle il reconnaissait ne pas avoir de goût<sup>1</sup>. Ceci constitue une différence majeure d'orientation artistique avec son aîné et ami Charles Gounod, lui aussi grand compositeur lyrique, mais qui garda un intérêt pour la musique religieuse tout au long de sa vie. Le *Te Deum*, composé en 1858, est une œuvre de jeunesse, liée aux années de formation et au contexte académique français, dont le concours du prix de Rome et le séjour d'étude qui y était associé sont la manifestation la plus emblématique. Il mérite cependant d'être reconnu comme une œuvre témoignant déjà d'une maîtrise de l'écriture vocale et orchestrale que le compositeur allait ensuite mettre à profit dans ses œuvres lyriques.

## Années de formation et prix de Rome

En octobre 1848, Bizet est admis au conservatoire de Paris, âgé de dix ans seulement. Il étudie le piano avec Jean-François Marmontel, l'orgue et l'improvisation avec François-Joseph Benoist, le contrepoint avec Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman. Ce dernier l'incite à se présenter au concours du prix de Rome en 1853, alors qu'il n'a que quatorze ans et demi. La première tentative se solde par un échec au concours d'essai. La même année, Bizet commence l'étude de la composition avec Fromental Halévy, et il obtient un deuxième prix de fugue en 1854, puis un premier prix en mai 1855.

Cette fois, il est bien mieux armé pour le prix de Rome : sa seconde tentative, en 1856, marque un progrès par rapport à la précédente, puisqu'il obtient un « Premier second grand prix », et la troisième, en 1857, est couronnée d'un succès complet grâce à l'obtention d'un « Premier premier grand prix ». Le séjour à Rome, qui s'étend de la fin janvier 1858 à juillet 1860, est une période heureuse pour Bizet, qui s'habitue progressivement à la ville et à son rythme de vie différent de celui de Paris. Cette période de sa vie est documentée assez précisément grâce aux lettres qu'il adresse régulièrement à sa mère<sup>2</sup>.

## Le concours Rodrigues

Le *Te Deum*, bien que composé à Rome, n'appartient pas strictement à la catégorie des « envois de Rome », ces œuvres que les pensionnaires de la villa Médicis devaient présenter chaque année à l'Académie des Beaux-Arts comme preuve de leur activité, et dont

la première était traditionnellement une œuvre d'église. En effet, cette œuvre a été composée par Bizet dans le cadre d'un concours assez confidentiel, proposé par Édouard Rodrigues à l'Académie des Beaux-Arts en 1856 et autorisé officiellement en mai 1857<sup>3</sup>. Ce concours avait pour but d'encourager la composition d'œuvres religieuses, et le prix devait être « décerné à l'auteur de la meilleure composition chorale, messe, oratorio ou motet »<sup>4</sup>. Rodrigues, en effet, déplorait que les jeunes compositeurs soient tous attirés par des potentiels succès à l'opéra, et n'aient aucune véritable motivation à écrire des oratorios, qui « ne [pouvaient] leur rapporter [...] que peu d'applaudissements et point de profit »<sup>5</sup>.

Compte tenu de son peu de goût avoué pour la musique d'église, on peut s'étonner que Bizet ait choisi de participer à ce concours. Il est possible que l'aspect financier ait été déterminant, car le prix se montait à 1500 francs, ce qui représentait une somme non négligeable pour le jeune compositeur. Le *Te Deum* fut composé entre février et avril 1858. L'orchestration fut ensuite réalisée jusqu'au mois de mai<sup>6</sup>. La correspondance de Bizet montre à quel point le compositeur travailla sans enthousiasme, et même avec difficulté<sup>7</sup>, à cette œuvre. Il projetait déjà de composer un opéra, un genre pour lequel il avait une appétence bien plus forte.

La décision du jury fut, même s'il ne l'avoua pas franchement, une importante source de déception pour Bizet : le prix fut décerné à Gratien (Gratien Norbert, dit Adrien) Barthe avec son oratorio *Judith*. Ce pensionnaire de la Villa Médicis avait obtenu son Premier grand prix en 1854. Le rapport du jury, signé par Ambroise Thomas, Michele Carafa, Daniel-François-Esprit Auber et Hector Berlioz, donne les précisions suivantes :

Deux ouvrages nous ont été présentés pour ce concours. Ils sont tous deux dans les conditions indiquées par le fondateur du prix. L'un est un Oratorio avec des paroles françaises, que M. Barthe a adressé à l'Académie pour son travail de 3<sup>e</sup> année ; l'autre (de M. Bizet) est un *Te Deum* avec texte latin. La section est unanime à déclarer supérieure la composition de M. Barthe, et trouve, d'ailleurs, qu'elle remplit plus complètement les conditions du programme<sup>8</sup>.

Ayant destiné son *Te Deum* au concours, il est probable que Bizet se soit lui-même interdit de le faire valoir également comme envoi de première année. Ceci expliquerait qu'il ait dû se résoudre à faire

<sup>1</sup> « Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne suis pas taillé pour faire de la musique religieuse » (lettre à sa mère du 17 avril 1858 ; Georges Bizet, *Lettres de Georges Bizet*, Paris : Calmann-Lévy, [1908], p. 58 ; Hervé Lacombe, *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*, Paris : Fayard, p. 205).

<sup>2</sup> Les lettres d'Italie sont conservées à la BnF (NAF 14345) et sont consultables en ligne.

<sup>3</sup> Archives de l'Institut de France : Lettre du Ministère de l'instruction publique et des cultes au secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, datée du 8 mai 1857. Cette lettre est une réponse à une demande que le secrétaire perpétuel avait adressée le 11 octobre 1856 au Ministère.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Lettre d'Édouard Rodrigues au président de l'Académie des Beaux-Arts datée du 16 août 1856, citée par Hervé Lacombe, *Georges Bizet*, p. 204.

<sup>6</sup> Lettres de Bizet à sa mère du 17 avril et du 16 mai, à son père du 1<sup>er</sup> mai 1858 (Bizet, *Lettres*, p. 57, 60–62).

<sup>7</sup> Lettres de Bizet à sa mère du 26 février et du 11 mars (Bizet, *Lettres*, p. 39 et 42).

<sup>8</sup> Minute du rapport de l'Académie des beaux-arts concernant le prix Rodrigues, 18 septembre 1858 (document cité par Lacombe, *Georges Bizet*, p. 216).

parvenir aux membres de l'Institut, en guise de premier envoi, l'opéra *Don Procopio*, qu'il avait commencé à composer en juin 1858. Cette décision lui valut un blâme de leur part, comme il l'avait prévu<sup>9</sup> :

Nous devons blâmer ce pensionnaire d'avoir interverti l'ordre de ses travaux ; bien que nous ayons que des éloges à adresser à sa partition. Nous lui dirons, toutefois, qu'il fera bien, quelle que soit la route où son penchant l'entraîne, de s'exercer sur des sujets de différents caractères. L'étude des choses sévères et poétiques ennoblit la pensée, épure le goût et développe même chez les natures enjouées, ce sentiment élevé de l'art qui donne le style aux productions les plus légères, et sans lequel aucune œuvre ne saurait être durable<sup>10</sup>.

Contrairement à Bizet, qui avait composé une œuvre exclusivement destinée au concours Rodrigues, Barthe avait présenté son envoi de troisième année, enregistré pour l'année 1857, sans que ce double emploi ne semble poser de problème aux membres de l'Institut. Les deux candidats abordaient donc ce concours dans des conditions bien différentes, voire inéquitables. L'un, Barthe, avait présenté une œuvre longuement mûrie ; l'autre, Bizet, avait dû écrire dans l'urgence une pièce d'église avant de se consacrer à l'opéra qui allait constituer son premier envoi. La comparaison des œuvres proposées au concours reflète cette disparité : le *Te Deum* de Bizet est une œuvre relativement brève comportant 53 pages de musique, alors que l'oratorio de Barthe est une grande œuvre de près de 290 pages, construite en deux grandes parties totalisant 11 numéros très variés (pièces instrumentales, récitatifs, airs, ensembles et chœurs).

