

Gabriel
FAURÉ

Requiem op. 48

Fassung für kleines Orchester, 1889
version avec petit orchestre / version with a smaller orchestra, 1889

im Anhang / en annexe / in the appendix:
Offertoire (Bar, chœur / Coro SATB)
Fassung / version 1900

solistes (S, Bar), chœur (SATB)
2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, harpe
violon solo, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasses et orgue

Soli (S, Bar), Coro (SATB)
2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Arpa
Violino solo, 2 Viole, 2 Violoncelli, Contrabbasso ed Organo

herausgegeben von / édité par / edited by
Marc Rigaudière

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



Carus 27.311

Inhalt / Contents

Avant-propos / Vorwort / Foreword	III
Facsimiles	XIII
1. Introït et Kyrie (Coro SATB)	1
2. Offertoire (Solo Bar)	11
3. Sanctus (Coro)	15
4. Pie Jesu (Solo S)	27
5. Agnus Dei (Coro)	30
6. Libera me (Solo Bar, Coro)	39
7. In paradisum (Coro)	54
Annexe / Anhang / Appendix	
2. Offertoire (version 1900 / Fassung 1900) (Solo Bar, Coro SATB)	64
Kritischer Bericht	76

Le matériel suivant est disponible :
Partition d'orchestre (Carus 27.311),
réduction piano-chant (Carus 27.311/03),
réduction piano-chant XL grand format (Carus 27.311/04),
partition de chœur (Carus 27.311/05),
matériel d'orchestre complet (Carus 27.311/19).

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.311), Klavierauszug (Carus 27.311/03),
Klavierauszug XL Großdruck (Carus 27.311/04),
Chorpartitur (Carus 27.311/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.311/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 27.311), vocal score (Carus 27.311/03),
vocal score XL in large print (Carus 27.311/04),
choral score (Carus 27.311/05),
complete orchestral material (Carus 27.311/19).

Aussi disponible / ebenfalls erhältlich / also available
version symphonique, 1900 :
Partition d'orchestre / Partitur / full score (Carus 27.312),
partition d'étude / Studienpartitur / study score (Carus 27.312/07),
réduction piano-chant / Klavierauszug / vocal score (Carus 27.312/03),
partition de chœur / Chorpartitur / choral score (Carus 27.312/05),
matériel d'orchestre complet / komplettes Orchestermaterial /
complete orchestral material (Carus 27.312/19).

III Post-scriptus (2018)

XIII Suite à la parution de la présente édition, plusieurs chefs de chœur nous ont fait savoir qu'ils souhaiteraient pouvoir exécuter le *Requiem* dans la version de 1889 sans avoir à renoncer aux parties chorales « O Domine » qui figurent comme ajouts ultérieurs dans l'Offertoire. La maison d'édition et l'éditeur scientifique ont donc pris la décision d'annexer à la présente édition la version complète de l'Offertoire tel qu'il nous est connu par la version de 1900. Comme l'Offertoire, dans sa version étendue, ne fait pas non plus appel aux vents, l'unité de l'effectif instrumental est assurée. Ainsi, les chœurs pourront exécuter au choix la version qu'ils désirent, sans pour autant avoir à acquérir une édition supplémentaire. La version définitive de l'Offertoire est extraite de notre édition de la « version symphonique, 1900 » du *Requiem* (Carus 27.312).

Nachtrag (2018)

Nach Erscheinen der vorliegenden Ausgabe wurde von Chören häufig der Wunsch geäußert, bei einer Aufführung des *Requiem* in der Fassung von 1889 nicht auf die erst später hinzugefügten Chorteile des Offertoire „O Domine“ verzichten zu müssen. Herausgeber und Verlag haben sich deshalb entschlossen, das vollständige Offertoire, wie wir es aus der endgültigen Fassung von 1900 kennen, als Anhang der vorliegenden Edition sowohl in der Partitur und im Klavierauszug als auch in den Instrumentalstimmen nachzustellen. Da das Offertoire auch in seiner erweiterten Form nicht die Besetzung der Fassung von 1889 überschreitet, bleibt die Einheitlichkeit der Instrumentalbesetzung gewahrt. Damit können Chöre sich die von ihnen gewünschte Fassung zusammenstellen, ohne sich deshalb zusätzlich eine andere Ausgabe anschaffen zu müssen. Die endgültige Fassung des Offertoire ist unserer Ausgabe der „version symphonique, 1900“ des *Requiem* (Carus 27.312) entnommen.

Addendum (2018)

After the publication of the present edition, choirs often expressed the wish to be able to include the choral sections of the Offertoire “O Domine,” which were only added later, when performing the *Requiem* in the version of 1889. The editor and publisher have therefore decided to include the complete Offertoire as we know it from the final version of 1900 as an appendix to this edition, both in the score and in the piano score as well as in the instrumental parts. Since the Offertoire in its extended form does not exceed the instrumentation of the 1889 version, the uniformity of the instrumentation is preserved. In this way, choirs can compile their desired version without having to purchase another edition. The final version of the Offertoire has been taken from our edition of the “version symphonique, 1900” of the *Requiem* (Carus 27.312).

Avant-propos

Le long processus de composition auquel le *Requiem* de Gabriel Fauré fut soumis entre 1887 et 1900, ainsi que la magnitude des transformations qui l'affectèrent dans cette période rendent légitime l'idée qu'il existe bien plusieurs versions différentes de cette œuvre. Si les modifications entreprises eurent pour effet de rendre progressivement l'effectif orchestral plus compatible avec les usages du concert, elles transformèrent aussi profondément l'œuvre dans son esprit par les nombreuses altérations portées à l'orchestration et à la dynamique. L'histoire du *Requiem*, quoique complexe, et laissant subsister encore plusieurs zones d'ombre, peut être résumée en trois périodes, de la façon suivante :

1. Période initiale (1887–1888) : l'œuvre inachevée

Il s'agit du « cœur » du *Requiem*, caractérisé par un nombre restreint de morceaux et un effectif réduit, et sans instruments à vent. À ce stade, cinq morceaux sont composés : « Introït et Kyrie », « Sanctus », « Pie Jesu », « Agnus Dei » et « In paradisum ». Les partitions autographes de ces morceaux, à l'exception de celle du « Pie Jesu » qui n'a pas été retrouvée, subsistent. Celle du « Sanctus » est datée du 9 janvier 1888 ; celle de l'« Agnus » du 6 janvier 1888. Les autres sont sans date. L'effectif de cette version est le suivant : chœur mixte (ou voix soliste dans le « Pie Jesu »), violon solo (seulement dans le « Sanctus »), alto solo (seulement dans l'« In paradisum »), 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse (sauf « In paradisum »), orgue, harpe (sauf « Introït et Kyrie »), timbales (seulement dans l'« Introït et Kyrie »).

2. Période intermédiaire (1888–1894) : achèvement de l'œuvre et début du processus de transformation

L'œuvre prend la forme en sept morceaux que nous lui connaissons. Fauré ajoute l'« Offertoire », qui prend d'abord la forme du seul solo de baryton (« Hostias »), achevé au printemps 1889.¹ Le chœur « O Domine », destiné à encadrer le solo de baryton, sera ajouté ultérieurement, à une date qu'il est impossible d'établir avec certitude. Le compositeur ajoute aussi le « Libera me », dont l'origine probable est une pièce composée dès 1877,² et dont une version complète existe dès 1889.³ Parallèlement à ces ajouts de nouveaux morceaux, Fauré modifie l'orchestration initiale par addition, selon les morceaux, de violons, de deux bassons, deux ou quatre cors, deux trompettes et trois trombones. Ces modifications ne donnent pas lieu à l'établissement d'une nouvelle partition : le compositeur complète le manuscrit d'origine en utilisant les portées restées vides (voir ill. 1). La version résultant de ces ajouts progressifs, et dont l'effectif n'est pas encore clairement fixé, sera jouée jusqu'à son remplacement par la « version définitive » en 1900.

3. Période tardive (1900) : la version de concert

Suite à des demandes répétées de son éditeur Hamelle, Fauré consent, en août 1898, à fournir une version destinée à une formation orchestrale plus habituelle,⁴ comprenant, en plus des instruments progressivement ajoutés à l'effectif initial, deux flûtes et deux clarinettes (« Pie Jesu »). De plus, il introduit les violons dans l'« Agnus Dei » et dans le « Libera me ». La partition d'orchestre et le matériel paraissent en 1901. La première exécution de cette ver-

sion définitive a lieu à Lille le 6 avril 1900, la seconde à Paris, au Trocadéro, le 12 juillet de la même année, dans le cadre de l'Exposition universelle. Cet état de l'œuvre a été publié en 2005 par l'éditeur scientifique de la présente édition sous l'appellation de « version symphonique »⁵.

Il est intéressant de dresser la liste des premières auditions du *Requiem*, car cela permet de préciser dans une certaine mesure la chronologie de la genèse de l'œuvre. La première exécution eut lieu à l'église de la Madeleine à Paris le 16 janvier 1888.⁶ Elle fit manifestement un grand effet sur le public, si l'on en juge par le bref compte rendu que rédigea le critique Camille Benoît, sous le pseudonyme de Balthazar Claes, pour l'hebdomadaire *Le Guide musical* :

P. S. – Je reviens, juste à temps pour en faire part au *Guide* de cette semaine, de la première audition, à la Madeleine, de la *Messe de Requiem* de Gabriel Fauré. L'impression de cette œuvre capitale du jeune maître a été profonde sur l'élite de musiciens et d'artistes qui assistaient à cette audition. Je n'entreprends pas d'entrer dans aucun détail : une œuvre de cette valeur, de cette importance, et qui, pour moi, est la plus belle manifestation, jusqu'à présent du moins, du très grand talent de son auteur, demande un examen approfondi que je me réserve de faire à un moment donné, et à l'heure convenable. Je me borne, aujourd'hui, à marquer une date et à enregistrer l'effet. B. C.⁷

Trois autres exécutions eurent lieu en 1888, pour lesquelles les informations sont lacunaires. La deuxième exécution eut lieu 15 jours après la première,⁸ avec des « moyens d'exécution beaucoup plus restreints ».⁹ Après une audition hypothétique le 29 février,¹⁰ une nouvelle eut encore lieu le 4 mai de la même année¹¹. Le

¹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris : Fayard, 2^e éd. revue, 2008, p. 176. L'auteur s'appuie sur une lettre de Fauré à la Comtesse Greffulhe datée probablement du 24 juin 1889. Cf. Gabriel Fauré, *Correspondance* (présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux), Paris : Flammarion, 1980, p. 145–146. Toutefois, cette pièce était probablement achevée dès le mois de février (voir plus bas nos commentaires relatifs à l'audition du 13 février 1889).

² Nectoux, *Gabriel Fauré*, p. 176.

³ J.-M. Nectoux considère que des retouches furent pratiquées dans cette pièce par le compositeur en 1890–1891. Cf. Gabriel Fauré, *Requiem op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893* (Jean-Michel Nectoux et Roger Delage, éd.), Paris : Hamelle (Leduc), 2^e éd., 1994, p. V.

⁴ Fauré, *Correspondance*, p. 232 (lettre à Julien Hamelle du 2 août 1898).

⁵ Carus-Verlag, Stuttgart (Carus 27.312).

⁶ Fauré, *Correspondance*, p. 138 : lettre de Fauré à Paul Poujaud, datée du 15 janvier 1888.

⁷ *Le Guide musical*, n° 3 du 19 janvier 1888, p. 21.

⁸ Cette exécution est datée du 1^{er} février 1888 par J.-M. Nectoux, « Préface », in Mutien-Omer Houziaux, *À la recherche « des » Requiem de Fauré ou L'authenticité musicale en questions* (= *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 15–16, 2000), Liège, p. XIV, et id., *Gabriel Fauré*, p. 688.

⁹ Fauré, *Correspondance*, p. 140 : lettre à Eugène d'Eichtal, datée probablement du 31 janvier 1888.

¹⁰ Nectoux, in Houziaux, p. XVI, note 1, et id., *Gabriel Fauré*, p. 688, note 2.

¹¹ Fauré, *Correspondance*, p. 141 : lettres à Robert de Montesquiou du 3 mai 1888 et à Paul Poujaud de la même date. C'est très probablement cette audition que Camille Benoît (« Balthazar Claes ») évoque dans le *Guide musical* : « P. S. – Je laisse de côté, pour cette fois, sans la comprendre dans cette liquidation de fin de saison, l'audition qui eut lieu, à la Madeleine, il y a quelques semaines, d'une œuvre d'une beauté rare et achevée, la *Messe de Requiem* de M. Gabriel Fauré, me réservant d'en faire à loisir une étude spéciale. B. C. » (n°s 24–25 du 14 et 21 juin 1888, p. 167). Le critique écrira en effet un compte rendu détaillé un peu plus tard dans le même périodique.

compte rendu que rédigea Camille Benoit pour *Le Guide musical* montre que l'œuvre ne comportait encore à cette date que les cinq mouvements d'origine, mais aussi que Fauré avait déjà ajouté des parties de cuivres. En effet, le journaliste remarque : « Détail à noter : pas de violons, pas de cuivres, dans l'accompagnement des voix (sauf, dans le *Sanctus*, un violon solo, et à l'*Hosannah*, une courte fanfare de cor et trompette). »¹²

L'année suivante, l'œuvre fut exécutée au moins une fois, le 13 février, à la Madeleine, à l'occasion d'une messe annuelle organisée par la Croix-Rouge française « pour les soldats et les marins morts au service de la France ». ¹³ Cette cérémonie, présidée par le cardinal Langénieux, archevêque de Reims, eut lieu dans une église « bondée », en présence de nombreuses personnalités politiques et militaires, dont le Maréchal de Mac-Mahon. Si les comptes rendus sont trop imprécis pour déterminer avec exactitude comment se présentait le *Requiem* à cette date, on sait toutefois que l'œuvre fut « chantée par la maîtrise sous la direction de M. Gabriel Fauré auquel avait été jointe une partie de l'orchestre et des chœurs de l'Opéra », ¹⁴ mais aussi que la partie d'orgue fut jouée par Théodore Dubois, ¹⁵ que le « Pie Jesu » fut chanté par « un jeune enfant, M. Paul Verdeau, soliste soprano », ¹⁶ et que « les solis [furent] chantés par M. Auguez, de l'Opéra. » ¹⁷ Cette dernière précision est importante, car la présence du baryton Numa Auguez (1847–1903) ¹⁸, dont il est écrit qu'il a chanté *les soli*, laisse penser que l'« Offertoire » et le « Libera me » faisaient partie du *Requiem* dès février 1889.

Une exécution en 1890 est mentionnée par Louis Vierne, mais son existence n'a pu être confirmée. ¹⁹ Après une audition du « Libera me » seul le 28 janvier 1892 lors d'un concert de la Société nationale de musique, ²⁰ une exécution complète du *Requiem* eut lieu à la date du 21 janvier 1893 à la Madeleine, dans le cadre d'une cérémonie à la mémoire de Louis XVI. ²¹ L'audition du 17 mai 1894 au théâtre de La Bodinière, ²² dirigée par Eugène d'Harcourt, appartient déjà à l'histoire tardive du *Requiem*. ²³

Pour établir la présente édition, nous nous sommes fixé comme objectif de saisir l'œuvre à un stade auquel le compositeur la considèrerait comme achevée, mais n'avait pas encore entrepris les retouches successives qui la rapprochaient de sa forme tardive. Or la première audition en janvier 1888 était considérée par Fauré comme celle d'une œuvre non encore achevée pour ce qui est de son orchestration, ²⁴ et le *Requiem* ne comportait pas encore la totalité de ses mouvements : il fallait donc intégrer des éléments d'orchestration et de composition ultérieurs. Comme l'indique la lettre à la Comtesse Greffulhe, déjà mentionnée à propos de l'ajout de l'« Hostias » au printemps 1889, le *Requiem* est une œuvre achevée aux yeux de son compositeur à cette date. ²⁵ On se trouve ici à un stade privilégié dans l'histoire de l'œuvre : celle-ci a atteint une forme cohérente et complète, pouvant être exécutée sans produire l'impression d'inachèvement, et les sources permettent de la restituer en limitant le plus possible le recours à des hypothèses invérifiables.