### Le genre du *Te Deum*

Bizet ne s'est pas exprimé par écrit sur les raisons de son choix d'un *Te Deum* comme pièce de concours. Savait-il qu'Adrien Barthe avait soumis un *Te Deum* composé à Naples<sup>11</sup> dans son premier envoi (1855) en plus d'un opéra, et le cas échéant, cette information a-t-il pu l'influencer dans son choix ? Pensait-il au *Te Deum* de Berlioz, dont l'exécution à Saint-Eustache le 30 avril 1855 avec un gigantesque effectif choral avait été largement commentée dans la presse ? Étant peu attiré par les genres religieux, et n'ayant pas d'expérience dans ce domaine, il a cherché des modèles pour s'aider dans la composition de son œuvre : on sait qu'il a emprunté le 9 février un *Te Deum* de Lesueur à la bibliothèque de la Villa Médicis<sup>12</sup>. En l'absence d'informations plus précises, on peut émettre l'hypothèse que l'œuvre consultée par Bizet était le *Premier Te Deum* de 1829<sup>13</sup>. En effet, la « Marche séraphique » qui ouvre l'œuvre, de tempo « Allegretto pomposo »,

utilise largement les rythmes pointés dans les parties d'orchestre, et adopte un rythme et un profil mélodique ressemblants à ceux de Bizet pour l'incipit « *Te Deum laudamus* ».

Au sein de la musique d'église, le *Te Deum* occupe une place particulière : il s'agit d'une hymne qui peut être utilisée pour des célébrations de grands événements civils devant revêtir un éclat particulier, et donc susceptible d'apporter une grande notoriété au compositeur dont l'œuvre aura été exécutée. Sur la première page de son recueil de trois *Te Deum*, Lesueur indique :

Chacun de ces trois TE DEUM (séparément) s'exécute ou pendant les messes basses dominicales, à la chapelle du Roi, ou pendant toute autre cérémonie religieuse qui célèbre d'heureux événements, comme Victoires, Mariages, Baptêmes, couronnements des princes, anniversaires d'allégresse, dédicaces de temple, fêtes patronales, etc<sup>a</sup> etc<sup>a</sup>.

Un *Te Deum* de Lesueur a ainsi été exécuté le 30 janvier 1853 à l'occasion du mariage de Napoléon III<sup>14</sup>, et Berlioz avait espéré que son *Te Deum* soit exécuté lors de la cérémonie de consécration de l'empereur.

### Le texte liturgique

Le texte de l'hymne *Te Deum* tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Bizet n'est pas entièrement conforme à l'usage liturgique. On y remarque des déplacements ou des suppressions de versets. Par exemple, dans le premier mouvement (« *Te deum laudamus* »), les versets 1 à 4 sont suivis des versets 7 à 13. Les versets 5 et 6 ne viennent qu'à la suite, mais ils sont eux-mêmes séparés par une redite des versets 1 et 2. Dans le troisième mouvement (« *Te ergo quaesumus* »), les versets 23 (« *Et rege eos...* ») et 26 (« *Dignare, Domine...* ») sont supprimés, et le texte du verset 22 est « *Salvum fac populum tuum verum* », avec le remplacement de « *Domine* » par le mot « *verum* » qui ne figure pas dans le texte liturgique (cf. mes. 28). Ces modifications ne sont pas des variantes liées à l'usage liturgique local, mais bien des initiatives personnelles de Bizet, dont il n'est pas possible d'expliquer les motivations. En effet, le *Paroissien romain*, dans les éditions de 1854 et de 1856<sup>15</sup>, contemporaines de la composition du *Te Deum*, donnent le même texte que les livres liturgiques modernes.

### Bizet et la fugue

Si la présence de la fugue est courante dans la musique d'église, elle est encore plus prévisible dans une pièce composée par un lauréat du prix de Rome. La fugue, en effet, était un genre important dans la formation des élèves du conservatoire de Paris et elle figurait parmi les épreuves du « concours d'essai » du prix de Rome<sup>16</sup>, c'est-à-dire la présélection au concours. Les fugues que Bizet a écrites pour son professeur Halévy, également secré-

<sup>9</sup> Voir la lettre d'octobre 1858 : « Mon envoi va bien, et, malgré les reproches que l'Académie ne manquera pas de me faire pour avoir substitué un opéra bouffe à une messe, j'aurai, je crois, un excellent rapport » (Bizet, *Lettres*, p. 100 ; Lacombe, *Georges Bizet*, p. 216).

<sup>10</sup> « Rapport sur les travaux des pensionnaires de l'Académie Impériale de France à Rome, pendant l'année 1858 », in : *Rapports de l'Académie des beaux-arts sur les envois de Rome de musique (1812-1910)*. Introduction et transcription par Alexandre Dratwicki, Palazetto Bru Zane (Centre de musique romantique française), s. d., p. 59 (<http://www.bruzanemediabase.com>).

<sup>11</sup> P-C (BnF) : Ms 3154 bis.

<sup>12</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, p. 204.

<sup>13</sup> Jean-François Lesueur, *Trois Te Deum à grand orchestre*, Paris : Frey, 1829. Cette partition figure dans le catalogue de la bibliothèque de la Villa Médicis.

<sup>14</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, p. 99.

<sup>15</sup> Félix Clément, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne...*, Paris : Hachette, 1854, p. 212-215 ; *Paroissien romain contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année...*, Tours : Mame et C<sup>ie</sup>, 1856, p. 118-120.

<sup>16</sup> Sur la place de la fugue dans la préparation des candidats au prix de Rome, voir Jean-Claire Vançon, « L'art de la fugue, ou la « composition » vue du prix de Rome (1803-1830) », in : Julia Lu et Alexandre Dratwicki, *Le concours du Prix de Rome de musique : 1803-1968*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 87-139.

taire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, sont conservées à la Bibliothèque nationale de France. Il est intéressant de remarquer que Bizet analysait son travail en indiquant systématiquement les éléments constitutifs de ses fugues<sup>17</sup>. Cette façon de procéder lui permettait sans doute de vérifier, pour son propre usage, mais aussi de montrer à son professeur, que les éléments attendus étaient bien présents. Les annotations concernent principalement les entrées du sujet, de la réponse, du ou des contre-sujet(s), mais aussi les strettes, l'éventuelle contre-exposition, la construction tonale (avec une insistance sur les sections quasiment obligées dans la tonalité relative et à celle de la sous-dominante<sup>18</sup>), le « repos à la dominante », les manipulations du sujet (augmentation, diminution, canon) et la coda. Au moment de composer son *Te Deum*, Bizet était encore sous l'influence de cet exercice académique, et il entendait probablement démontrer aux membres de l'Académie siégeant au jury du concours Rodrigues qu'il n'avait pas perdu son savoir-faire en la matière. La fugue du « Fiat misericordia tua » présente donc d'assez nombreuses caractéristiques de la fugue d'école. On y reconnaît par exemple deux entrées dans la tonalité relative (mes. 34–44), une entrée dans la tonalité de la sous-dominante (mes. 54–59), un long « repos à la dominante » en ré mineur (mes. 74–83), puis un second « repos à la dominante », en la majeur cette fois (mes. 110–132), encore plus long que le précédent et très théâtral, car il a pour fonction de préparer le retour triomphal du « Te Deum laudamus » (mes. 133).

#### Instrumentation et conseils pour l'exécution

Pour les voix de femmes, Bizet utilise une ancienne dénomination encore en usage à son époque : « premiers dessus » et « seconds dessus ». La partie de « seconds dessus » (« Soprano II / Alto » dans l'édition) se situe dans un assez large ambitus accessible aux voix d'alto moyennant quelques aménagements : *ré<sup>♯</sup>-sol<sup>4</sup>* dans le premier mouvement, *ré<sup>3</sup>-fa<sup>4</sup>* dans le deuxième, *la<sup>2</sup>-ré<sup>4</sup>* dans le troisième, *la<sup>2</sup>-sol<sup>4</sup>* dans le dernier.