Parmi les sources utilisées dans la présente édition ²⁶ figurent les quatre partitions autographes représentant le stade initial décrit plus haut (source **A**). Ces dernières rendent compte de la longue genèse de l'œuvre : on peut y déceler la superposition de différentes strates – quelquefois entremêlées – correspondant à différentes étapes de la composition. La situation est toutefois clarifiée par la présence de parties séparées, dont la majorité ont été établies par

un même copiste (le « copiste 1 ») et forment ainsi un groupe cohérent (source **C** principalement). Quelques parties séparées de la main de Fauré ont aussi été conservées et apportent un complément d'information non négligeable car elles sont quelquefois la seule source existante (source **B**). Un dernier groupe de parties séparées a été pris en considération (une partie de la source **C**, et source **D**), mais son intérêt pour l'édition est moindre car il est peu homogène : on peut y remarquer l'intervention de sept autres scripteurs, et certaines parties ont été copiées tardivement. Enfin, en raison de l'absence de certaines parties, il a été nécessaire de recourir à une source tardive, la première édition de la partition (source **ED**, Hamelle, 1901) : c'est le cas notamment pour les parties solistes de baryton et de soprano. Il convient ici de remarquer que les sources qui nous sont parvenues ne présentent aucun lien direct avec la version tardive du *Requiem*. Une nouvelle partition, incorporant les nombreuses modifications supplémentaires caractéristiques de cette version, a donc dû être établie par Fauré entre 1898 et 1901 en vue de la gravure, mais ce document, dont l'importance serait capitale pour l'histoire de l'œuvre, n'a jusqu'ici jamais été retrouvé.

¹² *Le Guide musical*, nos 32–33 du 9 et 16 août 1888, p. 195–197.

¹³ Dans *Le Guide musical*, « Balthazar Claes » annonce par erreur cette manifestation pour le 20 février (« mercredi prochain »), ignorant qu'elle a déjà eu lieu (n° 7 du 14 février 1889, p. 51). La date du 13 février est confirmée par la plupart des quotidiens du 14 février 1889, même si tous ne mentionnent pas que le *Requiem* fut chanté : *Le Figaro*, *Le Siècle*, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *L'Univers*, *Le Matin*, *La Croix*, *Le Temps*, *Le Gaulois*.

¹⁴ *Le Figaro*, 14 février 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8 février 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14 février 1889.

¹⁷ *Le Siècle*, 14 février 1889. Cette information est confirmée par le *Journal des débats* du même jour.

¹⁸ Numa Auguez entra au Conservatoire en 1867, fut engagé à l'Opéra en 1872 où il participa à la création du *Roi de Lahore* de Jules Massenet et du *Polyeucte* de Charles Gounod, et fut pensionnaire de l'Académie nationale de musique jusqu'en 1882. Il chanta aussi à Rome et à Anvers en 1883–1884, participa à la création parisienne du *Lohengrin* de Wagner en 1887, et fut engagé comme professeur de chant au Conservatoire en 1899. Cf. C.-E. Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, tome II, Paris : Brunel, 1899–1919, p. 311–312, et *Großes Sängerlexikon*, Munich : K. G. Saur, 2003, vol. 1, p. 176 (dans les cas de divergence entre ces deux sources, les dates du *Großes Sängerlexikon* ont été retenues). La participation de Numa Auguez à cette exécution éclaire une remarque que fit Fauré à Eugène Ysaÿe en 1900, alors qu'il lui donnait des conseils en vue d'une exécution du *Requiem* : « Quant au baryton-basse c'est la genre Auguez qui conviendrait le mieux » (*Correspondance*, p. 242). La prestation de Numa Auguez en 1889 avait dû donner satisfaction à Fauré pour qu'il cite le chanteur en exemple onze ans plus tard.

¹⁹ Nectoux, in Houziaux, p. XIII–XIV.

²⁰ Le « Libera me », chanté par Louis Ballard, fut donné parmi des œuvres de divers compositeurs dont Victoria, Palestrina, J. S. Bach, Schumann, Franck et Chausson. Cf. Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont : Mardaga, 1997, p. 252.

²¹ *Le Figaro* du 22 janvier indique que « le duc de Madrid avait demandé, lui aussi, que des messes de Requiem fussent dites à la Madeleine. »

²² On sait par le quotidien *Le Gaulois* qu'il s'agissait d'un « Concert au profit de l'orphelinat de Chantelle, organisé par la Princesse E. de Polignac » (18 mai 1894).

²³ J.-M. Nectoux fait l'hypothèse que les parties de bassons et de violons avaient peut-être été déjà ajoutées à cette date (Nectoux, in Houziaux p. X). M.-O. Houziaux précise que l'« Offertoire » fut chanté sans le chœur « O Domine » (Houziaux, p. 11).

²⁴ Nectoux, in Houziaux, p. X.

²⁵ Cf. *supra*, note 1. Fauré indique qu'il a rajouté à son *Requiem* « l'Offertoire qui manquait » et ajoute : « c'est à mon éditeur, maintenant, de travailler ». J.-M. Nectoux interprète à juste titre cette phrase comme l'expression du sentiment que l'œuvre est alors achevée (*Correspondance*, p. 146, note 3).

²⁶ Pour une vue d'ensemble, voir le récapitulatif à la p. XII. On trouvera une description détaillée des sources dans le rapport critique en fin de volume.

Il apparaît clairement que les parties du premier groupe décrit plus haut (source **C**) n'incluent pas les instruments ajoutés ultérieurement par Fauré dans les partitions autographes. De plus, elles sont exemptes d'une large part des nombreuses corrections portées par le compositeur dans les partitions. Toutefois, elles correspondent sans aucun doute à un stade achevé du *Requiem*, car on y trouve les sept mouvements. Si, comme cela ne fait guère de doute, le « copiste 1 » est bien le dénommé Manier, copiste de la Madeleine et basse dans le chœur de cette église, dont on sait qu'il l'a quitté en juillet 1889,²⁷ la version du *Requiem* que les parties du premier groupe permettent de restituer doit être très proche de celle qui fut entendue à la Madeleine le 13 février 1889.

À ce stade de la réflexion, il restait à statuer sur l'éventuelle intégration de parties instrumentales absentes dans le premier groupe. La mention des cors et des trompettes par le critique Camille Benoît (voir ci-dessus) nous a convaincu de la nécessité de prendre en compte ces parties dans l'édition. Cette décision en a appelé une deuxième : si les parties de cors (et de trompettes) étaient présentes dès 1888, notre édition se devait d'intégrer également la partie de contrebasse dans l'« In paradisum ». En effet, sa position dans la partition autographe (source **A**) permet d'établir qu'elle fut ajoutée avant les parties de cors, même si la seule copie de la partie séparée existante (source **C**) rend manifestement compte d'un état plus tardif de cette partie. Nous avons indiqué ici les principes essentiels de notre édition. Le lecteur trouvera dans la section II du rapport critique le détail des choix éditoriaux auxquels nous avons procédé.

La rupture que la *Messe de Requiem* de Fauré manifeste avec l'esprit conventionnel de ce genre a été souvent remarquée.²⁸ La version restituée ici rendra cette rupture plus sensible encore. On y découvrira une musique plus retenue, concentrée en une durée plus brève, et dont l'instrumentation réduite, dans laquelle l'orgue devient un élément essentiel de cohésion, met en valeur les interventions des soli instrumentaux.²⁹ Enfin, on sera frappé par une dynamique claire, prévenant toute grandiloquence, dans laquelle les effets les plus intenses se limitent aux moments cruciaux de l'œuvre, et dans laquelle une opposition franche de nuances contraste quelquefois avec les nuances progressives de la version tardive.³⁰ Un autre changement notable dans cette version est l'absence du chœur « O Domine » encadrant le solo de baryton « Hostias » dans l'« Offertoire ». Le mouvement ainsi restitué est bref et trouve une contrepartie équilibrée dans le « Pie Jesu » : les deux premières pièces avec soliste sans chœur ont à peu près la même durée.

En raison de la situation complexe au regard des sources, et du fait qu'il n'a pas toujours été possible de déchiffrer le texte original masqué par des corrections ultérieures, certaines questions sont restées sans réponse définitive : il a alors été nécessaire de recourir au texte après correction ou à la version tardive. Malgré cela, la présente édition peut se prévaloir d'offrir, dans l'ensemble, une image cohérente du *Requiem* tel qu'il se présentait en 1889. C'est donc finalement un autre visage du *Requiem* qui se dessine dans cette nouvelle édition. Par son caractère intimiste, et en raison du fait qu'elle fut exécutée presque exclusivement, jusqu'en 1889, dans un cadre liturgique, la version restituée pourrait être qualifiée de « version d'église », et opposée ainsi à la version « orchestrale » ou « version de concert » tardive. Afin d'insister sur la différence entre les effectifs instrumentaux respectifs des deux versions, nous choisissons cependant la dénomination « version avec petit orchestre ». Cette version n'a pas pour vocation de remplacer défini-

tivement la version « symphonique », mais bien de permettre au mélomane et au musicien de porter un regard comparatif, et de faire ensuite un choix raisonné.

Je tiens pour finir à remercier la Bibliothèque nationale de France d'avoir mis à ma disposition les sources nécessaires à la réalisation de la présente édition, et d'avoir autorisé la publication de plusieurs fac-similés. Je remercie aussi chaleureusement Hans Ryschawy, des éditions Carus, pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée pendant le long travail dont cette édition est le fruit.

Reims, février 2011

Marc Rigaudière

²⁷ Nectoux, in *Gabriel Fauré, Requiem*, p. 121.

²⁸ Cf. Carus 27.312, « Avant-propos ».

²⁹ Voir par exemple l'intervention des trompettes et des cors aux mesures 28–29 et 61–62 de l'« Introït et Kyrie ».

³⁰ Voir l'arrivée subite de la nuance *ff* à la mesure 42 du « Sanctus », là où la version tardive donne une fourche de crescendo sur toute la mesure 41.

Vorwort

Das *Requiem* von Gabriel Fauré entstand in einem langen Kompositionsprozess zwischen 1887 und 1900. Angesichts dieser Dauer und des großen Umfangs der Änderungen, die das Werk in diesem Zeitraum erfuhr, scheint es legitim, von verschiedenen Fassungen zu sprechen. Näherte sich das Werk in diesem Zeitraum hinsichtlich seiner Besetzung immer mehr dem üblichen Konzertgebrauch an, so veränderten die Arbeiten an der Orchestrierung und der Dynamik auch grundlegend dessen Charakter. Obwohl die Entstehungsgeschichte schwierig und noch nicht in allen Punkten geklärt ist, lassen sich drei Stadien unterscheiden:

1. Anfangsstadium (1887/1888): das noch unvollständige Werk
Das „Herzstück“ des Requiems besteht aus einer beschränkten Anzahl von Sätzen und einer reduzierten Instrumentalbesetzung ohne Bläser. Zu diesem Zeitpunkt waren die fünf Sätze „Introït et Kyrie“, „Sanctus“, „Pie Jesu“, „Agnus Dei“ und „In paradisum“ komponiert, von denen sich auch, mit Ausnahme des „Pie Jesu“, die autographen Partituren erhalten haben, zwei davon sogar mit autographischer Datierung: „Sanctus“ vom 9. Januar 1888 und „Agnus Dei“ vom 6. Januar 1888. Folgende Besetzung war vorgesehen: gemischter Chor (bzw. Solostimme im „Pie Jesu“), Solovioline (nur im „Sanctus“), Soloviola (nur im „In paradisum“), 2 Violinen, 2 Violoncelli, Kontrabass (ohne „In paradisum“), Orgel, Harfe (ohne „Introït et Kyrie“) und Pauken (nur im „Introït et Kyrie“).

2. mittleres Stadium (1888–1894): Vervollständigung des Werkes und Beginn der Umarbeitungen
Das Werk nimmt die endgültige siebensätzliche Gestalt an, in der es auch bekannt wurde. Im Frühjahr 1889 fügte Fauré dem Werk das „Offertoire“ an, zunächst noch in Form eines Baritonsolos „Hostias“. Der das Solo umrahmende Chor „O Domine“ wurde später ergänzt, allerdings lässt sich der Zeitpunkt dieser Hinzufügung nicht mit Sicherheit ermitteln. Außerdem erweiterte Fauré sein *Requiem* um das „Libera me“, dessen Ursprünge möglicherweise bis 1877 zurückreichen² und von dem es spätestens seit 1889 eine vollständige Version gab³. Parallel zu dieser formalen Erweiterung vergrößerte Fauré die Anzahl der Instrumente um – je nach Satz – Violinen, zwei Fagotten, zwei oder vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen. Dies nahm Fauré jedoch nicht zum Anlass, eine neue Partitur zu schreiben, sondern er notierte die ergänzten Stimmen auf leeren Systemen der ursprünglichen Autographen (s. Abb. 1). Diese sukzessiv erweiterte Fassung, deren genaue Besetzung noch nicht eindeutig festgelegt ist, wurde bis zu ihrer Ersetzung durch die endgültige Version im Jahre 1900 aufgeführt.

3. Spätstadium (1900): Konzertfassung
Dem wiederholten Drängen seines Verlegers Hamelle, das *Requiem* mit einer mehr der üblichen Konzertpraxis entsprechenden Orchesterbesetzung zu versehen, stimmte Fauré im August 1898 zu.⁴ Dazu erweiterte er die ursprüngliche Besetzung im „Pie Jesu“ um zwei Flöten und zwei Klarinetten und setzte auch im „Agnus Dei“ sowie im „Libera me“ Violinen ein. Die gedruckte Partitur und die Orchesterstimmen dieser endgültigen Fassung erschienen 1901, die erste Aufführung fand in Lille aber bereits am 6. April

1900 statt, die zweite am 12. Juli desselben Jahres in Paris im Trocadéro anlässlich der Weltausstellung. Diese Werkgestalt wurde vom Herausgeber der vorliegenden Ausgabe 2005 unter der Bezeichnung „version symphonique“ veröffentlicht.⁵

Es ist interessant, die ersten Aufführungen des *Requiems* aufzulisten, da sich dabei die Chronologie seines Entstehens bis zu einem gewissen Grad präzisieren lässt. Die erste Aufführung fand am 16. Januar 1888 in der Kirche Ste. Madeleine in Paris statt.⁶ Einem kurzen Bericht zufolge, den der Kritiker Camille Benoît unter dem Pseudonym „Balthazar Claes“ für die Wochenzeitschrift *Le Guide musical* verfasste, hinterließ diese beim Publikum einen großen Eindruck:

P. S. – Ich komme gerade rechtzeitig zurück, um im *Guide* dieser Woche Mitteilung von der ersten Aufführung der *Messe de Requiem* von Gabriel Fauré zu machen. Dieses Hauptwerk des jungen Meisters hinterließ einen tiefen Eindruck auf die Elite der Musiker und Künstler, die dieser Aufführung beiwohnten. Ich möchte es nicht unternehmen, in auch nur ein einziges Detail einzudringen: Ein Werk dieses Wertes, dieser Bedeutung, und das für mich, zumindest bis zum jetzigen Zeitpunkt, der schönste Ausdruck des sehr großen Talentes seines Verfassers darstellt, verlangt eine tiefer gehende Untersuchung, die ich mir für den gegebenen Augenblick und die geeignete Stunde vorbehalten. Ich beschränke mich heute darauf, ein Datum zu notieren und den Eindruck festzuhalten. B. C.⁷

Für drei weitere Aufführungen des Jahres 1888 sind nur lückenhafte Angaben überliefert. Die zweite fand 15 Tage nach der ersten⁸ unter „wesentlich eingeschränkteren Aufführungsbedingungen“ statt.⁹ Auf eine fragliche Aufführung vom 29. Februar¹⁰ folgte eine

¹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris (Fayard), 2. rev. Auflage 2008, S. 176. Der Autor stützt seine Angabe auf einen Brief Faurés an die Gräfin Greffulhe, der vermutlich vom 24. Juni 1889 stammt. Vgl. Gabriel Fauré, *Correspondance* (vorgelegt und mit Anmerkungen versehen von Jean-Michel Nectoux), Paris (Flammarion), 1980, S. 145–146. Möglicherweise lag das Stück jedoch bereits seit Februar vor (siehe unten die Anmerkungen zur Aufführung am 13. Februar 1889).