- Mouvement I, mes. 66–68 et 90–97 : les voix graves d'alto peuvent prendre la partie de ténor
- Mouvement II, mes. 91 sqq., et mouvement IV, mes. 76 sqq. : soutien de l'alto par une partie des sopranos
- Mouvement IV, mes. 111 sqq. : échange avec les sopranos

Dans les cuivres, Bizet utilise comme instrument de basse l'ophicléide basse, un instrument à clés qui succède au serpent. Lorsque Berlioz publie la deuxième édition de son *Traité d'orchestration* en 1856, le tuba basse, déjà répandu en Allemagne, commence à être utilisé en France « depuis quelques années »<sup>19</sup> en remplacement de l'ophicléide.

<sup>17</sup> Voir par exemple le recueil de treize fugues (Bnf : Ms 479B) sur des sujets de Halévy, d'Auber, et d'auteurs anonymes. Seules deux fugues sont datées : l'une de novembre 1854, l'autre de juin 1854. La fugue écrite par Bizet en 1855 et qui lui a valu un Premier prix comporte elle aussi des annotations (Bnf : Ms. 10593, document accessible en ligne).

<sup>18</sup> Voir par exemple Antoine Elwart, *Le contre-point et la fugue appliqués à la composition idéale*, Paris : Lemoine, 1840, p. 46–47.

<sup>19</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : Schonenberger, [1856], p. 229 ; éd. Peter Bloom, Kassel : Bärenreiter, 2003, p. 353.

Bizet ne précise pas le nombre de harpes nécessaire dans le *Te Deum*. L'examen des œuvres postérieures au *Te Deum* montre que le compositeur est toujours resté modéré dans son utilisation de cet instrument. On peut donc supposer qu'il pensait probablement à l'emploi de deux harpes dans cette œuvre<sup>20</sup>.

Comme il l'avait déjà fait dans sa *Symphonie en do majeur* de 1855, et suivant l'usage de son époque, il n'utilise que deux timbales.<sup>21</sup> Cependant, comme d'autres compositeurs, il ne renonce pas à l'emploi des timbales lorsqu'elles donnent des notes étrangères à l'harmonie. Il en résulte dans certains cas des sonorités dissonantes, voire très dissonantes, qui devaient être familières aux auditeurs de cette époque<sup>22</sup>.

#### Lignes directrices de l'édition

En l'absence de sources autorisées autres que la partition autographe, conservée à la Bibliothèque nationale de France, il est nécessaire de suivre au plus près cette unique source (voir le Rapport critique pour la description). Aucune exécution de l'œuvre n'est documentée, ce qui s'explique aisément par le contexte de composition : les œuvres de concours, même celles des lauréats, restaient inédites. Il n'y avait donc aucune raison pour qu'une pièce non primée soit exécutée<sup>23</sup>. L'absence d'exécution<sup>24</sup> a pour conséquence l'absence d'un matériel d'orchestre et de chœur qui aurait pu constituer une source complémentaire.

Un tel travail d'édition requiert une rigueur et une minutie que l'on ne peut guère assumer seul. Je tiens donc à remercier Barbara Grossmann pour ses relectures attentives de mon travail, et pour les nombreux conseils qu'elle m'a prodigués.

Reims, automne 2022

Marc Rigaudière

<sup>20</sup> Une seule dans la symphonie *Roma* (1861–1871), une seule (ou piano) dans les suites de l'*Arlésienne* (1872), et deux dans *Carmen* (1875). Dans *Les Pêcheurs de perles* (1863), Bizet indique « Harpes », au pluriel sans préciser le nombre, comme dans le *Te Deum*. Dans son œuvre présentée au concours Rodrigues, l'oratorio *Judith*, Adrien Barthe utilise deux harpes. On peut supposer que c'était l'effectif standard préconisé aux élèves de composition à cette époque.

<sup>21</sup> Cet usage était déjà critiqué par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation*. Cf. *Traité*, Schonenberger, p. 254, Bärenreiter, p. 401.

<sup>22</sup> Par exemple, dans le premier mouvement, mes. 93 et 96, *la* dans un accord *sol-si-ré* ; dans le 4<sup>e</sup> mouvement, mes. 144, *la* dans un accord *do-mi-sol*, mes. 145 *la* dans un accord *sol-si-ré-fa* avec l'appoggiature *mi*.

<sup>23</sup> Même la composition du lauréat, l'oratorio *Judith*, n'a pas été exécutée lors de la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts où elle a été primée (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 octobre 1858, p. 334).

<sup>24</sup> Bizet, de son vivant, a toutefois pu entendre indirectement un court extrait de son *Te Deum*. En effet, la musique du verset 6 (« Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae », I : mes. 126–133 et IV, mes. 149–156) est réemployée dans l'acte I des *Pêcheurs de perles* dans une réécriture qui préserve l'essentiel des caractéristiques du modèle, y compris la tonalité de la majeur (acte I, n° 3, chœur « Brahma, divin Brahma »).

# Liturgischer Text / Liturgical text / Texte liturgique

**Te Deum laudamus:** te Dominum confitemur.  
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.  
Tibi omnes Angeli,  
    tibi coeli et universae potestates:  
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:  
Sanctus: Sanctus: Sanctus Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.<sup>1</sup>  
Te gloriosus Apostolorum chorus:  
Te Prophetarum laudabilis numerus:  
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.  
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:  
Patrem immensae majestatis:  
Venerandum tuum verum, et unicum Filium:  
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

**Tu Rex gloriae, Christe.**  
Tu Patris sempiternus es Filius.  
Tu ad liberandum suscepturus hominem,  
    non horruisti Virginis uterum.  
Tu devicto mortis aculeo,  
    aperuisti credentibus regna coelorum.  
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.  
Judex crederis esse venturus.

**Te ergo quaesumus,** tuis famulis subveni,  
    quos pretioso sanguine redemisti.  
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.  
Salvum fac populum tuum<sup>2</sup> Domine, et benedic haereditati tuae.  
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.<sup>3</sup>  
Per singulos dies benedicimus te.  
Et laudamus nomen tuum in saeculum,  
    et in saeculum saeculi.  
Dignare Domine  
    die isto sine peccato nos custodire.<sup>4</sup>  
Miserere nostri Domine, miserere nostri.

**Fiat misericordia tua Domine** super nos,  
    quemadmodum speravimus in te.  
In te Domine speravi:  
    non confundar in aeternum.

*Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus II:  
De Feriis Et Sanctis, Regensburg 2018 (Te Deum im tonus  
sollemnis, S. 427ff.).*

- <sup>1</sup> Dich, Gott, loben wir; dich, den Herrn, bekennen wir.
- <sup>2</sup> Dich, den ewigen Vater, betet der ganze Erdkreis in Ehrfurcht an.
- <sup>3</sup> Dir rufen alle Engel,  
    dir die Himmel und alle Mächte,
- <sup>4</sup> Dir die Cherubim und Seraphim mit unaufhörlicher Stimme:
- <sup>5</sup> Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Sabaoth.
- <sup>6</sup> Himmel und Erde sind voll der Majestät deiner Herrlichkeit.<sup>1</sup>
- <sup>7</sup> Dich preist der Apostel glorreicher Chor;
- <sup>8</sup> Dich der Propheten preiswürdige Zahl;
- <sup>9</sup> Dich der Märtyrer glänzende Heerschar.
- <sup>10</sup> Dich bekennet auf dem Erdenrund die heilige Kirche;
- <sup>11</sup> Dich, den Vater unermesslicher Majestät;
- <sup>12</sup> Deinen anbetungswürdigen, wahren und einzigen Sohn;
- <sup>13</sup> Auch den Tröster, den Heiligen Geist.
  