² Nectoux, *Gabriel Fauré*, S. 176.

³ J.-M. Nectoux nimmt an, dass Fauré das Stück 1890/1891 überarbeitet hat. Vgl. *Gabriel Fauré, Requiem op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893* (hrsg. von Jean-Michel Nectoux und Roger Delage), Paris (Hamelle [Leduc]), 21994, S. V.

⁴ Fauré, *Correspondance*, S. 232: Brief an Julien Hamelle vom 2. August 1898.

⁵ Carus-Verlag Stuttgart (Carus 27.312).

⁶ Fauré, *Correspondance*, S. 138: Brief an Paul Poujaud vom 15. Januar 1888.

⁷ *Le Guide musical*, Nr. 3 vom 19. Januar 1888, S. 21.

⁸ Diese Aufführung wird von J.-M. Nectoux auf den 1. Februar 1888 datiert; s. „Préface“ zu Mutien-Omer Houziaux, *À la recherche « des » Requiem de Fauré ou L'authenticité musicale en questions* (= *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 15–16, 2000), Liège, S. XIV, und ders., *Gabriel Fauré*, S. 688.

⁹ Fauré, *Correspondance*, S. 140: Brief an Eugène d'Eichtal, vermutlich vom 31. Januar 1888.

¹⁰ Nectoux, in: Houziaux, S. XVI, Fußnote 1, und ders., *Gabriel Fauré*, S. 688, Fußnote 2.

erneute am 4. Mai desselben Jahres¹¹. Der Besprechung von Camille Benoît für den *Guide musical* ist zu entnehmen, dass das Werk zu diesem Zeitpunkt nach wie vor nur die originalen fünf Sätze enthielt, aber Fauré bereits Blechbläserstimmen hinzugefügt hatte: „Ein zu erwähnendes Detail: keine Violinen, keine Blechbläser zur Begleitung der Stimmen (mit Ausnahme eines Violinsolos im *Sanctus* und im *Hosannah* eine kurze Horn- und Trompeten-Fanfare).“¹²

Im folgenden Jahr wurde das Werk mindestens ein Mal, und zwar am 13. Februar in Ste. Madeleine anlässlich einer jährlichen, vom französischen Roten Kreuz veranstalteten Messe „für die im Dienste Frankreichs gefallenen Soldaten und Matrosen“ aufgeführt.¹³ Diese Zeremonie unter Leitung des Kardinals und Erzbischofs von Reims, Langénieux, fand in einer „voll besetzten“ Kirche in Anwesenheit zahlreicher Persönlichkeiten aus Politik und Militär, darunter Marschall Mac-Mahon, statt. Wenn auch die Berichte zu ungenau sind, um mit Sicherheit zu erfahren, in welcher Form das *Requiem* zu diesem Zeitpunkt aufgeführt worden war, weiß man doch immerhin, dass das Werk „von der Kantorei unter Leitung von M. Gabriel Fauré gesungen wurde, unterstützt durch einen Teils des Orchesters und der Chöre der Opéra“¹⁴, dass Théodore Dubois den Orgelpart übernommen hatte,¹⁵ dass das „Pie Jesu“ von einem Jungen, dem Sopransolisten M. Paul Verdeau¹⁶ und „die Soli von Herrn Auguez von der Opéra gesungen“¹⁷ worden waren. Diese letzte Angabe ist bedeutsam, denn die Anwesenheit des Baritons Numa Auguez (1847–1903)¹⁸, der den Angaben zufolge „die“ Soli übernommen hatte, lässt annehmen, dass das „Offertoire“ und das „Libera me“ ab Februar 1889 Teil des *Requiem*s waren.

Eine Aufführung im Jahre 1890 wurde von Louis Vierne erwähnt, es findet sich aber keine weitere Bestätigung dafür.¹⁹ Nach einer Wiedergabe nur des „Libera me“ am 28. Januar 1892 während eines Konzerts der Société nationale de musique²⁰, wurde das gesamte *Requiem* am 21. Januar 1893 in Ste. Madeleine im Rahmen einer Gedenkfeier für Ludwig XVI. musiziert²¹. Die Aufführung im Théâtre de La Bodinière vom 17. Mai 1894,²² dirigiert von Eugène d’Harcourt, gehört bereits zur Spätgeschichte des *Requiem*s.²³

Die vorliegende Ausgabe hat sich zum Ziel gesetzt, das Werk in einem Stadium zu fixieren, in dem es der Komponist als abgeschlossen betrachtete, er aber noch nicht mit den Überarbeitungen begonnen hatte, die es in seine Spätform überführten. Da das Werk bei seiner ersten Aufführung im Januar 1888 in Faurés Wahrnehmung noch hinsichtlich seiner Orchestrierung unvollständig war²⁴ und da es noch nicht alle späteren Sätze umfasste, war es notwendig, in der Instrumentation und in der formalen Anlage gewisse spätere Ergänzungen zu berücksichtigen.

Wie der Brief an die Gräfin Greffulhe, der bereits im Zusammenhang mit der Einbeziehung des „Hostias“ im Frühjahr 1889 erwähnt wurde, zeigt, war das *Requiem* zu diesem Zeitpunkt in den Augen seines Komponisten eine abgeschlossene Komposition.²⁵ Und tatsächlich befindet man sich in seiner Entstehungsgeschichte in einem besonderem Stadium: Das *Requiem* hatte eine in sich stimmige und vollständige Gestalt angenommen und konnte aufgeführt werden, ohne dass der Eindruck von Nichtabgeschlossenheit entstand, und die Quellen erlauben eine Rekonstruktion, die den Rückgriff auf nicht überprüfbare Hypothesen, soweit es nur irgendwie möglich, ist beschränkt.

Unter den für die vorliegende Edition herangezogenen Quellen²⁶ repräsentieren die vier autographen Partituren (Quelle A) das oben beschriebene Anfangsstadium des Werkes und geben Zeugnis von seiner langen Entstehungsgeschichte, da sich verschiedene Schichten – wenn auch nicht immer eindeutig – unterscheiden lassen, die unterschiedlichen Stadien der Komposition entsprechen. Geklärt wird die Situation dagegen durch die Existenz von Einzelstimmen, von denen die meisten von Schreiber 1 verfasst worden sind und die deshalb eine in sich schlüssige Gruppe bilden (überwiegend in Quelle C). Weitere Einzelstimmen von Faurés Hand haben sich ebenfalls erhalten und bilden eine unverzichtbare Ergänzung, da sie in manchen Fällen die einzigen Quellen darstellen (Quelle B).

¹¹ Fauré, *Correspondance*, S. 141: Briefe an Robert de Montesquiou vom 3. Mai 1888 und an Paul Poujaud vom selben Datum. Dabei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Aufführung, die Camille Benoît („Balthazar Claes“) im *Guide musical* (Nr. 24/25 vom 14. und 21. Juni 1888, S. 176) erwähnt: „P. S. – Ich lasse dieses Mal, ohne sie in diesen Schlussverkauf der Saison mit einzubeziehen, die Aufführung beiseite, die vor einigen Wochen in der Madeleine stattgefunden hatte, eines Werkes einer seltenen und vollendeten Schönheit, der *Messe de Requiem* von M. Gabriel Fauré und behalte mir vor, darüber in Ruhe eine eigene Untersuchung vorzunehmen. B. C.“. Der Kritiker hat dann tatsächlich etwas später in derselben Zeitschrift einen eingehenden Bericht verfasst.

¹² *Le Guide musical*, Nr. 32/33 vom 9. und 16. August 1888, S. 195–197.

¹³ Im *Guide musical* („Barthazar Claes“) wurde die Veranstaltung irrtümlicherweise für den 20. Februar („nächster Mittwoch“) angekündigt, obwohl sie bereits stattgefunden hatte (Nr. 7 vom 14. Februar 1889, S. 51). Das frühere Veranstaltungsdatum wurde von der Mehrzahl der Tageszeitungen vom 14. Februar 1889 bestätigt: *Le Figaro*, *Le Siècle*, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *L’Univers*, *Le Matin*, *La Croix*, *Le Temps*, *Le Gaulois*; allerdings erwähnen nicht alle, ob das *Requiem* tatsächlich aufgeführt worden ist.

¹⁴ *Le Figaro*, 14. Februar 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8. Februar 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14. Februar 1889.

¹⁷ *Le Siècle*, 14. Februar 1889. Diese Information wurde vom *Journal des débats* vom selben Tag bestätigt.

¹⁸ Numa Auguez trat 1867 ins Conservatoire ein, wurde 1872 an der Opéra engagiert, wo er an den Uraufführungen von Jules Massenets *Roi de Lahore* und Charles Gounods *Polyeucte* mitwirkte, bis 1882 war er „Pensionär“ (Bezieher eines Einkommens) der Académie nationale de musique. 1883/1884 sang er auch in Rom und Antwerpen, war 1887 an der Pariser Erstaufführung von Wagners *Lohengrin* beteiligt und wurde 1899 als Professor für Gesang ans Conservatoire berufen. Vgl. C.-E. Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, Band II, Paris (Brunel) 1899–1919, S. 311/312, und *Großes Sängerlexikon*, München (K. G. Saur) 2003, Band 1, S. 176 (im Falle von Abweichungen zwischen diesen beiden Quellen wurden die Angaben des *Großen Sängerlexikons* verwendet). Die Beteiligung von Numa Auguez bei dieser Aufführung erhellt eine Bemerkung Faurés, die dieser im Jahre 1900 Eugène Ysaÿe gegenüber im Zusammenhang mit Ratschlägen für eine Aufführung des *Requiem*s gemacht hatte: „Was den Bassbariton betrifft, so ist dies das Genre von Auguez, der am meisten überzeugen würde“ (*Correspondance*, S. 242). Die künstlerische Leistung von Numa Auguez im Jahre 1889 musste Fauré so überzeugt haben, dass er den Sänger noch nach elf Jahren als Beispiel anführte.

¹⁹ Nectoux, in: Houziaux, S. XIII–XIV.

²⁰ Das „Libera me“, gesungen von Louis Ballard, wurde zusammen mit Werken verschiedener Komponisten, darunter Victoria, Palestrina, J. S. Bach, Schumann, Franck und Chausson aufgeführt. Vgl. Michel Duchesneau, *L’Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont (Mardaga) 1997, S. 252.

²¹ Der *Figaro* meldet am 22. Januar, dass „auch der Herzog von Madrid gebeten habe, dass in der Madeleine Requiem-Messen gelesen würden“.

²² Aus der Wochenzeitung *Le Gaulois* (18. Mai 1894) weiß man, dass es sich dabei um ein „Konzert zugunsten des Waisenhauses von Chantelle handelte, das von der Prinzessin E. de Polignac veranstaltet worden ist“.

²³ J.-M. Nectoux stellt die Hypothese auf, dass die Stimmen der Fagotte und der Violinen eventuell bereits zu diesem Zeitpunkt hinzugefügt worden sein könnten (Nectoux, in: Houziaux, S. X). M.-O. Houziaux stellt klar heraus, dass das „Offertoire“ ohne den Chor „O Domine“ gesungen wurde (Houziaux, S. 11).

²⁴ Nectoux, in: Houziaux, S. X.

²⁵ Siehe oben Fußnote 1. Fauré schrieb, dass er seinem *Requiem* „das Offertoire, das fehlte“ hinzugefügt habe und führte weiter aus: „nun ist es an meinem Verleger zu arbeiten“. J.-M. Nectoux interpretiert zu Recht diese Bemerkung als Ausdruck des Gefühls, dass das Werk nun abgeschlossen sei (*Correspondance*, S. 146, Fußnote 3).

²⁶ Einen Überblick vermittelt die Tabelle auf S. XII. Für eine ausführliche Quellenbeschreibung siehe den Kritischen Bericht am Ende der Ausgabe.

Eine letzte Gruppe von Einzelstimmen wurde ebenfalls herangezogen (eine Stimme von Quelle C; Quelle D), jedoch ist diese von geringerem Wert für die Edition, da es sich um ein wenig homogenes, von sieben weiteren Schreibern erstelltes Korpus handelt, von dem einige Stimmen zudem erst spät entstanden sind. Da einige Stimmen komplett fehlen, musste schließlich mit dem Erstdruck der Partitur von 1901 (Quelle ED) auch auf eine ganz späte Quelle zurückgegriffen werden, und zwar hauptsächlich für die Solostimmen von Sopran und Bariton. Hier sei noch darauf hingewiesen, dass die erhaltenen Quellen keine Rückschlüsse auf die Spätfassung des *Requiem*s zulassen. Angesichts der bevorstehenden Veröffentlichung muss Fauré zwischen 1898 und 1901 eine neue Partitur für den Notenstich erstellt haben, die auch die zahlreichen weiteren Änderungen im Hinblick auf die gedruckte Fassung enthalten hat. Diese Partitur, die für die Geschichte des Werkes von größter Bedeutung wäre, wurde bis heute nicht aufgefunden.

Es zeigt sich nun, dass in den Stimmen der ersten Gruppe (C) die nachträglich von Fauré in den autographen Partituren ergänzten Instrumente komplett fehlen. Weiterhin ist ein großer Teil der nachträglich von Fauré in den Partituren vorgenommenen Korrekturen noch nicht enthalten. Da sie aber alle sieben Sätze des *Requiem*s umfassen, geben sie ohne Zweifel einen abgeschlossenen Zustand des Werkes wieder. Lässt sich dann noch, wie es sehr wahrscheinlich ist, der „Schreiber 1“ mit dem Kopisten Manier identifizieren, zugleich Bass im Chor an Ste. Madeleine, von dem man weiß, dass er diesen im Juli 1889 verlassen hat,²⁷ muss die Fassung des *Requiem*s, die man mit Hilfe der Stimmen dieser Gruppe rekonstruieren kann, derjenigen sehr nahe kommen, die am 13. Februar 1889 in Ste. Madeleine erklang.

Zu klären blieb, ob es nicht doch sinnvoll wäre, weitere Instrumentalstimmen, die in der ersten Gruppe (C) fehlen, in die Edition einzubeziehen. Die Erwähnung von Hörnern und Trompeten durch den Kritiker Camille Benoît (s. o.) ließ es notwendig erscheinen, auch diese Stimmen zu berücksichtigen. Diese Entscheidung zog nun eine weitere nach sich: Wenn die Horn- (und Trompeten-) stimmen seit 1888 vorhanden waren, musste auch die Kontrabassstimme von „In paradisum“ berücksichtigt werden, da ihre Position in der autographen Partitur (A) es nahe legt anzunehmen, dass sie noch vor den Hörnern nachträglich in die Partitur eingefügt wurde, auch wenn es sich bei der separaten Stimme in C offensichtlich um eine spätere Abschrift handelt. Damit sind die wichtigsten Prinzipien der Edition vorgestellt. Für eine detaillierte Darstellung der editorischen Entscheidungen sei auf Abschnitt II („Zur Edition“) des Kritischen Berichtes verwiesen.

Auf den Bruch, den Faurés *Requiem* gegenüber konventionellen Erwartungen an die Gattung bedeutet, wurde bereits mehrfach hingewiesen.²⁸ Die vorliegende, rekonstruierte Gestalt des Werkes aus dem Jahre 1889 macht diesen Bruch noch deutlicher. Man begegnet einer noch zurückhaltenderen, in ihrer kürzeren Dauer konzentrierteren Musik, deren reduzierte Instrumentalbesetzung die Orgel zu einem wesentlichen Element für den Zusammenhang werden lässt und in der die Einsätze der instrumentalen Solostimmen sich deutlicher hervorheben.²⁹ Schließlich ist man über die klare dynamische Linie erstaunt, die jegliches Pathos meidet, da die intensivsten Wirkungen den Höhepunkten des Werkes vorbehalten sind, und deren oft übergangsloser Gegenüberstellung dynamischer Angaben manchmal die eher vermittelnde Dynamik der Spätfassung entgegensteht.³⁰ Ein weiterer erwähnenswerter Unterschied zur späteren Fassung liegt im Fehlen des Chores „O Domi-

ne“, der im „Offertoire“ das Baritonsolo „Hostias“ umrahmt. Der so rekonstruierte kurze Satz findet ein ausgewogenes Gegenstück im „Pie Jesu“: Es handelt sich um die beiden einzigen rein solistischen Sätze, die zudem ungefähr den gleichen Umfang aufweisen.