- <sup>14</sup> Du König der Herrlichkeit, Christus,
- <sup>15</sup> Du bist des Vaters ewiger Sohn.
- <sup>16</sup> Du hast, um den Menschen zu erlösen,  
    nicht gescheut der Jungfrau Schoß.
- <sup>17</sup> Du hast des Todes Stachel überwunden,  
    und den Gläubigen erschlossen das Himmelreich.
- <sup>18</sup> Du sitzt zur Rechten Gottes in der Herrlichkeit des Vaters.
- <sup>19</sup> Wir glauben, dass als Richter du wirst wiederkommen.
  
- <sup>20</sup> Zu dir nun flehen wir, komme deinen Dienern zu Hilfe,  
    die du mit deinem kostbaren Blute erlöset hast.
- <sup>21</sup> Lass sie in ewiger Herrlichkeit zu deinen Heiligen gezählt werden.
- <sup>22</sup> Gib Heil deinem Volke<sup>2</sup>, o Herr, und segne dein Erbe.
- <sup>23</sup> Und regiere sie und erhöhe sie in Ewigkeit.<sup>3</sup>
- <sup>24</sup> Alle Tage preisen wir dich
- <sup>25</sup> Und loben deinen Namen in Ewigkeit  
    und von Ewigkeit zu Ewigkeit.
- <sup>26</sup> Würdige dich, o Herr,  
    uns an diesem Tage ohne Sünde zu bewahren.<sup>4</sup>
- <sup>27</sup> Erbarme dich unser, Herr, erbarme dich unser.
  
- <sup>28</sup> Deine Barmherzigkeit, Herr, walte über uns  
    wie wir auf dich gehofft.
- <sup>29</sup> Auf dich, o Herr, habe ich gehofft:  
    ich werde in Ewigkeit nicht zu Schanden werden.

*Das Meßbuch der hl. Kirche (Missale Romanum) lateinisch und  
deutsch mit liturgischen Erklärungen. Für die Laien bearbeitet  
von P. Anselm Schott, 4. Auflage, Freiburg i. Br. 1894, S. [130]ff.*

<sup>1</sup> Bei Bizet folgen auf die Verse 1–4 die Verse 7–13. Die Verse 5 und 6 stehen erst im Anschluss, sind aber ihrerseits voneinander getrennt durch eine Wiederholung der Verse 1 und 2.  
<sup>2</sup> Bizet ersetzt das Wort „Dominum“ durch „verum“ (wahr, wahrhaftig).  
<sup>3</sup> Vers fehlt bei Bizet.  
<sup>4</sup> Vers fehlt bei Bizet.

We praise thee, O God; we acknowledge thee to be the Lord.  
 All the earth doth worship thee, the Father everlasting.  
 To thee all Angels cry aloud;  
     the Heavens, and all the Powers therein;  
 To thee Cherubim and Seraphim continually do cry,  
 Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth;  
 Heaven and earth are full of the Majesty of thy glory.<sup>1</sup>  
 The glorious company of the Apostles praise thee.  
 The goodly fellowship of the Prophets praise thee.  
 The noble army of Martyrs praise thee.  
 The holy Church throughout all the world doth acknowledge thee;  
 The Father, of an infinite Majesty;  
 Thine adorable, true, and only Son;  
 Also the Holy Ghost, the Comforter.

Thou art the King of Glory, O Christ.  
 Thou art the everlasting Son of the Father.  
 When thou tookest upon thee to deliver man,  
     thou didst humble thyself to be born of a Virgin.  
 When thou hadst overcome the sharpness of death,  
     thou didst open the Kingdom of Heaven to all believers.  
 Thou sittest at the right hand of God, in the glory of the Father.  
 We believe that thou shalt come to be our Judge.

We therefore pray thee, help thy servants,  
     whom thou hast redeemed with thy precious blood.  
 Make them to be numbered with thy Saints, in glory everlasting.  
 O Lord, save thy people,<sup>2</sup> and bless thine heritage.  
 Govern them, and lift them up for ever.<sup>3</sup>  
 Day by day we magnify thee;  
 And we worship thy Name ever,  
     world without end.  
 Vouchsafe, O Lord,  
     to keep us this day without sin.<sup>4</sup>  
 O Lord, have mercy upon us, have mercy upon us.

O Lord, let thy mercy be upon us,  
     as our trust is in thee.  
 O Lord, in thee have I trusted;  
     let me never be confounded.

*The Book of Common Prayer and Administration of the Sacraments and Other Rites and Ceremonies of the Church, Printed for the Commission, 1928, p. 10.*

<sup>1</sup> O Dieu, nous vous louons : O Seigneur, nous vous glorifions.  
<sup>2</sup> Père éternel, le monde entier vous révère ;  
<sup>3</sup> C'est en votre honneur que toutes les Anges,  
     les Cieux, toutes les Puissances,  
<sup>4</sup> Les Chérubins et les Séraphins redisent éternellement :  
<sup>5</sup> Saint, saint, saint le Seigneur, Dieu des armées célestes ;  
<sup>6</sup> Les cieux et la terre sont remplis de la majesté de votre gloire.<sup>1</sup>  
<sup>7</sup> C'est votre louange que chantent le chœur glorieux des Apôtres,  
<sup>8</sup> La troupe vénérables des Prophètes,  
<sup>9</sup> La blanche armée des Martyrs.  
<sup>10</sup> C'est vous, que par toute la terre, la sainte Église célèbre,  
<sup>11</sup> O père à l'infinie majesté.  
<sup>12</sup> Vous, et votre véritable et unique Fils, digne de tous les hommages,  
<sup>13</sup> Et l'Esprit-Saint consolateur.

<sup>14</sup> Et vous, vous êtes le Roi de gloire, ô Christ !  
<sup>15</sup> Vous êtes le Fils éternel du Père.  
<sup>16</sup> Prenant la nature de l'homme, pour le délivrer,  
     vous n'avez dédaigné le sein d'une Vierge.  
<sup>17</sup> Brisant l'aiguillon de la mort,  
     vous avez ouvert aux croyants le royaume des cieux.  
<sup>18</sup> Et vous êtes assis à la droite de Dieu, dans la gloire du Père,  
<sup>19</sup> Pour en revenir comme juge, ainsi que la foi nous le dit.

<sup>20</sup> Daignez donc secourir vos serviteurs  
     rachetés du prix de votre précieux sang.  
<sup>21</sup> Faites qu'ils soient comptés parmi vos saints, dans la gloire éternelle.  
<sup>22</sup> Oui, sauvez votre peuple<sup>2</sup>, ô Seigneur, bénissez votre héritage :  
<sup>23</sup> Régissez-les, protégez-les jusqu'en l'éternité.<sup>3</sup>  
<sup>24</sup> Nous vous bénissons, chaque jour qui revient,  
<sup>25</sup> Et nous louons votre Nom, pour le siècle présent  
     et pour celui dont il est le prélude.  
<sup>26</sup> Daignez, Seigneur,  
     nous conserver aujourd'hui sans souillure.<sup>4</sup>  
<sup>27</sup> Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous !

<sup>28</sup> Que votre miséricorde soit sur nous, Seigneur,  
     comme notre espoir est en nous.  
<sup>29</sup> En vous, Seigneur, j'ai mis mon espérance :  
     oh ! que je ne sois pas à jamais confondu !

*Paroissien romain contenant la messe et les vêpres des dimanches et principales fêtes avec traduction des textes, Paris, Tournai, Rome : Desclée et C<sup>ie</sup>, 1922, p. 1323–1326.*

<sup>1</sup> In Bizet's work verses 1–4 are followed by verses 7–13; verses 5 and 6 come later, but are themselves separated by a repetition of verses 1 and 2.

<sup>2</sup> Bizet replaces the word "Dominum" with "verum" (true, verily).

<sup>3</sup> Verse is missing in Bizet's work.

<sup>4</sup> Verse is missing in Bizet's work.