Aufgrund der nicht ganz einfachen Quellenlage und der Tatsache, dass in manchen Fällen nachträgliche Korrekturen nicht mehr aufgelöst werden konnten, bleiben in Einzelfällen Fragen offen, zu deren Klärung auf die Version post correcturam bzw. mangels Quelle auf die Spätfassung zurückgegriffen werden musste. Insgesamt kann diese Ausgabe aber doch für sich den Anspruch erheben, ein weitgehend in sich stimmiges Bild des *Requiem*s zu bieten, wie es im Jahre 1889 erklingen ist. Damit zeigt das Werk ein anderes Gesicht, als wir es aus der Spätfassung gewohnt sind. Aufgrund seines intimeren Charakters und der Tatsache, dass es bis 1889 beinahe ausschließlich in liturgischem Zusammenhang aufgeführt worden ist, könnte die hier rekonstruierte Fassung als „Kirchenfassung“ im Unterschied zur späteren „sinfonischen“ Fassung bezeichnet werden. Um jedoch den Unterschied in der Besetzung beider Fassungen hervorzuheben, soll die Bezeichnung „Fassung mit kleinem Orchester“ gewählt werden. Diese wird die Spätfassung nicht verdrängen, aber Musikliebhabern und Musikern einen vergleichenden Blick und damit die Möglichkeit einer gezielten Wahl gestatten.

Ich möchte der Bibliothèque nationale de France für die Bereitstellung der Quellen und die Genehmigung zur Veröffentlichung der Faksimileabbildungen danken sowie Hans Ryschawy vom Carus-Verlag für seine wertvolle Begleitung auf dem langen Weg dieser Edition.

Reims, im Februar 2011
Übersetzung: Hans Ryschawy

Marc Rigaudière

²⁷ Nectoux, in: *Gabriel Fauré, Requiem*, S. 121.

²⁸ Siehe das Vorwort zur Carus-Ausgabe 27.312.

²⁹ Siehe beispielsweise den Einsatz der Trompeten und Hörner in den Takten 28/29 und 61/62 im „Introït et Kyrie“.

³⁰ Siehe das plötzliche Eintreten von *ff* in T. 42 des „Sanctus“; hingegen sieht die spätere Fassung für den gesamten T. 41 ein Crescendo vor.

Foreword

Gabriel Faure's *Requiem* originated in an extensive compositional process between 1887 and 1900. In view of this duration and the broad range of alterations which the work underwent within this period, it seems legitimate to speak of different versions. If during this time the scoring of the work gradually approached what was considered normal for concert use, correspondingly the changes in the orchestration and the dynamics fundamentally also changed its character. Although the history of the work's origins is difficult to trace and to date not all issues have been clarified, three stages of composition can be distinguished:

1. Initial stage (1887/1888): the incomplete work

The "core" of the *Requiem* consists of a limited number of movements and a reduced instrumentation, minus the winds. At this point in time five movements, the "Introït et Kyrie," "Sanctus," "Pie Jesu," "Agnus Dei" and "In paradisum" were composed, of which, with the exception of the "Pie Jesu," the autograph scores have been preserved. Two of these even show autograph dates: "Sanctus" is dated 9 January 1888 and "Agnus Dei" 6 January 1888. The following scoring was planned: mixed choir (or a solo voice for "Pie Jesu"), solo violin (only in the "Sanctus"), solo viola (only in the "In paradisum"), 2 violas, 2 violoncellos, double bass (without "In paradisum"), organ, harp (but not in the "Introït et Kyrie"), and timpani (only in the "Introït et Kyrie").

2. Intermediate stage (1888–1894): completion of the work and beginning of revisions

The composition assumes its definitive seven-movement form, in which it has also become most well known. In the spring of 1889 Faure added the "Offertoire," initially still in the form of a "Hostias" as a solo for baritone.¹ The chorus "O Domine," which frames the solo, was added later, although the point at which this piece was inserted cannot be definitely ascertained. Furthermore, Faure expanded the *Requiem* by adding the "Libera me," whose origins may be traced back possibly to 1877² and of which a complete version existed by 1889, at the latest³. Parallel to these formal extensions Faure increased the number of instruments – employed in accordance with the demands of each movement – by violins, two bassoons, two (or four) horns, two trumpets and three trombones. Faure did not take use the occasion to write new scores, rather he notated the added parts on the blank staves of the original autograph scores (see ill. 1). The successively expanded versions of the work, whose exact scoring was still not definitely established, were performed until they were replaced in 1900 by the definitive version.

3. Final stage (1900): concert version

At the repeated pressure insistence of Hamelle, his publisher, Faure agreed in August 1898 to provide the *Requiem* with an orchestral scoring more in keeping with conventional concert practice.⁴ To this end he expanded the original scoring of "Pie Jesu" by two flutes and two clarinets and introduced violins in the "Agnus Dei" as well as in "Libera me." The printed score and orchestral parts of this, the definitive version, were published in 1901. The

first performance had already taken place in Lille on 6 April 1900 and the second on 12 July of the same year at the Trocadéro on the occasion of the World's Fair. This form of the work was also previously published by the editor in 2005 with the designation "version symphonique" or "version de concert."⁵

It is interesting to list the first performances of the *Requiem*, since in the process the chronology of the genesis of the work can, to a certain degree, be rendered more precisely. The first performance took place on 16 January 1888 in the Church of Ste. Madeleine in Paris.⁶ According to a report which the critic Camille Benoît penned under the pseudonym "Balthazar Claes" for the weekly periodical *Le Guide musical*, it made a great impression on the public:

P. S. – I return just in time to report in the *Guide* for this week about the first performance of the *Messe de Requiem* by Gabriel Faure. This major work of the young master left a deep impression on the elite of musicians and artists who attended this performance. I do not wish to undertake, in even the slightest detail to penetrate it: A work of this caliber, of this importance, and which for me, at least at this point in time, represents the most beautiful expression of the very great talent of its author, demands a deeper, more thorough examination, which I reserve for just the right moment and the appropriate hour. I confine myself today thereupon, to jotting down a date and to holding on to my impression. B. C.⁷

Only sketchy information has survived for three further performances in 1888. The second took place 15 days after the first⁸ under "considerably more limited performance conditions."⁹ A questionable performance on 29 February¹⁰ was followed by another on 4 May of the same year¹¹. It is to be gathered from Camille Benoît's

¹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Faure. Les voix du clair-obscur*, Paris (Fayard), 2nd revised edition, 2008, p. 176. The author bases his information on Faure's letter to Countess Greffuhle, which presumably was dated 24 June 1889. See *Gabriel Faure, Correspondance* (published and with notes added by Jean-Michel Nectoux), Paris (Flammarion), 1980, pp. 145–146. However, possibly the piece had already been finished since February (see the below notes on the performance of 13 February 1889).

² Nectoux, *Gabriel Faure*, p. 176.

³ J.-M. Nectoux assumes that Faure revised the piece in 1890/1891. See *Gabriel Faure, Requiem op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893* (ed. Jean-Michel Nectoux and Roger Delage), Paris (Hamelle [Leduc]), 2004, p. V.

⁴ Faure, *Correspondance*, p. 232: Letter to Julien Hamelle dated 2 August 1898.

⁵ Carus-Verlag, Stuttgart (Carus 27.312).

⁶ Faure, *Correspondance*, p. 138: Letter to Paul Poujaud, dated 15 January 1888.

⁷ *Le Guide musical*, No. 3, dated 19 January 1888, p. 21.

⁸ J.-M. Nectoux dated the performance as 1 February 1888; see "Préface" to Mutien-Omer Houziaux, *À la recherche « des » Requiem de Faure ou L'authenticité musicale en questions* (= *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 15–16, 2000), Liège, p. XIV, and the same, *Gabriel Faure*, p. 688.

⁹ Faure, *Correspondance*, p. 140: Letter Eugène d'Eichtal, probably from 31 January 1888.

¹⁰ Nectoux, in: Houziaux, p. XVI, footnote 1, and the same, *Gabriel Faure*, p. 688, footnote 2.

¹¹ Faure, *Correspondance*, S. 141: Letters to Robert de Montesquiou from 3 Mai 1888 and to Paul Poujaud of the same date. Thereby it concerns, in all probability the performance which Camille Benoît ("Balthazar Claes") mentions in (Nos. 24/25 of 14 and 21 June 1888, p. 176) in *Guide musical*: "P. S. – This time I'll leave aside, without including it in this clearance sale of the season, the performance which took place a few weeks ago in the Madeleine of a work of rare and consummate beauty, the *Messe de Requiem* of Mr. Gabriel Faure and reserve for myself the time to undertake in peace my own special study of it. B. C." Later the critic actually did present a thorough account of the work in the same periodical.

review in the *Guide musical* that to this point the work still contained only the original five movements, but Fauré had already added brass parts: "A detail to be noted: no violins, no brass to accompany the voices (with the exception of a violin solo in the *Sanctus* and in the *Hosannah* a short horn and trumpet fanfare)." ¹²

In the following year the work was performed at least once, namely on the 13th of February in Ste. Madeleine on the annual occasion of the reading of a Mass, organized by the French Red Cross to honor "the service of fallen soldiers and sailors of France." ¹³ This ceremony, under the direction of the Cardinal and Archbishop of Reims, Langénieux, took place in a "packed" church in the presence of numerous personalities from politics and the military, including Marshall Mac-Mahon. Even if the accounts are too imprecise to learn with any certainty in what form the *Requiem* was performed on this occasion, we know nonetheless that the work "was sung by the church choir under the direction of Mr. Gabriel Fauré, supported by part of the orchestra and choirs of the opera," ¹⁴ that Théodore Dubois undertook the organ part, ¹⁵ that the "Pie Jesu" was sung by a boy, the soprano soloist M. Paul Verdeau, ¹⁶ and "the soli by Mr. Auguez of the opera." ¹⁷ This last piece of information is significant, since the presence of the baritone Numa Auguez (1847–1903) ¹⁸, who in accordance with this account, had undertaken "the" soli, suggests that the "Offertoire" and the "Libera me" were part of the *Requiem* beginning in February 1889.

A performance in 1890 was mentioned by Louis Vierne, but it cannot be verified. ¹⁹ Following a performance of only the "Libera me" on 28 January 1892 during a concert of the Société nationale de musique ²⁰, the complete *Requiem* was performed on 21 January 1893 in Ste. Madeleine within the framework of a memorial service for Louis XVI ²¹. The performance of the work in the Théâtre de La Bodinière on 17 May 1894, ²² conducted by Eugène d'Harcourt, belongs to the later history of the *Requiem*. ²³

The goal of the present edition has been to present the work in a stage in which the composer considered it, on the one hand, to be completed, and on the other hand, in a stage in which he had not yet begun with the revisions which would lead to its final form. Since, with regard to the orchestration Fauré's perception of the work at its first performance in January 1888 was that it was still incomplete, ²⁴ and since it did not contain all of the later movements, the task was presented to take into consideration certain later additions in the instrumentation and formal design.

As the previously mentioned letter to Countess Greffulhe concerning the inclusion of the "Hostias" in the spring of 1889 shows, at this point, in the eyes of the composer his *Requiem* was a completed composition. ²⁵ And actually at this point in its history the work can be said to be found in a peculiar stage: The *Requiem* had assumed a harmonious and complete form and could be performed without giving the impression of incompleteness, and the sources allow a reconstruction which limit, as far as possible, having to resort to hypothesis which cannot be verified.

Among the sources consulted for the present edition ²⁶ the four autograph scores (Source A) represent the first stage of the work described above and provide evidence for the long history of its genesis, since different layers can be distinguished which correspond to the various stages of composition – though this process is not always clear. In contrast, this situation will be clarified through the existence of individual parts, most of which were made by

copyist 1; these comprise a cohesive group (primarily in Source C). Likewise, further parts in Fauré's handwriting have been preserved and form an indispensable addition, since in some cases these represent the only sources (Source B). A final group of parts was also consulted (partly also in Source C; Source D), although this is not as valuable for the edition, since it is less homogeneous, and concerns a body of work made by seven additional copyists, of which a few parts were only copied later. Since some of the parts are entirely missing, ultimately, a very late source, the first edition of the score of 1901 (Source ED), had to be consulted, primarily for the solo soprano and baritone parts. Here it should be noted that the sources preserved do not allow conclusions to be drawn with regard to the final version of the *Requiem*. In light of its imminent publication, with respect to the printed version, Fauré must have made a new score for engraving which also contained the many additional changes. This score, which would be of great significance for the history of the work, has not been found to this day.

¹² *Le Guide musical*, Nos. 32/33 from 9 and 16 August 1888, pp. 195–197.

¹³ In *Le Guide musical* ("Balthazar Claes") the performance was incorrectly announced for 20 February ("next Wednesday"), although it had already occurred (No. 7 from 14 February 1889, p. 51). The earlier date for this event was confirmed in the majority of the daily newspapers of 14 February 1889: *Le Figaro*, *Le Siècle*, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *L'Univers*, *Le Matin*, *La Croix*, *Le Temps*, *Le Gaulois*; although not all of them mentioned whether the *Requiem* was actually performed.

¹⁴ *Le Figaro*, 14 February 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8 February 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14 February 1889.

¹⁷ *Le Siècle*, 14 February 1889. This information was confirmed by the *Journal des débats* of the same day.

¹⁸ Numa Auguez entered the Conservatoire in 1867, and was hired by the Opéra in 1872, where he sang in the first performances of Jules Massenet's *Roi de Lahore* and Charles Gounod's *Polyeucte*. Until 1882 he was "pensioner" of the Académie nationale de musique (receiving an income from this institution). In 1883/1884 he also sang in Rome and Antwerp, participated in the first Paris performance of Wagner's *Lohengrin* in 1887, and was appointed Professor of Singing at the Conservatoire. See C.-E. Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, Vol. II, Paris (Brunel) 1899–1919, p. 311/312, and *Großes Sängerlexikon*, Munich (K. G. Saur), 2003, Vol. 1, p. 176 (in cases of discrepancies between these two sources, the information from the *Großes Sängerlexikon* was cited). Fauré's remark to Eugène Ysaÿe in 1900 in connection with advice for the performance of the *Requiem* sheds light on Numa Auguez's participation in this performance: "With regard to the bass-baritone, then this is the genre of Auguez, who would be the most convincing (*Correspondance*, p. 242). The artistic achievement of Numa Auguez in 1889 must have so impressed Fauré that he still held up the singer as an example eleven years later.

¹⁹ Nectoux, in: Houziaux, pp. XIII–XIV.

²⁰ The "Libera me," sung by Louis Ballad, was performed with works by various composers, including Victoria, Palestrina, J. S. Bach, Schumann, Franck and Chausson. See Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont (Mardaga), 1997, p. 252.

²¹ On 22 January *Le Figaro* reported that "the Duke of Madrid also requested that *Requiem* Masses be read in the Madeleine."

²² We know from *Le Gaulois* (18 May 1894), the weekly newspaper, that it concerned a "concert for the benefit of the Chantelle Orphanage, which Princess E. de Polignac organized."

²³ J.-M. Nectoux made the hypothesis, that perhaps the bassoon and violin parts could already have been added at this point (Nectoux, in: Houziaux, p. X). M.-O. Houziaux clarified that the "Offertoire" was sung without the "O Domine" chorus (Houziaux, p. 11).

²⁴ Nectoux, in: Houziaux, p. X.

²⁵ See footnote 1. Fauré wrote, that "the Offertoire, that was missing" in his *Requiem* has been added by him and continued: "now it is up to my publisher to do his job." J.-M. Nectoux correctly interpreted this remark as the expression of the feeling, that the work is now completed (*Correspondance*, p. 146, footnote 3).

²⁶ For an overview see the table on p. XII. For a detailed description of the sources see the Critical Report at the end of the edition.

It can be shown that in the source for the first group (C), the instruments which Fauré later added in the autograph scores are entirely missing. On the other hand, a large number of the corrections which Fauré later made in the autograph scores are not contained in these parts. However, since they encompass all seven movements of the *Requiem* they represent, without a doubt, the work in a completed state. And if it is possible to establish the identity of "Copyist 1," in all likelihood Mr. Manier, who at the time also sang bass in the choir of Ste. Madeleine and left the choir in July 1889²⁷, then the version of the *Requiem* which we could reconstruct with the help of the parts from group C comes very close to the version performed on 13 February 1889.

It only remains to clarify whether or not it would be meaningful to include additional instruments in the edition which are missing from the first group (C). The reference to horns and trumpets by the critic Camille Benoît (see above) apparently makes it necessary to take these parts into consideration. This decision led to another: If the horn (and trumpet) parts were present since 1888, the double bass part of "In paradisum" must also be taken into consideration, since its position in the autograph score (A) suggests that it was also later inserted in the score, even before the horns, though the separate part for the double bass in C is apparently a copy from a late date. Thus the important principles for this edition have been presented. For a more detailed discussion of the editorial decisions please refer to section II ("Zur Edition") in the Critical Report.

Reference has often been made to the break represented by Fauré's *Requiem*, in contrast to the conventional expectations of this genre.²⁸ The present reconstructed version makes this much clearer. One encounters a more reserved, concentrated music due to its shorter duration, whose reduced instrumental scoring allows the organ to become an essential element for the cohesion of the work and allows the entrances of the solo parts to be brought out more clearly.²⁹ In the end, one marvels at the clear dynamic line in which pathos of any kind is avoided in that the most intense effects are reserved for the climaxes and whose contrasting dynamic markings, often without transition, sometimes stand in direct opposition to the more mediatory role of the dynamics in the later version.³⁰ A further difference to the later version worth noting is the lack of the chorus "O Domine," which frames the baritone solo "Hostias" in the "Offertoire." The reconstructed short movement finds its balanced counterpart in the "Pie Jesu," the only two purely solo movements of the work, which are about the same length.

Due to the complicated source situation and the fact that in some cases Fauré's later corrections could not be reversed, some questions remain open; for these the editor had to refer either to the post correcturam version or the final version. All in all, this edition can claim to offer, to the largest possible extent, a coherent picture of the *Requiem* as it sounded in 1889. Thus, it shows another side of Gabriel Fauré's *Requiem*. On account of its more intimate character and the fact that until 1889 it was performed almost exclusively in a liturgical context the reconstructed version published here could be called a "church" version, in contrast to the later, "symphonic" version. However, in order to emphasize the difference in scoring between both versions, we have chosen the designation "version with small orchestra" for the present version. It should not displace the later version, but music lovers and musicians alike may now be allowed to make a comparison, and thus have the possibility to make an informed choice.

I wish to thank the Bibliothèque nationale de France for making the sources available and for granting permission to reproduce the facsimiles, and Hans Ryschawy of Carus-Verlag for his valuable support on the long road to this edition.

Reims, February 2011
Translation: Earl Rosenbaum

Marc Rigaudière

²⁷ Nectoux, in: *Gabriel Fauré, Requiem*, p. 121.

²⁸ See the Foreword to the Carus edition, Carus 27.312.

²⁹ See, for example, the entrance of the trumpets and horns in mm. 28/29 and 61/62 in the "Introit et Kyrie."

³⁰ Note the sudden appearance of *ff* in m. 42 of the "Sanctus"; on the other hand, the later version calls for a crescendo for the all of m. 41.

Requiem op. 48

version avec petit orchestre, 1889

1. Introït et Kyrie

Gabriel Fauré
1845–1924

Largo

2 Cors en Fa
2 Trompettes en Fa
Timbales en Ré-La
Harpe
Sopranos
Altos
Ténors
Basses
I Altos
II Altos
I Violoncelles
O₁
Péd.

Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2019 – CV 27.311

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

édité par
Marc Rigaudière

9

p cresc. *f* *p* *pp*

pp

lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - is.
lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - is.
lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - is.
lu - ce - at, lu - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - is.

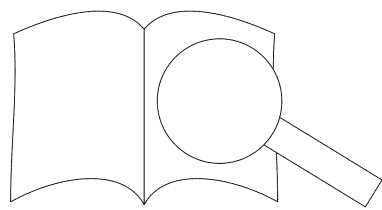
dim. *p* *pp*
dim. *p* *pp*
dim. unis. *p*
dim. unis. *p*

dim. *p* *pp*
dim. *p* *pp*
dim. *p* *pp*
dim. *p* *pp*

p *pp*

Péd.

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



Andante moderato

18 Cors

Trompettes

Ténors

dolce

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

24

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

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

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

et lux - ce - at e - - is.

sostenuto
f
dim.

sostenuto
f
dim.

sostenuto
f
dim.

sostenuto
f
dim.

* Au lieu de « Domine », Fauré écrit ici « requiem » / Anstatt „Domine“ wiederholt Fauré „requiem“ / Instead of “Domine”, Fauré repeated the word “requiem”

Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Sopranos

dolce

Te de - cet hy - mnus, De - us, in Si -

Piano accompaniment for measures 40-44, including dynamic markings like *p* and *p sempre*.

Piano accompaniment for measures 40-44, including dynamic markings like *p*.

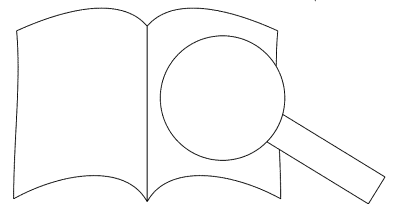
Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

on;

- tur vo - tum in Je - ru - sa - lem:

Piano accompaniment for measures 45-49, including dynamic markings like *p sem* and *f*.

Piano accompaniment for measures 45-49, including dynamic markings like *f*.



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

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

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

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

te o - mnis

te o - mnis ca - ro

te ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

te ro ve - ni - et, dim. o - mnis ca - ro

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

60

à 2

p

pp *pp*

ve - - ni - et. Ky - ri-e, Ky - ri-e, Ky - ri-e e -

dolce dolce dolce dolce

ve - - ni - et. Ky - ri-e, Ky - ri-e, Ky - ri

ve - - ni - et. Ky - ri-e, Ky - ri-e, K

ve - - ni - et.

66

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

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

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

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

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

71

p *pp*

Timbales

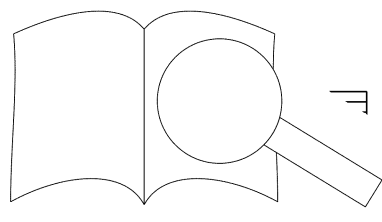
f *pp* *f* *pp*

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

p *p* *p* *p*

p *p*

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

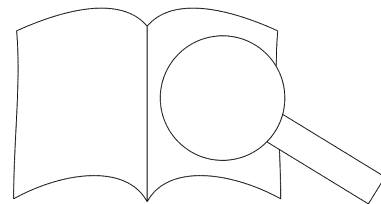


e - le - i - son. *pp* Ky - ri -

e - le - i - son. *pp*

e - le - i - son.

e - le - i - son. - e



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

84

mf *p* *pp*

pp

pp
e - le - i - son, e
pp
e - le - i - son, - i - son.
pp
e - le - i - son, e - le - i - son.
pp
e - le - i - son, e - le - i - son.

pp *pp*

pp

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

2. Offertoire

Andante à 2

2 Cors en Fa

Harpe

Baryton solo

* *p dolce*

Ho - sti - as et pre - ces ti

I
Altos

II

I
Violoncelles

II

Contrebasses

Orgue

**
pp dolce

6

Do - mi - ne of - fe - ri - mus: tu

*, ** Voir les annotations dans l'apparat critique / Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

11

II

p

p dolce

sus - ci - pe — pro a - ni - ma - bus il - - lis, qua - rum ho - di - e —

pp

pp

pp

pp

pizz.

pp

arco

pp

p

pp

16

me

fa - ci - mus: —

p

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

mf I Solo

Harpe *p*

p fac e

pp

p

Do - mi - ne, de ad vi - tam. Quo

meno p

pp pizz.

pp

33

p Solo

à 2

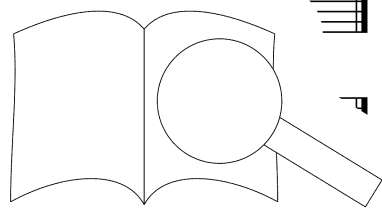
o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, pro-mi-si-

arco *p* pizz. *pp*

40

sti, et e - - jus.

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *p*



3. Sanctus

Moderato

2 Cors en Fa

2 Trompettes en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Violon solo

Altos I

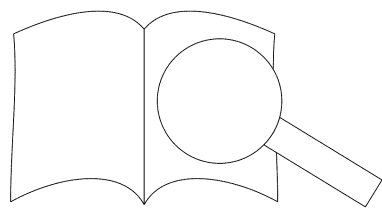
II

Violonc I

Orgue

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

San - tus,



5

ctus, — San - - ctus —

pp San - - ctus, — San - - ctus, — San - - ctus —

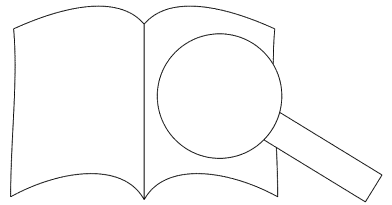
pp ¹res basses San - - ctus, — San - - c San - - ctus —

Do - mi - nus De - us,

Do - mi - nus, De -

Do - mi - nus, nus De -

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



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

pp us, De - oth,

pp us, ja - ba - oth,

pp

pp

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

pp

Do - mi-nus De - - - us.

De - us

us, De - us

pp

pp

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

pp

sempre dolce

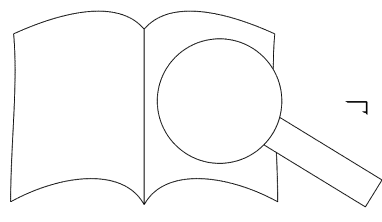
Ple - ni sunt

Sa - - - ba - oth.

Sa - - - ba - oth.

pizz.

p



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

à 2

pp

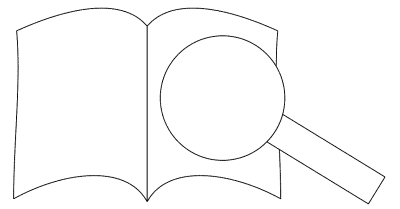
ra,

pp

glo - ri - a, glo - ri - a.

pp

glo - ri - a, glo - ri - a.

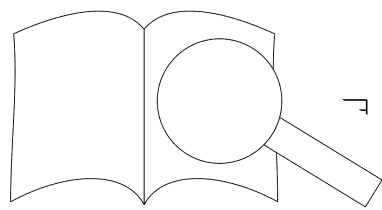


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

35

p

Ho - san - na in ex - cel - sis, - na



Musical notation for two staves, likely vocal or instrumental parts. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Dynamics markings include *ff* and *à 2*.

Musical notation for piano accompaniment, showing a busy melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

in _____ ex - cel - - - sis,

Ho - san - na

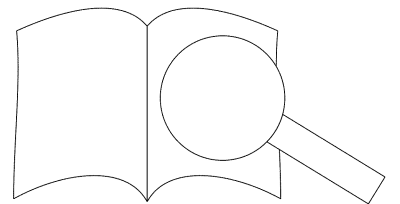
Ho - san - na

Vocal line with lyrics and piano accompaniment for the phrase "in excel-sis, Ho-san-na". The piano part consists of chords and a simple bass line.

Empty musical staves for vocal or instrumental parts.

Musical notation for piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical notation for piano accompaniment, showing sustained chords and a rhythmic bass line.



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

p *ff* *p* *I Solo* *p* *pp*

dim. *p*

f ho - san - na in - ex -

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

in ex - cel - sis, in ex -

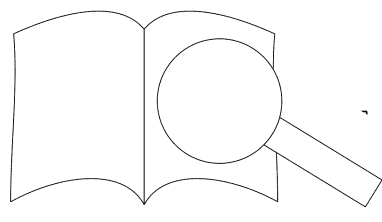
dim. *pizz.* *dim.* *p sempre*

dim. *pizz.* *dim.* *p sempre*

dim. *pizz.* *dim.* *p sempre*

dim. *pizz.* *dim.* *p sempre*

dim.



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

sempre *p*

p cel - sis. *pp* San - ctus.

pp San -

div. *pp* San -

div. *pp* San -

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

PROBE PAPIER

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

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain long, horizontal lines representing sustained notes or rests. Dynamic markings 'pp' (pianissimo) are present in both staves.

Piano accompaniment notation. The right hand (treble clef) features a continuous eighth-note rhythmic pattern. The left hand (bass clef) provides a steady bass line with quarter notes.

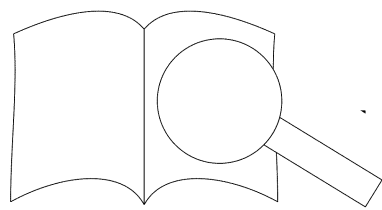
A system of four staves of musical notation, likely for a string quartet or chamber ensemble. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various rhythmic values and rests.

A single staff of musical notation, likely for a woodwind instrument. It features a melodic line with several slurs and dynamic markings.

Piano accompaniment notation. The right hand (treble clef) has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a bass line with sustained notes and dynamic markings.

Piano accompaniment notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs. The left hand (bass clef) has a bass line with sustained notes and dynamic markings.

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



4. Pie Jesu

Adagio

Harpe

Chant (Soprano solo) *p dolce e tranquillo*
Pi - e Je - su Do - mi-ne, do - na e - is re - qui-em, do - na e - is re - c

I Altos

II Altos

I Violoncelles

II Violoncelles

Contrebasses

Orgue *p dolce*

8

pp

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

pp div.

div.

un poco più *mp*

Piano accompaniment for measures 15-16. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.

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

Vocal line for measures 15-16. Dynamics include *p* and *p dolce*.

Piano accompaniment for measures 17-18. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics like *pp* and *unis.*. The left hand has a bass line with dynamics like *pp*.

Piano accompaniment for measures 19-20. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *p*. The left hand has a bass line with dynamics like *pp*. The instruction *sempre legato* is present.

Piano accompaniment for measures 21-22. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *pp*. The left hand has a bass line with dynamics like *pp*.

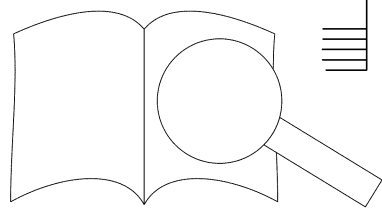
do - na e - is - nam re - qui-em, sem - pi-ter - nam re - qui-em,

Vocal line for measures 21-22. Dynamics include *pp*.

Piano accompaniment for measures 23-24. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics like *pp*. The left hand has a bass line with dynamics like *pp*.

Piano accompaniment for measures 25-26. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *pp*. The left hand has a bass line with dynamics like *pp*.

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



Piano accompaniment for measures 27-32, consisting of two staves (treble and bass clef).

Vocal line for measures 27-32 with lyrics: sem - pi-ter - nam re - qui-em. Pi - e, pi - e Je - su, pi - e Je - su Do - mi-ne,

Piano accompaniment for measures 27-32, including three staves (treble, middle, and bass clef) with dynamics marking *sempre pp*.

Piano accompaniment for measures 27-32, including two staves (treble and bass clef) with dynamics marking *sempre pp*.

Piano accompaniment for measures 33-38, including two staves (treble and bass clef) with dynamics marking *pp*.

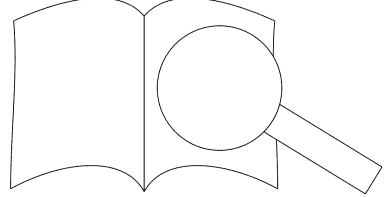
Vocal line for measures 33-38 with lyrics: do - na - e - is, do . . . re - qui-em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

Piano accompaniment for measures 33-38, including two staves (treble and bass clef) with dynamics marking *pp*.

Piano accompaniment for measures 33-38, including two staves (treble and bass clef) with dynamics marking *pp*.

Piano accompaniment for measures 33-38, including two staves (treble and bass clef) with dynamics marking *pp*.