<sup>1</sup> Chez Bizet, les versets 1 à 4 sont suivis des versets 7 à 13. Les versets 5 et 6 ne viennent qu'à la suite, mais ils sont eux-mêmes séparés par une redite des versets 1 et 2.

<sup>2</sup> Bizet remplace « Dominum » par « verum » (vrai, véritable).

<sup>3</sup> Le verset manque chez Bizet.

<sup>4</sup> Le verset manque chez Bizet.





Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

te mi - num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num

Do - mi - num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num

te Do - mi - num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num

te Do - mi - num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num



Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

Pa ae - ter - num\_ Pa - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

Pa - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

Pa - - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

Pa - - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur.

Fl  
Ob  
Clt (A)  
Fg

Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)

Arp

S  
A  
T  
B

Ti - om - nes An - ge - li, ti - bi coe - li et u - ni -  
bi om nes An - ge - li, ti - bi coe - li et u - ni -  
An - ge - li,  
Ti - om - nes An - ge - li, ti - bi coe - li et u - ni -  
Ti - bi om - nes An - ge - li, ti - bi coe - li et u - ni -

VI  
Va  
Vc  
Cb

Carus

Fl

Ob

Cl(A)

Fg

Cor(A)

Cor(E)

Tr(A)

Arp

S

A

T

B

ver-sae po - te - sta - tes: Ti - bi Che - ru-bim, ti - bi Che - ru - bim,

ver-sae po - te - sta - tes: Ti - bi Che - ru-bim, ti - bi Che - ru - bim,

ver-sae po - te - sta - tes: Ti - bi Che - ru-bim, ti - bi Che - ru - bim,

ver-sae po - te - sta - tes: Ti - bi Che - ru-bim, ti - bi Che - ru - bim,

VI

Va

Vc Cb

31

Fl *p* cre - - - scen - - - do *f*

Ob *f*

Cl (A) cre - - - scen - - - do *f*

Fg cre - - - scen - - - do *f*

Cor (A) *f*

Cor (E) *mf* *cresc.* *f*

Tr (A) *a 2*

Arp *f*

S cre - - - do *f*  
ti - bi - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

A pi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li  
*cre - - - scen - - - do*

T ti - bi - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li  
*cre - - - scen - - - do*

B ti - bi Che - ru - bim et Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li

VI *f*  
cre - - - scen - - - do

Va *f*  
cre - - - scen - - - do

Vc *f*  
Cb cre - - - scen - - - do

Carus





47

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Te Mar - ty -

Te Mar - ty -

cho - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus: Te Mar - ty -

53

Fl

Ob

Cl(A)

Fg

Cor(A)

Cor(E)

Tr(A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*sf*

*pp*

*p*

*a 2*

rum - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

rum - di - tus lau - dat ex - er - ci -

di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

Te Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus.

*f*

*f*

*f*

*f*





65

Fl

Ob

Cl<sup>t</sup> (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf sf*

con - fi - te - tur ele - si - a:

con Ec cle - si - a:

fi - te - Ec - ele - si - a: *p* Pa - trem im -

*sempre legato\**

*pp*

3 3 3 3

\* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report / Voir les remarques dans le Rapport critique





Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*p*

po - - co cre - - scen - - do

cre - - scen - - do

Pa - - ra - - cli - - tum Spi - - ri - - tum. \_\_\_\_\_

Pa - - ra - - cli - - tum Spi - - ri - - tum. \_\_\_\_\_

Pa - - ra - - cli - - tum Spi - - ri - - tum. \_\_\_\_\_

Pa - - ra - - cli - - tum Spi - - ri - - tum. \_\_\_\_\_

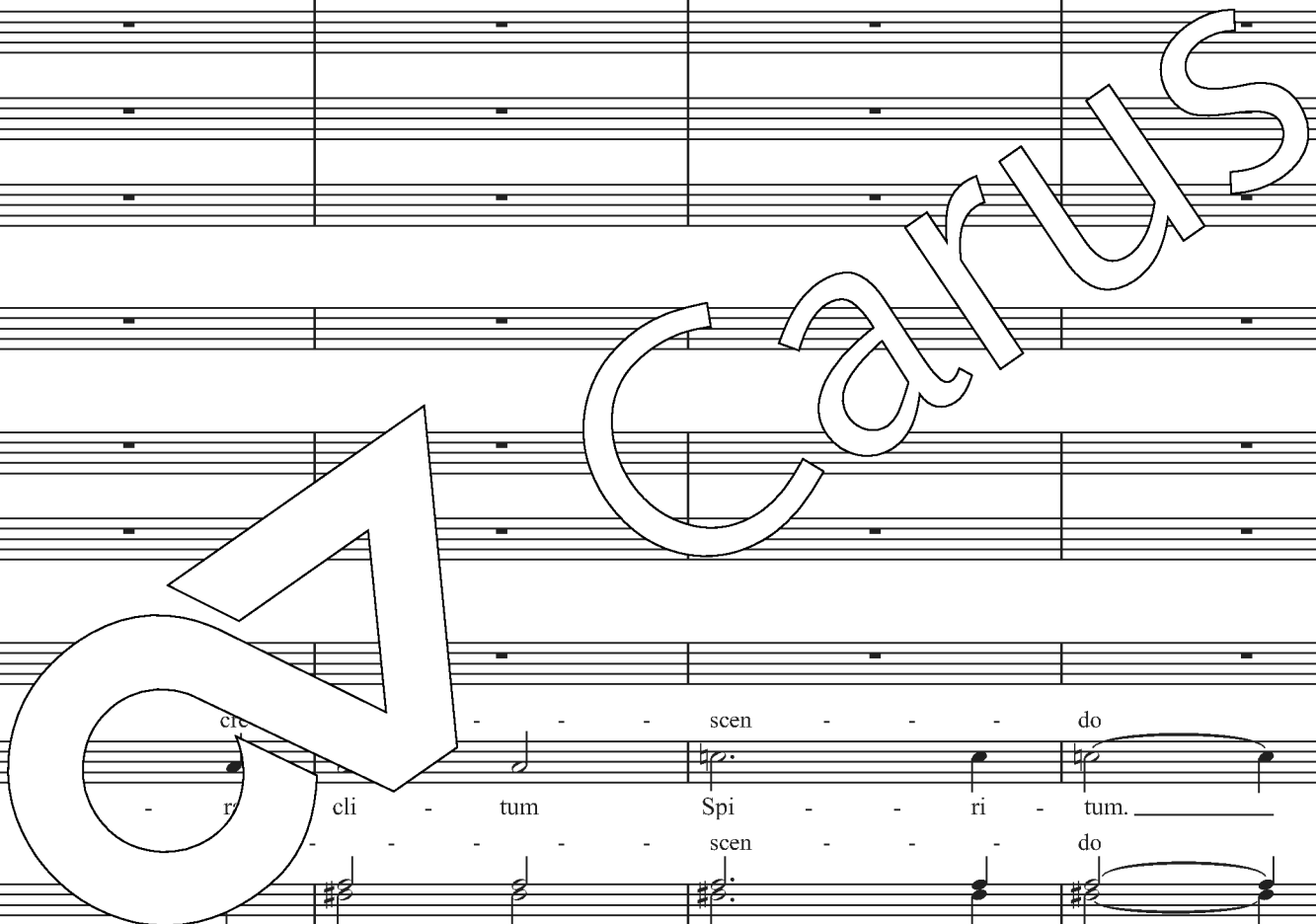
cre - - scen - - do

cre - - scen - - do

cre - - scen - - do

cre - - scen - - do

cre - - scen - - do





Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

San ctus Do - mi - nus, San - ctus: San - ctus:

San - mi - nus, San - ctus: San - ctus:

San - ctus Do - mi - nus, San - ctus: San - ctus:

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb







Fl  
Ob  
Cl(A)  
Fg

Cor(A)  
Cor(E)  
Tr(A)  
Trb  
Of

Timp

Arp

S  
A  
T  
B

San - ctus: San - ctus: San - ctus: San - ctus. Te De - um  
San - ctus: San - ctus: San - ctus: San - ctus. Te De - um  
San - ctus: San - ctus: San - ctus: San - ctus. Te De - um  
San - ctus: San - ctus: San - ctus: San - ctus. Te De - um

VI  
Va  
Vc  
Cb

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

lau - mus, De - um lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te - mur.

lau - te Do - mi - num con - fi - te - - mur.

lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te - - mur.

lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te - - mur.

Fl  
Ob  
Clt (A)  
Fg

Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of

Timp

Arp

S  
A  
T  
B

te - ter - Pa - - trem, te ae - ter - num - Pa - trem, om - nis  
Te an Pa - - trem om - nis ter - ra  
Te ae - ter - num Pa - - trem om - nis ter - ra  
Te ae - ter - num Pa - - trem om - nis ter - ra

VI  
Va  
Vc  
Cb

Carus

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

ter-ra a - Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

ve - ra - Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je -

ve - ne - ra - tur. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je -

ve - ne - ra - tur. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

div.

Fl  
Ob  
Cl (A)  
Fg

Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of

Timp  
Arp

S  
A  
T  
B

e - sta - tis glo - ri - ae tu - ae. San - ctus Do - mi - nus  
 - ri - ae tu - ae. San - ctus Do - mi - nus  
 - sta - tis glo - ri - ae tu - ae. San - ctus Do - mi - nus  
 ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae. San - ctus Do - mi - nus

VI  
Va  
Vc  
Cb



Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

De - ba - oth.

De - us

De - us Sa - ba - oth.

De - us Sa - ba - oth.

tr

3

3

3

3

3





6

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Trb

VI

Va

Vc

Cb

12

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Trb

VI

Va

Vc

Cb

*mf*

*mf*

III

*mf*

div.

unis.

18

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Trb

S solo

Tu Rex, tu Rex glo-ri-ae, — Chri - ste. Tu Pa - tris sem-pi - ter - nus — es —

VI

Va

Vc Cb



25

Fg

Cor (F)

Cor (C)

S solo

Fi - li - us. Tu ad li - be - ran - dum su - sce -

VI

Va

Vc Cb

Fg

Cor (F)

Cor (C)

S solo

ptu - - rus \_ ho-mi-nem, non hor-ru - i - - sti, non hor-ru -

VI

Va

Vc Cb

Fg

Cor (F)

Cor (C)

S solo

i - sti Vir - gi-nis \_ u - te - rum, \_ Vir - gi - nis \_ u - te - rum.

VI

Va

Vc

Cb



57

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (F)

T solo

VI

Va

Vc Cb

*p* *sf* *p* *cresc.* *f*

*sf* *sf cresc.* *f*

*p* *sf* *p* *cresc.* *f*

*a 2* *sf* *sf cresc.* *f*

*sf* *sf cresc.* *f*

*mf*

re - gn - e - lo - Tu - scen - do ad dex - te - ram De -

cre - - - scen - - - do *f*

cre - - - scen - - - do *f*

cre - - - scen - - - do *f*

*p* *f* *p* *sf* *p* *sf* *cresc.* *f*



71 I

Fl *pp* *sf* *pp* *sf*

Ob *pp* *sf* *pp* *sf*

Cl (C) *sfp* *sfp*

Fg *sfp* *sfp*

Cor (F) *pp* *sf*

Cor (C) *pp* *sf*

Tr (F)

S

A

T *Tutti \** *pp*  
 Ju ex cre de es - se ven - tu - rus.

B es - se ven - tu - rus. Ju - dex

VI *sfp* *sfp*

Va *sfp* *sfp*

Vc Cb *sfp* *sfp*

\* T solo « avec les ténors » : Siehe Kritischer Bericht / See Critical Report / Voir le Rapport critique

78

Fl *pp* *sf* *f*

Ob *pp* *sf* *f*

Cl (C) *sf* *f*

Fg *sf* *f*

Cor (F)

Cor (C) *pp* *sfpp* cre - - scen -

Tr (F)

S *Tutti\* f*

A Ju - dex, *f*

T cre - de - ris, ju - dex, *f*

B Ju - dex, *pp* cre - - scen -

VI *sfpp* cre - - scen -

Va *sfpp* cre - - scen -

Vc *sfpp* cre - - scen -

Cb *sfpp* cre - - scen -

\* S solo « avec les 1<sup>ers</sup> dessus » : Siehe Kritischer Bericht / See Critical Report / Voir le Rapport critique



Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

Cor (F)  
Cor (C)  
Tr (F)  
Trb  
Of  
Timp

S  
A  
T  
B

ju - dex cre - de - ris. Tu Rex, tu  
dex, ju - dex cre - de - ris.  
ju - dex cre - de - ris.  
do mol - to ju - dex cre - de - ris.

tu - rus. Ju - dex cre - de - ris, ju - dex cre - de - ris.

VI  
Va  
Vc  
Cb

do mol - to  
do mol - to  
do mol - to  
do mol - to

Fl

Ob

Cl<sup>t</sup> (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (F)

Trb

Of

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Rex - glo - ri - ae, ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus - es - Fi - li - us.

Chri - ste, glo - ri - ae,

ri - ae, Chri - ste, glo - ri - ae,

glo - ri - ae, Chri - ste, glo - ri - ae,

tr

tr

III

Carus

Carus

96

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (F)

Trb

Of

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ad - be - ran - dum su - sce - ptu -

Chri - glo - ri - ae, Chri - ste,

Chri - ste, glo - ri - ae, Chri - ste,

Chri - ste, glo - ri - ae, Chri - ste,

*tr*

*f*



Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (F)

Trp

Of

Timp

S

A

T

B

Vk

Va

Vc

Cb

Vir - gi - nis - rum, - Vir - g  
nis - u - te - rum. Tu Rex  
ae, - ste, - glo ae, - Chri - ste, glo - ri -  
ae, - ste, - ae, Chri - ste, glo - ri -  
ae, - ri - ae, Chri - ste, glo - ri -  
ae, glo - ri - ae, Chri - ste, glo - ri -

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

Cor (F)  
Cor (C)  
Tr (F)  
Trb  
Of  
Timp

S  
A  
T  
B

gl. ri - ae, Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.  
ae, ste, glo - ri - ae, Chri - ste.  
ae, Chri - ste, glo - ri - ae, Chri - ste.  
ae, Chri - ste, glo - ri - ae, Chri - ste.

VI  
Va  
Vc  
Cb

Carus

Carus

120

Fl

Ob

Cl  
(C)

Fg

Cor  
(F)

Cor  
(C)

Tr  
(F)

Trb

Of

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc  
Cb

tr

### 3. Te ergo quaesumus

**Andante**

*pp*

Flauto I, II

*pp*

Oboe I, II

*pp*

Clarinetto I, II in Do/C

*pp*

Fagotto I, II

*pp*

Corno I, II in Fa/F

*p*

Corno III in Do/C

*p*

Soprano solo

Soprano I (Dessus I)

Soprano II/Alto (Dessus II)

Tenore

Basso

Violino I con sord. *pp*

Violino II con sord.

Viola con sord.

Violoncello Contrabbasso con sord.



9 *p*

S solo  
Te — er - go quae - su - mus, fa - mu - lis — tu - is sub - ve - ni, quos — pre - ti - o - so san - gui -

VI  
*pp*

Va  
*pp*

Vc  
*pp*

Cb  
*pp*

15

S solo  
ne red - e - mi - sti. Ae - ter - na — fac cum — ctis — tu - is div.

VI  
*sf* < *sf* >

Va  
*sf*

Vc  
*sf*

Cb  
*sf*

21

S solo  
in — glo - ri - a, in glo - ri - a — nu - me - ra - ri. Sal - vum, sal - vum — fac po - pu -

VI  
div. unis. *pp*

Va  
unis. *pp*

Vc  
*p*

Cb  
*p*

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

S solo

lum tu - um ve - rum, et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu - ae.