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



5. Agnus Dei

Andante

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

I

Altos

II

I

Violoncelles

II

I

II

PROBEPARTITUR

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

6

Ténors *dolce*

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

p

11

mun - - - e - is, do - - na - e - - is

p

16

re - qui - em.

A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De

arco

21

gnus De - i, qui pec - ca - ta mun -

gnus De - i, qui pec - ca - ta mun -

gnus De - i, qui pec - ca - ta mun -

gnus De - i, qui pec - ca - ta mun -

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

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

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

di: do - na, *div.* do - na e - is re - qui - em. *unis. p*

I dolce

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

ivo

espressivo

pizz.

pp

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

36

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

41

sem - e - - qui - em. Lux ae -

Harpe *p*

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

div. Lux *pp* ae - ter - na lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, Do - mi -

div. Lux *pp* ae - ter - na lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, D

Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is

cum san - ctis tu

cum san - ctis

cum san -

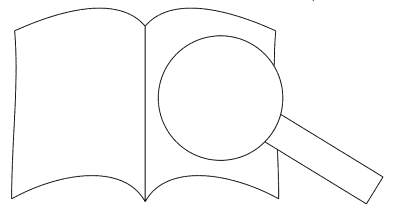
cur

ter - num, qui - a pi - us,

ae - ter - num, qui - a pi - us,

ae - ter - num, qui - a pi - us,

in ae - ter - num, qui - a pi - us,



musical score for voices and piano with lyrics: pi - us es. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, cresc.

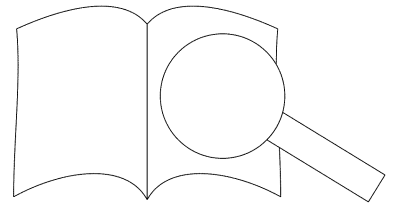
musical score for Cors à 2 and piano with lyrics: qui - a pi - us es. sempre ff

Adagio

Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter - nam
 Re - qui - em ae - ter

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

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



at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - - is.
at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - - is.
at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - - is.
at, lu - ce - at, lu - ce - at e - - - is.

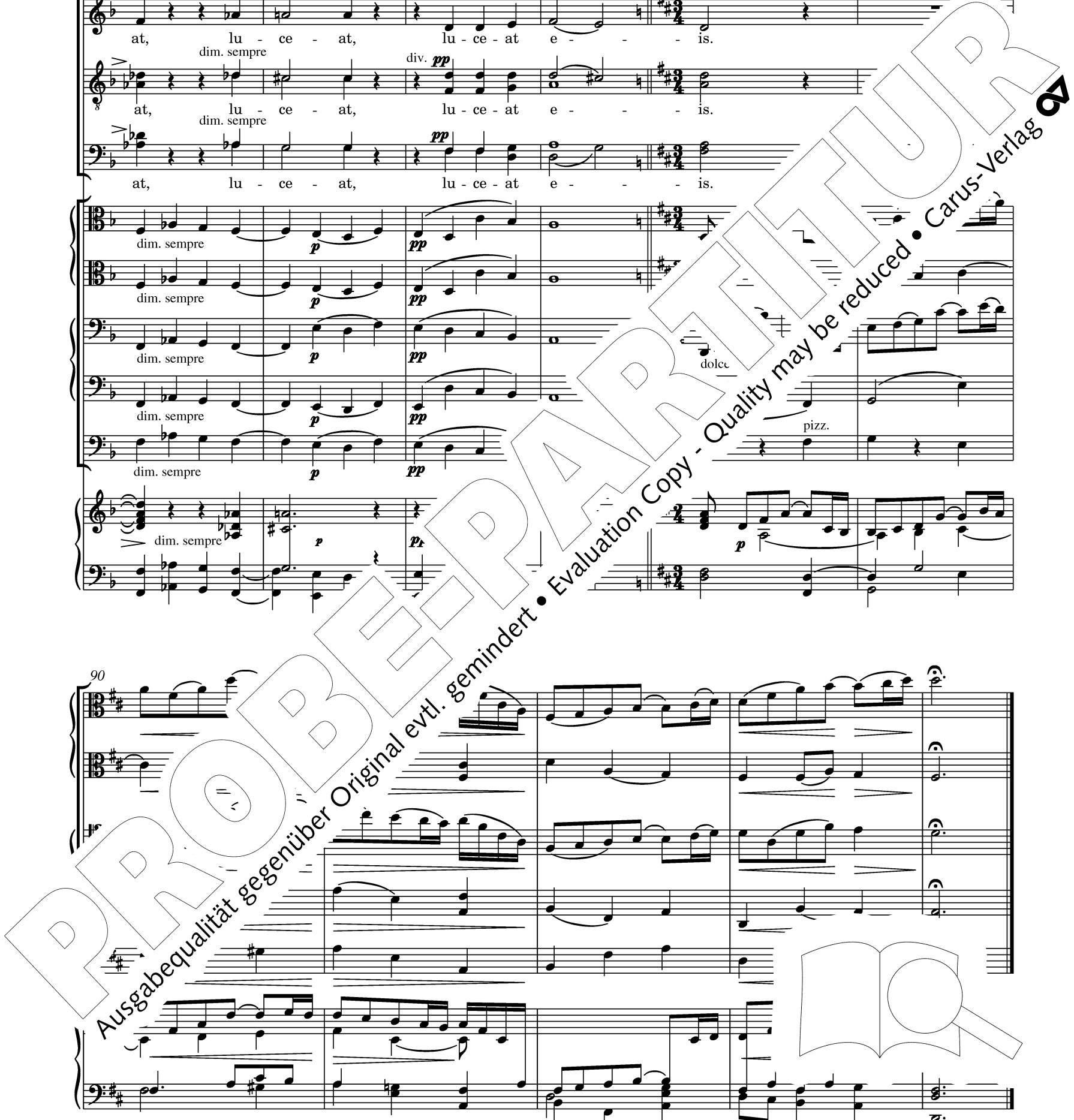
dim. sempre
dim. sempre
dim. sempre
dim. sempre

pp
pp
pp
pp

div. pp

pizz.
dolce

90



6. Libera me

Moderato

2 Cors en Fa

Trompette en Fa

I
II
Trombones
III

Timbales en Ré-La

Baryton solo

Li - be - ra me.

mor - te ae-

Sopranos

Altos

Ténors

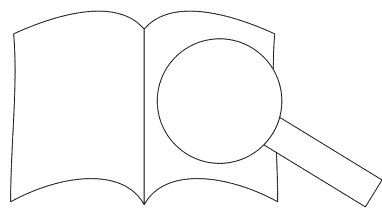
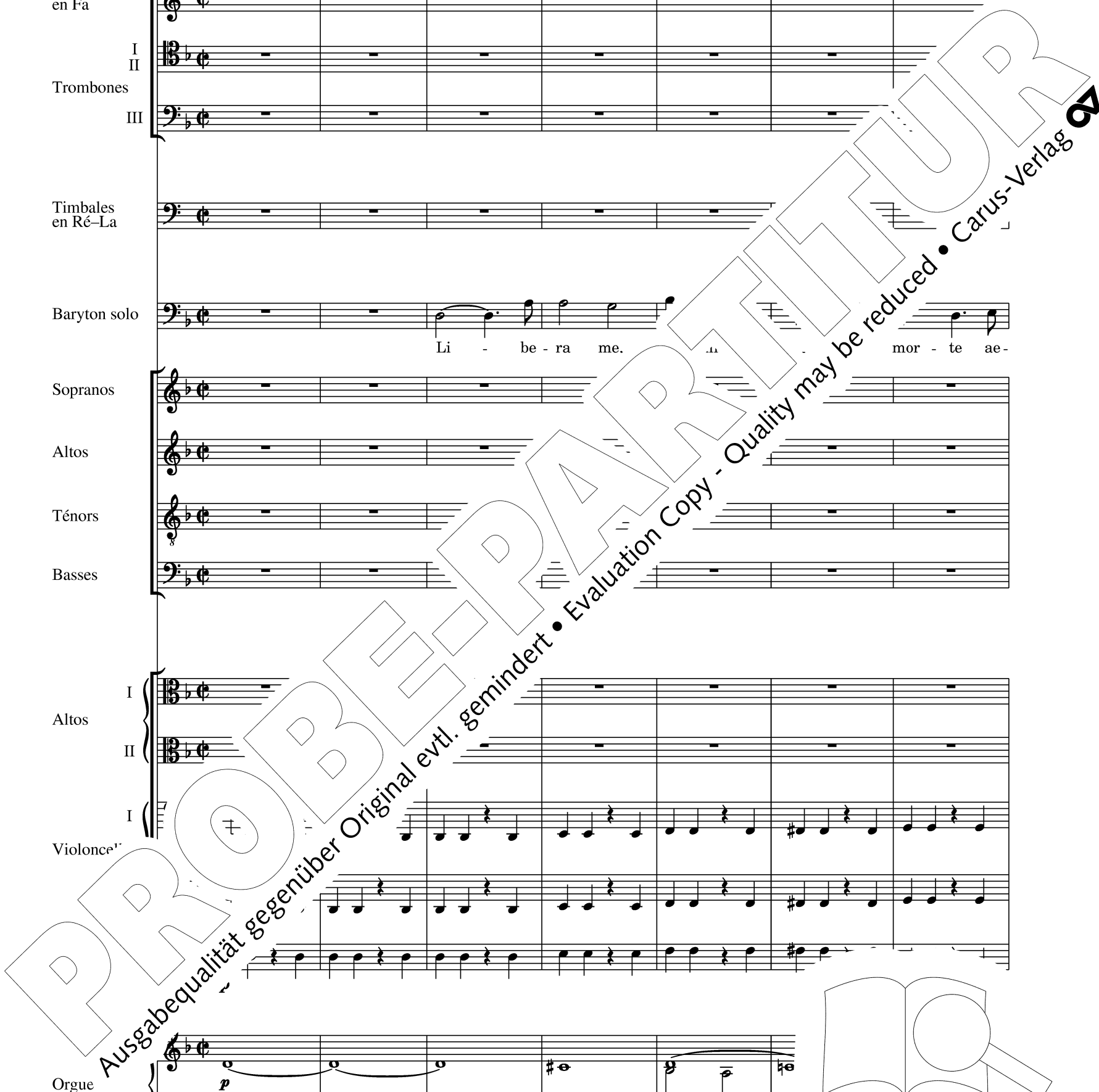
Basses

I
II
Altos

I
Violoncelle

Orgue

stacc.



ter - - - na, in di - e il - la tre - men - da, *p* in di - e

il - - - - - *cresc.* *poco a poco* - - - - -
an - do coe - li mo - ven - di sunt, quan-do

coe - li mo - ven-di sunt et ter - ra: Dum ve - - ne - ris ju - di -

poco rall.

ca - - - re sae-cu - ' suem.

37

pp Tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - - go, et ti - me - o, et

pp Tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - - go, et ti - - -

pp Tre - mens fa - ctus sum e - - go, et ti -

Tre - - - mens e - - go, et

pp arco

pp arco

p

44

mf ti - me - o, dum dis - cus - s. - - ne at - que ven - tu - ra i - -

mf me - - - o, dum o - - rit, at - que ven - tu - ra i - -

mf me - - - ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -

mf me - si - o ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -

mf

mf

mf

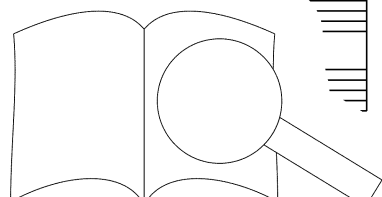
mf

p

p

PROBENPAPIER

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



52

mf *f* *f*

pp *cresc.* *mf*

ra. Di - es il - la, di e. ra ca - la - mi -

ra. Di - es il - la ae, ca - la - mi -

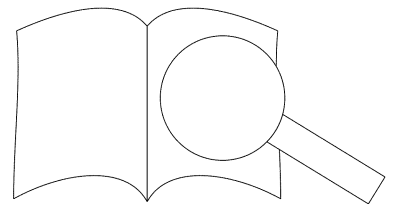
ra. Di - es i - rae, ca - la - mi -

ra. Di - es a, - es i - rae, ca - la - mi -

ff *ff* *ff* *ff*

ff *arco* *ff*

ff *sempre*



First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes a treble and bass clef with various chords and melodic lines. The vocal staves are currently empty.

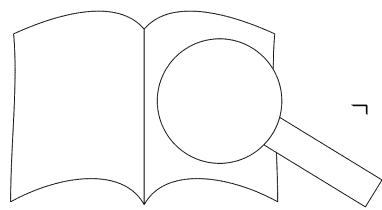
Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It features a bass clef staff with a series of rhythmic patterns and chords, starting with a forte (f) dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring four vocal staves with lyrics. The lyrics are: "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es il - ma - gna" (top staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es - es ma - gna" (second staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (third staff), and "ta - tis et mi-se - ri - ae, la, di - es ma - gna" (bottom staff).

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal staves. The piano part features a complex texture with many notes and rests. The vocal staves have lyrics: "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (top staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (second staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (third staff), and "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (bottom staff).

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal staves. The piano part features a complex texture with many notes and rests. The vocal staves have lyrics: "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (top staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (second staff), "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (third staff), and "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna" (bottom staff).

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



Piano introduction for measures 66-70. The score features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 3/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a long, expressive melodic line in the bass clef.

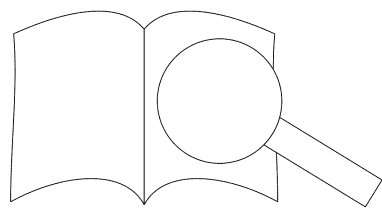
Piano introduction for measures 71-75. The music continues with a similar melodic structure, maintaining the forte (*f*) dynamic.

Vocal entries for measures 76-80. The score shows four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The lyrics are: "et a - ma - ra, a - ma - ra val - de. Re - qui - em ae -". The music is in a minor key and 3/4 time. Dynamics include *f* and *p*.

Piano accompaniment for measures 81-90. The score features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 3/4 time. It includes various dynamics such as *f*, *p*, and *pp*, along with expressive markings like *mfz* and *mfz*.

Piano accompaniment for measures 91-95. The score features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 3/4 time. It includes various dynamics such as *f*, *p*, and *pp*, along with expressive markings like *mfz* and *mfz*.

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



ter - - nam do - - na e - is Do - - mi - ne: et
 cre - - scen - - do - - mi - ne: et
 ter - - nam do - - na e - is Do - - mi - ne: et
 cre - - scen - - do - - mi - ne: et
 ter - - nam do - - na e - is Do - - mi - ne: et
 cre - - scen - - do - - mi - ne: et

cre - - scen - - do
 cre - - scen
 cre - - scen
 cre - - scen
 cre - - scen

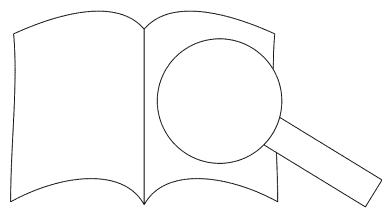
pp
 pp
 pp
 p
 p
 p
 p

lux per - pe lu - ce - at e -
 lux per lu - ce - at e
 lux per lu - ce - at e
 lux per lu - ce - at e
 lux per lu - ce - at e

lu - ce - at e
 lu - ce - at e
 lu - ce - at e
 lu - ce - at e
 lu - ce - at e

pp
 p
 p
 p
 p

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



pp

pp

pp

pp

p dolce
Li - be - ra me, Do - mi-ne, de m - te in

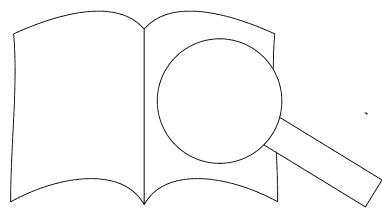
p dolce
Li - be - ra me, Do - mi-ne, na, in

p dolce
Li - be - ra me, Do - mi-ne ter - - na, in

p dolce
Li - be - ra me, Do - mi-ne, de - te ae - ter - - na, in

p

p



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

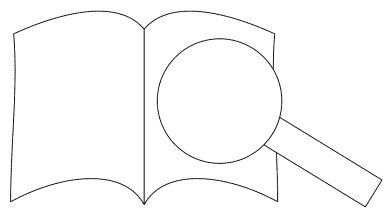
pp

pp

di - e il - la tre-men - da, in di - e il Quan - do
 di - e il - la tre-men - da, in di - e Quan - do
 di - e il - la tre-men - da, i - la. Quan - do
 di - e il - la tre-men - da, il - la. Quan - do

p

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



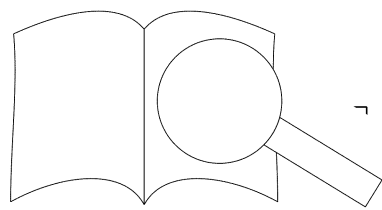
p *poco cresc.* *mf*

cresc.
 coe - li mo - ven - di sunt, quan - do coe - li ve. et ter - ra:
cresc.
 coe - li mo - ven - di sunt, quan - do coe et ter - ra:
cresc.
 coe - li mo - ven - di sunt, que en - di sunt et ter - ra:
cresc.
 coe - li mo - ven - di sunt, qu mo - ven - di sunt et ter - ra:

cre - scen - do sempre *f*
 cre - scen - do sempre *f*
 a poco cre - scen - do sempre *f*
 poco a poco cre - scen - do sempre *f*
 - do poco a poco cre - scen - do se

cresc.