VI  
Va  
Vc  
Cb



33

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

VI  
Va



Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

Cor (F)  
Cor (C)

S  
A  
T  
B

Per sin-gu-los di-es be-ne-di-ci-mus lau-da-mus  
 Per sin-gu-los di-di-ci-mus te. Et lau-da-mus  
 Per sin di-es ne-di-ci-mus te. Et lau-da-mus  
 Per sin-gu-di-es be-ne-di-ci-mus te. Et lau-da-mus

VI  
Va  
Vc  
Cb

51

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

I

no - men tu - um, lau - da - mus in sae - cu - lum et in sae - cu - lum sae - cu - li.

no - men tu - um, lau - da - mus in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li.

no - men tu - um sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li.

no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*





# 4. Fiat misericordia tua

**Allegro molto**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II  
in La/A

Corno III, IV  
in Mi/E

Tromba I, II  
in La/A

Trombone  
alto, tenore

Trombone basso  
Oficleide

Timpani  
Mi-La/e-A

Arpa

Soprano I  
(Dessus I)

Soprano II / Alto  
(Dessus II)

Tenore

Basso

Violino  
I

II

Viola

Violoncello  
Contrabbasso

The image shows a page of a musical score for the piece 'Fiat misericordia tua'. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The instruments listed on the left are: Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Do/C; Fagotto I, II; Corno I, II in La/A; Corno III, IV in Mi/E; Tromba I, II in La/A; Trombone alto, tenore; Trombone basso Oficleide; Timpani Mi-La/e-A; Arpa; Soprano I (Dessus I); Soprano II / Alto (Dessus II); Tenore; Basso; Violino I; Violino II; Viola; Violoncello Contrabbasso. The vocal parts (Tenore and Basso) have lyrics in Italian. The Tenore part starts with a forte (f) dynamic and has the lyrics 'Fi - at mi - se - ri -'. The Basso part also starts with a forte (f) dynamic and has the lyrics 'Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, fi -'. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello Contrabbasso) are marked 'senza sord.' (without mutes) and the Viola and Violoncello Contrabbasso parts have a forte (f) dynamic marking. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the center of the page.



8

S

A

T

B

VI

Va

Vc  
Cb

*f*

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi -

cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, fi - at mi - se - ri - cor - di - a

at mi - se - ri - cor - di - a, fi - at mi - se - ri - cor - di - a

15

Clt  
(C)

S

A

T

B

VI

Va

Vc  
Cb

*f*

se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem -

ne su - per nos, mi - se - ri - cor - di - a tu -

tu - a mi - ne su - per nos, quem - ad -

tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne su - per nos, quem -

Cb

Vc/Cb

Vc

Fl

Ob

Cl<sup>t</sup> (C)

Fg

S

A

T

B

ad - mo - dum spe - ra - vi - in te spe - ra -  
 - - - a, qu - ad - - mo - dum  
 dum, em - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, quem -  
 ad mo - quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe -

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

S

A

T

B

vi - mus in te, spe - ra - mus, spe - ra - vi -  
 spe - mus in te, spe - ra - vi -  
 ad - ra - vi - mus.  
 ra - mus, em - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in

VI

Va

Vc Cb





S  
spe - ra - vi - mus in te, spe - ra - vi - mus in te, spe - ra - vi - mus in te.

A  
spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te,

T  
mus, spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus. Fi - at mi -

B  
ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te.

VI

Va

Vc  
Cb

Fl  
*f*

Ob  
*f* a 2

Cl  
(C)  
*f* a 2

Fg  
*f* a 2

S  
Fi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos,

A  
spe - ra - vi - mus in te. Fi - at mi - se - ri -

T  
se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, fi - at

B  
Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, fi -

VI

Va

Vc  
Cb

61 a 2

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

S  
spe - - ra - vi - mus in te, quem - ad - mo -

A  
cor - di - a tu - a - mi - ne, quem - ad - - mo -

T  
- mi - se - ri - cor - di - tu - a su - per nos - Do - mi - ne, - su - per nos, - quem -

B  
at - - se - - di - a - tu - a - Do - mi - ne - su - per nos, - quem -

VI

Va

Vc  
Cb

68

Fl

Ob

Cl<sup>t</sup> (C)

Fg

Cor (A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

a 2

dum spe - ra - vi - mus in te, spe - vi - mus in te,

dum spe - vi mus in te, spe - ra - vi - mus in

ad - dum - vi - mus in te. Fi - at

ad spe - ra - vi - mus in te, in te.



75

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (A)

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a,  
te, se - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri -  
mi - ri - co di - a, fi - at mi - se - ri - cor -



89

*f*

S Fi - at mi - se - ri - cor - di - a Do - mi - ne

A mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne

T a tu - a Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi -

B Do - mi - ne su - per nos, Do - mi - ne, Do - mi -

VI *f*

Va

Vc

Cb

96

S su - per nos. fi - at mi - se - ri - cor - di - a Do - mi -

A su - nos, i - at mi - se - ri - cor - di - a, spe - ra - vi - mus.

T ne su - nos, spe - ra - vi - mus, mi - se - ri - cor - di -

B ne su - per nos, fi - at mi - se - ri - cor - di -

VI

Va

Vc

Cb



110

Fl *p cresc.* poco a poco

Ob poco a poco

Cl (C) poco a poco

Fg poco a poco

Cor (A) poco a poco

Cor (E) poco a poco

S ra - vi, Do - mi - ni spe - ra - vi: non, non con - fun -

A vi: on - fun - dar in ae - ter - num, in ae -

T vi: non con - fun - dar in ae -

B vi: non con - fun - dar in ae -

VI

Va

Vc Cb





Tempo I

132

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

De - um lau - da - mus, te De - um lau - da -

Te De - um lau - da - mus: te Do - mi -

Te De - um lau - da - mus: te Do - mi -

Te De - um lau - da - mus: te Do - mi -



Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

mus: do - mi - ni - a co - mur. Te ae - ter - num Pa - -

num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num Pa - -

num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num Pa - -

num con - fi - te - - mur. Te ae - ter - num Pa - -

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg  
Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of  
Timp  
Arp  
S  
A  
T  
B  
VI  
Va  
Vc  
Cb

te Pa-trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur. Ple-ni sunt coe-  
 nis ter-ra ve-ne-ra-tur. Ple-ni sunt coe-  
 trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur. Ple-ni sunt coe-  
 trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur. Ple-ni div.

animez beaucoup\*

150

Fl  
Ob  
Clt (C)  
Fg  
Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of  
Timp  
Arp  
S  
A  
T  
B  
VI  
Va  
Vc  
Cb

sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae.  
- li ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae.  
- li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae.  
sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta - tis glo - ri - ae tu - ae.

*ff*  
*tr*  
*ff*

3  
3  
3

\* stark beleben / with greater animation

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of

Timp

Arp

S  
A  
T  
B

us Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. San - ctus Do - mi -  
 Sa - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. San - ctus Do - mi -  
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. San - ctus Do - mi -  
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. San - ctus Do - mi -

VI  
Va  
Vc  
Cb

Fl  
Ob  
Cl (C)  
Fg

Cor (A)  
Cor (E)  
Tr (A)  
Trb  
Of

Timp

Arp

S  
A  
T  
B

nus Sa - ba - oth.  
nus De - us Sa - ba - oth.  
nus De - us Sa - ba - oth.  
nus De - us Sa - ba - oth.

VI  
Va  
Vc  
Cb

167

Fl

Ob

Cl<sup>t</sup> (C)

Fg

Cor (A)

Cor (E)

Tr (A)

Trb

Of

Timp

Arp

VI

Va

Vc Cb

a 2

3

tr

mp

mp

mp



Im Autograph sind die Kontrabässe durchgehend in einem eigenen System notiert, obwohl sie über weite Strecken colla parte mit den Violoncelli verlaufen. Die NA fasst beide Stimmen, wenn möglich, in einem einzigen System zusammen und teilt dieses nur an den wenigen Stellen auf, an denen tatsächlich deutliche Unterschiede bestehen. Kurze Einzelstellen können auch durch Gegenhaltung bzw. Beischrift verdeutlicht sein. Wenn Violoncello und Kontrabass identisch sind, aber Dynamik nur für eines der Instrumente notiert ist, wird die Gültigkeit ohne weiteren Nachweis auch auf das jeweils andere Instrument übertragen.