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

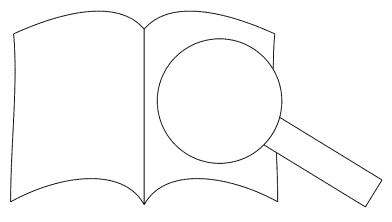


Dum ve - - ne - ris ju - di - ca - - - - - i - - -

Dum ve - - ne - ris ju - di - ca - - - - - per i - - -

Dum ve - - ne - ris ju - - - - - a - lum per i - - -

Dum ve - - ne - ris ju - - - - - re sae - cu - lum per i - - -



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

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *pp*.

Piano accompaniment line with the instruction *ppp* sempre.

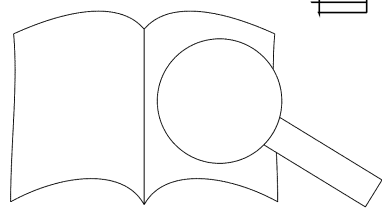
Baryton solo line with lyrics: Li - - be - ra me, mor - - . Dynamics include *p dolce*.

Second system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *gnem.*

Third system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

Fourth system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

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



First system of the musical score, featuring vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp* and *p*.

Second system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp*.

te ae - ter - na, li - be - ra me, Do -

Third system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp*.

Li - be - ra me,

Li - be - ra me,

Li - be

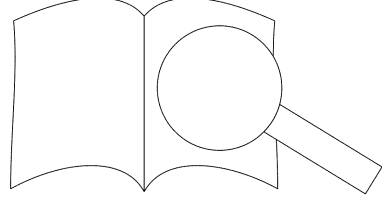
mi - ne.

e -

Jo - mi - ne.

Fourth system of the musical score, featuring piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp* and *arco*.

Fifth system of the musical score, featuring piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp*.



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

7. In paradisum

Andante moderato

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Alto solo

Altos I

Altos II

Violoncelle

Clarinete

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for 2 Cors en Fa, Harpe, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Alto solo, Alto I, Alto II, Violoncelle, and Clarinete. The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics 'In' and 'dolce'. The Alto solo part has markings 'sourdine' and 'p'. The Alto I and II parts have markings 'p' and 'sourdines'. The Violoncelle part has markings 'pp', 'div. pizz.', and 'pp'. The Clarinete part has markings 'pp' and 'dolce'. A large watermark 'PROBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the score. A logo for Carus-Verlag is in the bottom right corner.

5 Sopranos *p* sempre

sum de - du - cant an - - - ge -

9

li: - o ad - ven - tu sus -

13

ci - pi - ant te Mar - - - ty - res,

div. *unis.*

17

sempre dolce

et per - du in ci - vi - ta - tem san - ctam Je -

cresc.
 ru - - - sa - lem, Je - ru - - - sa - lem, Je -
div. pp
 Je - - - ru - - - sa - lem, Je - ru - sa -
div. pp
 Je - - - ru - - - sa - lem, Je - ru - sa -

arco
p sempre

ru - - - sa - lem, Je - ru - - sa -
 lem, sa -
 lem, ru - - - sa -
 ru - - - sa - - -

pp, *ppp*, *mf*, *p*



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

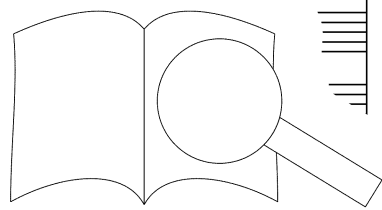
lem. *p* sempre Cho - rus an - ge -

lem. *pp* *pp* *pp* *pp* *p* *div. pizz.* *pp*

Sopranos lo - sus - ci - pi - at, *sempre dolce* et cum

un

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



La - - za - ro quon - - dam pau - - pe - re,

div. *unis.*

et quon - - dam pau - - pe - re

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf *pp*

f *p*

pp

ae - ter - nam ha - be - as re - - - - - qui -

pp

pp

pp

f

f

f

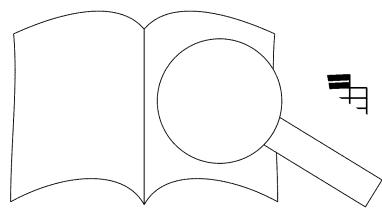
f

p

p

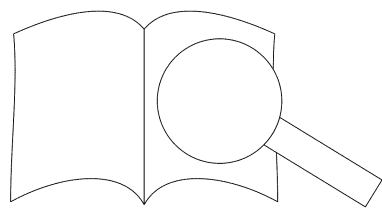
mf

pp

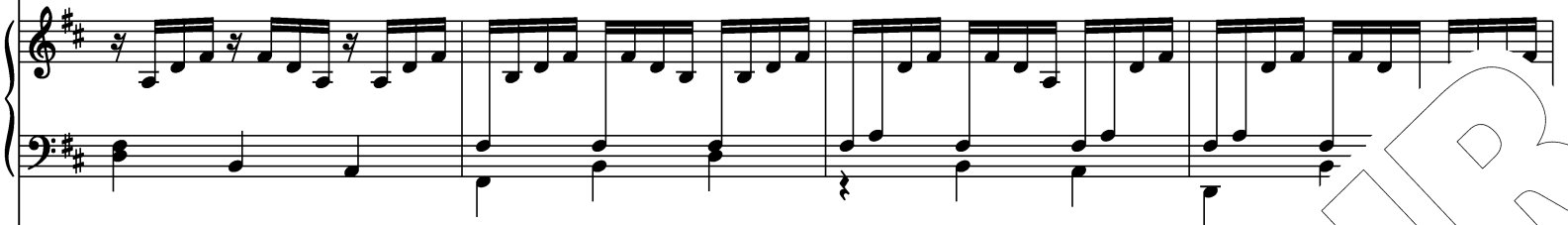
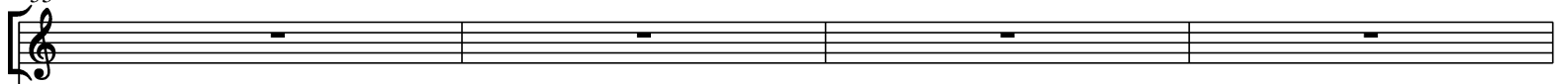


PROBEPARTITUR

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



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

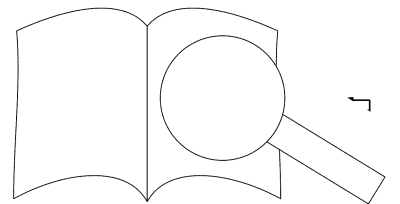


nam ha - - - be - as

ter - - - nam ha - - - be - as

ter - - - nam ha - - - be -

ter - - - nam ha - -



PROBEPARTITUR

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

Musical staff with a treble clef and a whole rest.

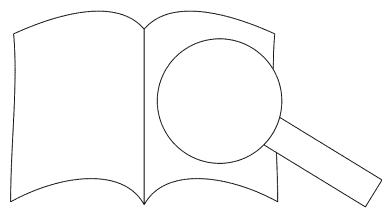
Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff begins with the dynamic marking *ppp* and contains the lyrics "re - - - qui - em." with a long horizontal line indicating a sustained note.

Orchestral staves for strings and woodwinds. The string parts include markings for *arco* and *unis.* (unison).

Piano accompaniment for the second system, continuing the musical texture from the first system.

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



Annexe / Anhang / Appendix: 2. Offertoire (version 1900 / Fassung 1900)

Adagio molto ♩ = 48

Baryton solo
Sopranos
Altos
Ténors
Basses

Adagio molto ♩ = 48

I
II
I
II
I
II

Altos
Violoncelles
Contrebasses
Orgue

Fonds et Anches Récit
Boîte fermée

p poco a poco cresc.
p poco a poco cresc.
p poco a poco cresc.
p poco a poco cresc.
f sempre

6

Altos
Ténors
Basses

pp *dolcissim.*

i - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas de - fun -
Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

64

11 dolce

cto - rum de poe - nis in - fer - - - ni, et de pro - fun - do la - - -

, dolce

de - fun-cto-rum de poe - nis in - fer - - - ni, et de pro - fun - do la - - -

15 *pp* sempre

cu. O Do - mi - ne Je - su e, li - be - ra a - ni - mas de - fun -

cu. Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

19 *dolce*

cto - rum de o - re le - o - - nis, ne ab - sor - be-at tar - ta -

dolce

de - fun-cto-rum de o - re le - o - - nis, ne ab - sor - be-at tar - ta -

23 *p*

rus. O Do-mi - ne - ae, o Do-mi - ne Je-su Chri -

mf

rus. e, Rex glo - ri-ae, o Do-mi - ne Je - su Chri -

mf

Je - su Chri - ste, Rex glo - ri-ae, Je - su Chri -

27

p ste, — ne ca - dant in ob - scu - rum.

p ste, — ne ca - dant in ob - scu - rum.

p ste, — ne ca - dant in ob - scu - rum.

32 Baryton solo

dolce Andante moderato ♩ = 63
Ho - sti - as — et pre - ces

Andante moderato ♩ = 63

pp unis.

pp

pp

pp

pp

ff div. *p* pizz.

p

Flûtes 8

pp *dolce*

ti - bi Do - mi-ne lau - dis of - fe - - - ri - mus: tu

mf

sus - ci - pe pro a - ni - a - bus il - qua - rum ho - di - e me -

pp

p

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

mo - ri - am fa - ci - mus:

arco *mf* *pp* div. pizz.

Solo
Voix cé. et Gar

mf *pp* *p*

fac - e - as, fac - e - as, Do - mi - ne ad vi - tam.

pp *p* *pp*

pp *pizz.* *div.*

pp *p* *pp*

meno p

Quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, pro-mi-

p *espressivo* *espress.* *f* *p*
p *espressivo* *espress.* *f* *espress.*
arco *unis. pizz.* *pp* *a.*
p *mf*

dim.

si - - - sti, e - - - jus.

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
pizz. *arco* *div. pizz.* *mf* *pp*
pp *mf* *p*

S *pp* O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rev

A *pp* O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Je - su Chri

T *pp* O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, li - be -

B *pp* O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo ri - ae,

1° Tempo Adagio molto ♩ = 48

• Anches Récit fermée

dolce

ae, li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe
ae, li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe
ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe
li - be - ra de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe

cresc. *f*

pp *cresc.* *f* *arco* *pizz.*

cresc. *f*

fer - ni, et de pro - fun - do la - cu: ne ca - dant in obs - cu -

fer - ni, et de pro - fun - do la - cu: ne ca - dant in

fer - ni, et de pro - fun - do la - cu: ne ca - d. js - cu -

ni, et de pro - fun - do la - cu: d. js - cu -

arco

pp rum. — A - - - men, *ppp* a - - - - - men, a - men. —

pp rum. — A - - - men, *ppp* a - - - - - men, ø

pp rum. — A - - - men, *ppp* a - - - - - men. —

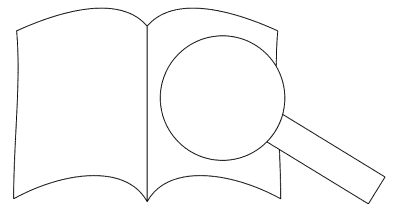
pp rum. — A - - - men, *ppp* a - - - - - men. —

Enlevez les Anches

ppp

Kritischer Bericht

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

- a) Übersicht über die Quellen (mit Angaben der verwendeten Sigle)
 - **A**: autographe Partituren
 - **B**: autographe Stimmen
 - **C**: handschriftlicher Stimmensatz (überwiegend Schreiber Manier)
 - **D**: handschriftlicher Stimmensatz (weitere Schreiber)
 - **ED**: Erstdruck der Version symphonique, Paris (Hamelle) 1901 (Copyright 1900)

b) weitere Abkürzungen (Edition, Instrumente, Stimmen)
 A = Alto, Arp = Arpa, B = Basso, Bar = Baritono, BnF = Bibliothèque nationale de France, Cb = Contrabbasso, Cor = Corno, Fg = Fagotto, NA = (vorliegende) Neuausgabe, Org oS/uS = Organo oberes/unteres System, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino

Instrumentenpaare ohne Kennzeichnung durch römische Ziffern = beide Instrumente; Stimmendoubletten werden durch arabische Ziffern unterschieden.

Seitenaufteilung der Stimmen: Anzahl der Notenseiten/Vacaturen, Angabe ob Folio (= „f“; Blatt/Zweiseiter) oder Bifolio (= „b“; Bogen/Vierseiter). Beispiel: „3/1 b“ = 1 Bogen mit 4 Seiten (3 Seiten beschrieben (Noten, auch Titelseite), 1 Vacatur).

c) verwendetes Papier

Die Herstellerstempel (Tockenstempel) befinden sich in der oberen Ecke der Recto-Seiten bzw. als Durcheinerschläge auf den weiteren Seiten eines Bogens

- **L**: Hersteller Lard, ovaler Stempel mit dem Text „LARD PARIS“

- **LE**: Hersteller Lard-Esner, rechteckiger Stempel mit schrägen Ecken: „LARD ESNER“, verwendet in Quelle A
- **LEB**: Hersteller Lard-Esner-Bellamy, rechteckiger Stempel mit abgeschrägten Ecken: „LARD ESNER BELLAMY S^B | PARIS“, verwendet in Quelle B

Die Quellen A und B sind auf demselben Papierhersteller und die darin verwendete präzise Datierung der einzelnen Papiersorten ist ihnen doch einige Informationen entnommen worden. In der Quelle B wurde nachgewiesen, dass Bellamy Lard-Esner die Rechte an der 1890/91² oder 1891/1892³ übernommen hatte. In der Quelle A sei, der neue Eigentümer fügte seinen Namen dem Namen der Firma nicht vor 1897/98 bei.⁴ Damit wird klar, dass die auf diesem Papier geschriebenen Stimmen eindeutig später entstanden sind als die auf den Papieren L und LE notierten Stimmen.

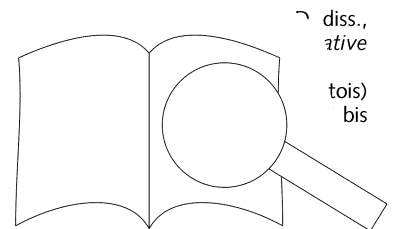
standen sind als die auf den Papieren L und LE notierten Stimmen chronologische Ordnung der beiden letztgenannten Papieren jedoch nicht mit Zuverlässigkeit erstellt werden können. Die notwendigen Informationen widersprüchlich sind.

d) Schreiber

In C und D lassen sich acht unterschiedliche Schreiber unterscheiden, wobei es zwischen den beiden Quellen gibt, da C beinahe ausschließlich in der Schreiber-Manier, geschrieben wurde, während D ausschließlich in D auftritt. Die Reihenfolge ihres Auftretens in der Manier ist charakterisiert, wobei nur Wert angegeben ist.