Wie zu seiner Zeit üblich, beteiligt Bizet die Solisten an den Chor-Tutti in Satz II und III durch eine colla parte-Notation. Die NA verzichtet auf diese Doppelnotation, die in der heutigen Praxis nicht mehr üblich ist, weist jedoch die betreffenden Passagen in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nach. Sie können ad libitum ausgeführt werden.

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen der Vokal- und Instrumentalstimmen: A = Alto (Dessus II), Arp = Arpa, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinette, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Of = Oficleide, S = Soprano (Dessus I), T = Tenore, Tr = Trompette, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Die Einzelanmerkungen geben den Befund der Quelle wieder, wo diese von der Edition abweicht. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung. Takt und Zeichen im Takt können auch durch einen Punkt verbunden werden, z.B. (T.) 8.3. = 3. Zeichen in Takt 8.

#### 1. Te Deum laudamus

20	Clt I 2	# fehlt; NA ergänzt	S
23–26	Clt II	undeutliches Ende des Phrasierungsbogens in T. 23; angeglichen	
25	Clt I 5	# fehlt; NA ergänzt	
38	Fg I 1	undeutliche Struktur; NA schreibt a an-	
44–69	VI I/II, Va	ununterbrochener Bogen; uneinheitliche Platzierung	Länge der Gabeln; NA
52			
57		NA schreibt „Solo“ in T. 43; 43–59 der Ob I zu	
67–68		uneinheitliche Länge der Gabeln; NA	
69–81		vereinheitlichter Bogen	
82–88		ununterbrochener Bogen bis 88.1	
87–88		nachträglicher Bogen; NA übernimmt diesen	
115	Arp 3	Bogen nicht notiert; NA ergänzt analog zu T. 8	

#### 2. Tu Rex gloriae

In der Quelle doppelt der Solo-Tenor die Chor-Tenorstimme („avec les ténors“) in T. 71–126. Ebenso doppelt der Solo-Sopran den Chor-Sopran in T. 82–126. Siehe auch den Hinweis unter II. Editionsprinzipien.

41	Cb	ohne Keil (^); NA ergänzt analog zu Vc und zu T. 111
49–50	Vc	Bogen 49.4–50.1 nur im Cb, fehlt im Vc
65		Fermaten in den Bläsern positioniert zwischen Zählzeit 2 und 3, in den Streichern konsequent erst nach Zählzeit 3
69–88	VI I/II	Sechzehntel-Sextolen notiert ohne Abbrüviatur, ununterbrochener Bogen bis 89.1
71	T	Crescendo-Gabel bereits ab Zählzeit 2
71–126	T solo	singt mit Chor-Tenor bis zum Satzende
81	Cor III/IV	<i>sf</i> nur in Cor III, in Cor IV steht nur <i>pp</i> ; <i>sfp</i> muss wohl für beide Cor gleichermaßen gelten
82–126	S solo	singt mit Chor-Sopran bis zum Satzende

100–108	Cor II	Pausen fehlen; NA setzt „I“ analog zu T. 30–38; dies wird bestätigt durch die Pausensetzung in Cor II in T. 99 sowie in T. 109 vor dem Wiedereinsatz (siehe II. Editionsprinzipien)
105	Streicher 4	der zweiten Vorschlagnote fehlt; NA ergänzt analog zu T. 103 und 107
113–119	Trb I/II	Bögen ergänzt analog zu Fl I und Clt I in T. 117–119
117–119	Fl II	Bogen ergänzt analog zu Ob I und Clt II
117–119	Trb I/II/III	Bögen ergänzt analog zu Bläsern

#### 3. Te ergo quaesumus

In der Quelle doppelt der Solo-Sopran den Chor-Sopran („avec les 1<sup>ers</sup> dessus“) in T. 41–64. Siehe auch den Hinweis unter II. Editionsprinzipien.

7	Bläser	uneinheitliche Position der Gabeln; NA folgt Cor I/II
13–16, 45–48	VI I	Phrasierungsbogen endet erst bei 17.1 bzw. 49.1, dort schließt direkt der nächste Bogen 17.1–18.3 bzw. 49.1–50.3 an; NA unterbricht den Bogen bereits bei 16.3 bzw. 48.3
15, 16	VI II	# vor dem <i>g</i> <sup>2</sup> fehlt; NA ergänzt entsprechend dem eindeutigen harmonischen Kontext (vollkommene Kadenz) und dem #-Warnzeichen der Quelle in VI I in 16.3
41–64	S solo	singt mit Chor-Sopran bis zum Satzende
47, 48	A, VI II	# vor dem <i>g</i> <sup>2</sup> fehlt; NA ergänzt entsprechend dem eindeutigen harmonischen Kontext (vollkommene Kadenz), dem #-Warnzeichen der Quelle in VI I in 48.3 sowie dem <i>gis</i> <sup>2</sup> und <i>Vc</i> in 45/46
56–57	VI II	Phrasierungsbogen beginnt erst 57.1; angeglichen an
57–60		uneinheitliche Länge der Gabeln; NA folgt T. 26 und 28
61–62		uneinheitliche Länge der Gabeln; NA folgt Fl

#### 4. Fiat misericordia tua

23		fälschlich <i>♩</i> statt <i>♩</i>
23–25		Phrasierungsbogen nur bis 24.5; NA verlängert bis 25.1, entsprechend der Gestaltung des Motivs im Abschnitt T. 21–29: In T. 28–29 wurde der Bogen des Motivs in Clt II explizit nachträglich (jedoch mit derselben Tinte) bis inklusive der Viertelnote 29.1 verlängert, mit Bogen; NA streicht diesen Bogen analog zu den vorausgehenden Parallelstellen
31–38	Clt II	ohne Phrasierungsbogen; NA ergänzt analog zu Clt I
32	Clt I 2–3	zwei Viertelnoten, aber schräger Strich links vom Hals der letzten Note im Takt, der als Teilkorrektur interpretiert werden kann; NA folgt dem Rhythmus von S und VI I.
41–44	Fl I, Clt I	Phrasierungsbogen nur bis 44.1; NA verlängert bis 44.3 analog zu VI I
52	VI II 1	fälschlich <i>b</i> <sup>2</sup> statt <i>a</i> <sup>2</sup> ; NA korrigiert analog zu A
54	Fl	<i>ff</i> statt <i>f</i>
75–79	Fl, Ob	uneinheitliche Bogensetzung; NA folgt der Phrasierung von Fl I
93	VI II	<i>f</i> <sup>2</sup> statt <i>a</i> <sup>2</sup> ; NA korrigiert analog zu A
103–106	Fg I	Bogen bis 107.1; NA verkürzt analog zu Clt I
105–118		Die große dynamische Steigerung ist in zwei Phasen unterteilt: Bläser „crescendo“ (T. 105–110, nur über Ob und unter Cor notiert), dann „crescendo a poco a poco“ [sic] (T. 113–118); Chor „crescendo a poco a poco“ [sic] (T. 105–111, nur im S notiert), dann „crescendo a poco a poco“ [sic] (T. 112–118, nur in S und B notiert); außerdem uneinheitliche Position des ersten „crescendo“-Beginns: S, B nach 105.1, Bläser erst Ende von T. 105. NA vereinheitlicht alles zu „crescendo poco a poco“ (T. 105 bis zum <i>f</i> in T. 119) und ergänzt die Angaben in den einzelnen Stimmen entsprechend den Editionsprinzipien (II.)
107–110	Ob I	Bögen 107.1–107.2 und 107.3–110.4; angeglichen an Clt I