1 (Manier) in C und D nur T1. Klare, rechteckige, Talpausen, die in der ersten Hälfte der Note rechtwinklig notiert, in der zweiten Hälfte leicht verlaufendem Beginn. Die Noten sind in der ersten Hälfte der Note in der großen Halbe und Ganze Noten, in der zweiten Hälfte eher zierlich; Titel in stilisierter Kalligraphie. Die Anfangsbuchstaben und das Ende von Wörtern kalligraphisch. Stimmenbezeichnung beinahe ausschließlich zu Beginn der Stimme (mit gelegentlichen Titelblättern) und fast immer halbkreisförmig. Die Notenzahlen in italienischer Schreibweise. Die Haken beim Namen Fauré kommaartig, oben aus dem Querstrich nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 3 u. 6); Bei den flüssiger Schreibschrift, wobei manchmal die Querstriche „t“ sowie beim Schluss-„e“ von Worten der Endstrich in schallender Weise verlängert werden; ein Pausentakt durch römische Ziffer mit Ganztaktpause in Form einer Einfachunterstreichung, mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Doppelstrich zu Beginn und am Ende; dyn. Angaben senkrecht stehend (vor allem das *p* oder *pp*), schlankes *f* oder *ff*, gelegentlich mit kleinem senkrechtem Strich am Ende des Querstrichs, *p* mit Unterstrich; am Ende von auf einem Einzelsystem notierten Stimmen beinahe immer Weiterführung des Schlusstakts über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 4 u. 7).

¹ Für die Auflösung der abgekürzten Stimmenbezeichnungen (hier Stimme Nr. 5) s. u. die Quellenbeschreibung (Abschnitt e) von Quellen C und D.
² Edward R. Phillips, *Gabriel Fauré. A Guide to Research*, New York (Garland Publishing) 2000, S. 133, Anm. 2.
³ Marie Rolf, „Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892–1905“, *The Musical Quarterly*, 70/4 (1984), S. 541.
⁴ David Grayson, *The Genesis of Debussy's Process*, Aldershot (Ashgate) 2003, S. 323.
⁵ John Grand-Carteret, *Papiers et partitions*, Paris (Bouquins) 1913, S. 232, zufolge lautete der Firmennamen 1866 „Henri Lard“ und „Henri Lard“ von 1866 bis 1867 „Henri Lard & Co.“, doch diesem Autor, so Emile Cuyon: *Annuaire général de la musique*, Paris (Bouquins) 1866, S. 104, erwähnen, dass der Firmennamen



- 2: In C Va II.2 von „Introit et Kyrie“, Cb von „Pie Jesu“, Va I.2 und Va II von „Agnus Dei“; Papier **LEB**

Regelmäßiges Schriftbild, wirkt wie mit einer Schablone geschrieben; exakt platzierte Bögen; auffallend kurze Hälse der Viertelnoten; Notenbalken von Achtelnoten sehr dick; Titel, Überschriften und Beischriften schwanken zwischen Druck- und Schreibschrift, die Großbuchstaben verziert (bspw. trägt der mittlere Strich des „M“ beinahe immer einen Querstrich); Stimmenbezeichnung grundsätzlich oben links, sowohl auf Titelblatt (sofern vorhanden) als auch zu Beginn der Stimme, und immer mit kräftigem Strich waagrecht unterstrichen, Ordnungszahlen von Stimmen sowohl in französischer („Introit et Kyrie“) als auch italienischer Schreibweise; ein Pausentakt durch arabische Ziffer, mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene (arabische) Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende.

- 3: In C Va I.1 und Va II.2 von „In paradisum“; Papier **LE**

Lockerer Schriftbild, große Ähnlichkeit vor allem des Notenbilds mit Schreiber 1; Accent aigu beim Namen Fauré kommaartig, oben aus einer Bewegung nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 1 u. 6); Notenhälse relativ kurz, Köpfe der Halben Noten häufig auf der linken Seite leicht geöffnet; *p* mit Unterstrich, schlankes *f* mit kleinem senkrechtem Strich am Ende des Querstrichs (im Unterschied zu Schreiber 1 ist der obere Teil des Buchstabens aber geschlossen); der Schriftduktus des Textes ist insgesamt runder als bei Schreiber 1, wobei die Buchstaben etwas nach rechts geneigt und weniger miteinander verbunden sind, ebenfalls große, verzierte Großbuchstaben zu Wortbeginn; der Hals des „d“ ist „s“-förmig geschwungen; Stimmenbezeichnung immer oben links sowohl auf Titelblatt (sofern vom Schreiber) als auch zu Beginn der Stimme und mit Wellenlinie (einmal auch halbkreisförmig) unterstrichen; Ordnungszahlen in französischer Schreibweise („1^{er}“), Schlusstaktstrich ohne Weiterführung (wie bei Schreiber 1, 4, 5 u. 7).

- 4: In C Cb von „In paradisum“

Klares, etwas steif wirkendes Notenbild aufgrund der häufig rechteckigen und kräftigen Form der Notenköpfe mit angesetzten Notenhälsen; ein Pausentakt mit Ganztaktpause in Form einer Einfachunterstreichung; Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. Schreiber 1 u. 4); am Ende der Stimmen Weiterführung über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 1 u. 4).

- 5: In D Trb I–III

Klares und flüssiges Notenbild, im Vergleich zu Schreiber 1, ebenfalls große Köpfe der Noten; im Gegensatz zu Schreiber 1 sind die C-Schlüssel in der ersten Stimme abgerundet; Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. Schreiber 1 u. 4); am Ende der Stimmen Weiterführung über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 1 u. 4).

strich zu Beginn und am Ende; auffällige, ligaturartige Schreibweise von *ff* („P“-förmig, aber mit zwei parallelen senkrechten Strichen, von denen der rechte unten eine ovale Linie nach links und oben schlägt); am Ende der Stimmen Weiterführung des Schlusstaktstrichs in einige wenige Wellenlinien (s. a. Schreiber 8), im Unterschied zu Schreiber 1, 4 u. 7 aber mit senkrechtem Abschluss.

- 6: In D S und A von „Libera me“, B I/II von „In paradisum“; Papier **LEB**

Steif wirkendes Schriftbild aufgrund einer vertikalen Ausrichtung von Noten und Text; Accent aigu beim Namen Fauré kommaartig, oben aus einer Bewegung nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 1 u. 6); Satzbezeichnungen in erster Notenzeile unterstrichen; Stimmenbezeichnungen oft einseitig unterstrichen; dick gezogene Unterstreichungen kennzeichnen die runde Form der Viertelnoten; wichtige Angaben mit roter Tinte, *p* mit Unterstrich, *f* mit kleinem senkrechtem Strich am Ende des Querstrichs; der Schriftduktus des Textes ist insgesamt runder als bei Schreiber 1, wobei die Buchstaben etwas nach rechts geneigt und weniger miteinander verbunden sind, ebenfalls große, verzierte Großbuchstaben zu Wortbeginn; der Hals des „d“ ist „s“-förmig geschwungen; Stimmenbezeichnung immer oben links sowohl auf Titelblatt (sofern vom Schreiber) als auch zu Beginn der Stimme und mit Wellenlinie (einmal auch halbkreisförmig) unterstrichen; Ordnungszahlen in französischer Schreibweise („1^{er}“), Schlusstaktstrich ohne Weiterführung (wie bei Schreiber 1, 4, 5 u. 7).

- 7: In D

Gedruckte Partituren, Bibliothek des Département de la musique, von folge

- A: autographe Partituren, Bibliothek des Département de la musique, von folge

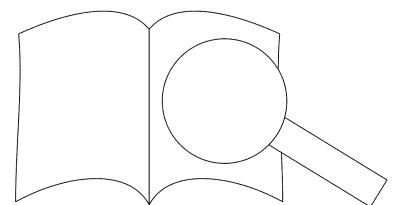
Impaktes Schriftbild durch Verwendung einer relativ breiten Feder, besonders auffällig sind breite Bögen und breite Hilfslinien bei Noten; mehrere Pausentakte immer (bis auf einen Fall in VI2 mit Einfachunterstreichung) durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung ohne senkrechte Striche zu Beginn und am Ende (s. Schreiber 4, vgl. dagegen Schreiber 1, 2 und 5); am Ende der Stimmen Weiterführung des Schlusstaktstrichs in einige Wellenlinien (s. a. Schreiber 5), im Unterschied zu Schreiber 1, 4, 5 u. 7 aber nicht mit dem Taktstrich verbunden.

e) Quellenbeschreibung

Einen detaillierten Überblick darüber, welche Stimme eines Satzes in welcher Quelle überliefert ist, gibt die Übersicht nach dem Vorwort auf S. XII.

- A: autographe Partituren, Bibliothek des Département de la musique, von folge

- „Introit et Kyrie“, Signatur Ms.
- „Sanctus“, Signatur Ms. 411
- „Agnus Dei“, Signatur Ms. 412
- „In paradisum“, Signatur Ms. 4



Verwendetes Papier: **LE**, Hochformat, ca. 27 x 35 cm. Jede Titelseite (auf Notenpapier mit 22 oder 20 Systemen – s. u.) trägt rechts oben einen roten Stempel mit der Angabe „C.1925“, offenbar dem Eingangsjahr beim Conservatoire, darunter, ebenfalls rechts, einen roten, runden Stempel: „CONSERVATOIRE N^l DE MUSIQUE . PARIS / BIBLIOTHÈQUE“ und rechts unten einen roten, ovalen Stempel: „CONSERVATOIRE DE MUSIQUE . BIBLIOTHÈQUE“. Die Partituren befinden sich in einem schlechten Zustand, sodass sich keine zuverlässigen Angaben über die ursprüngliche Struktur der Manuskripte und eine Bindung machen lässt.

– Ms. 410: „Introït et Kyrie“, ohne Datum

Umschlag (von der Bibliothek beschriftet, oben links „Requiem“, unten in der Mitte runder Stempel des Conservatoire (s. o.), darunter Signatur „Ms. 410“), Papier mit 22 Notensystemen, gebunden, 26/8, foliiert 1–14, [1r] Titelseite, 2v–14v (25) Notenseiten.

Titelseite: „[oben, Blattmitte, mit Bleistift:] Messe de Requiem | Introït et Kyrie | [Blattmitte, rechts, mit Bleistift:] Gabriel Fauré | [mit Tinte:] Introït et Kyrie | [nachträgliche Ergänzung mit Bleistift:] offertoire | [wieder mit Tinte:] Sanctus | Pie Jesu | Agnus dei | In paradisum“; unten in Blattmitte Bibliothekssignatur „Ms. 410“ und rechts daneben, ebenfalls von anderer Hand mit Bleistift „Fauré“. Originalbesetzung (6.–19. Notensystem von oben) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „[Timp] | 1^{ers} altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | Contrebasses | [Leersystem] | Sopranos | Altos | Ténors [im Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:

- ab 1. Notenseite auf dem 2. oder 3. Notensystem von oben „Cors fa“ (ein Notensystem)
- ab fol. 6v auf 1. Notensystem von oben zusätzlich: „Trompett“ (ein Notensystem).

– Ms. 411: „Sanctus“, mit dem 9. Januar 1888 datiert
Papier mit 20 Notensystemen, gebunden, 16/4.
[ohne Pagina = 1r] Titelseite, 1–15 Notenseiten.

Titelseite: „[oben, Blattmitte, mit Tinte:] Messe des Morts | Gabriel Fauré | 9 Janvier 1888“. In Blattmitte rechts von anderer Hand: „3“. Weiter unten, auf der rechten Seite, von Fauré (?): „Le chœur avec les liaisons et les sans nuances“. Originalbesetzung (2.–17. Notensystem von oben) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „Alto Solo | 1^{ers} Altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | [Leersystem] | Harpe [2 Systeme] | Sopranos | Ténors [im Tenorschlüssel, bei Einsatz in T. 21 mit Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:
- auf 2. und 3. Notensystem von oben: T. 17–21, Arpa (ohne Stimmenbezeichnung); diese Takte wurden komplett mit Tinte ausgeschrieben

- auf 4. Notensystem von oben: „Violons“
- auf 20. Notensystem von oben: „Contrebasse“
- auf 21. Notensystem von oben: T. 44–49, „C[ors].“
- auf 22. Notensystem von oben: „Bassons“

– **B**: autographe Stimmen, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Signatur Ms. 17717
aus dem Bestand der Kirche Ste. Madeleine, zum Teil mit rechteckigem blauem Stempel „PAROISSE | Ste-MADELEINE | Paris-8^e“. Unten auf erster Seite (A von „In paradisum“) und letzter beschriebener Seite (Cor I/II von „In paradisum“) kleiner ovaler roter Stempel, am Rand des Stempels: „DEPÔT PAROISSE / S^TE MADELEINE PARIS“, in der Mitte: „BN PARIS“

7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert
gedrucktes Notenpapier, von dem 7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert

paginiert 1–19, [ohne Pagina = 1r] Titelseite, 1–19 Notenseiten, dabei ausgestrichene Seite nach S. 10 in der Paginierung nicht berücksichtigt.

Titelseite: „[ganz oben, rechts in der Ecke, von anderer Hand mit anderer, schwarzer Tinte:] Requiem | agnus Dei [darunter, mehr zur Mitte, autograph, mit Tinte:] Messe des Morts | Agnus Dei | Gabriel Fauré | 6 Janvier 1888“. Weiter unten, auf der rechten Seite, mit Bleistift von Fauré (?): „Parties de chant et d'orgue pour 8 voix et orgue | 8h à la Maîtrise | L'orchestration n'est pas terminée | der linken unteren Ecke Addition von Zahlen von 1 bis 19, [Summe:] 93“, darunter Bibliothekssignatur „Ms. 412“.

Originalbesetzung (5.–17. Notensystem von oben) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „1^{ers} altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | Contrebasses | [Leersystem] | Sopranos | Altos | Ténors [im Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:
- auf 3. und 4. Notensystem von oben: „Cors“ (ein Notensystem)

- auf 18. Notensystem von oben: „Trompett“ (ein Notensystem)

Originalbesetzung (6.–19. Notensystem von oben) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „Alto Solo | 1^{ers} Altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | [Leersystem] | Harpe [2 Systeme] | Sopranos | Ténors [im Tenorschlüssel, bei Einsatz in T. 21 mit Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:
- auf 2. und 3. Notensystem von oben: T. 17–21, Arpa (ohne Stimmenbezeichnung); diese Takte wurden komplett mit Tinte ausgeschrieben

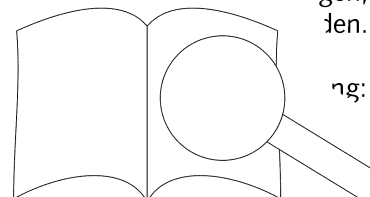
- auf 4. Notensystem von oben: „Violons“
- auf 20. Notensystem von oben: „Contrebasse“
- auf 21. Notensystem von oben: T. 44–49, „C[ors].“
- auf 22. Notensystem von oben: „Bassons“

– **B**: autographe Stimmen, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Signatur Ms. 17717

aus dem Bestand der Kirche Ste. Madeleine, zum Teil mit rechteckigem blauem Stempel „PAROISSE | Ste-MADELEINE | Paris-8^e“. Unten auf erster Seite (A von „In paradisum“) und letzter beschriebener Seite (Cor I/II von „In paradisum“) kleiner ovaler roter Stempel, am Rand des Stempels: „DEPÔT PAROISSE / S^TE MADELEINE PARIS“, in der Mitte: „BN PARIS“

7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert
gedrucktes Notenpapier, von dem 7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert

Beschreibung der Stimmen in d
- 1. A („In paradisum“), 2/0 f, P
me, unpaginiert, mit Tinte gesc
Mitte „In paradisum“, links „Al



ten; S. [2] auf dem Kopf stehend beschriftet, Titel über den Noten „Une Clarinette en si b – [ausgestrichen:] G. Fauré“, eine mit „Allegretto moderato“ überschriebene Zeile mit E-Dur Generalvorzeichnung, 6/8-Takt und Zeichen für 13 und 8 Takte Pause, Violinschlüssel, Taktstrich und Schrift darüber „Flut“, Rest der Seite leer.

- 2. Tr I/II („Introit et Kyrie“, „Sanctus“, „Libera me“), 3/1 b, Papier L, 14 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] oben Mitte „Requiem“, darunter „2 Trompettes en fa (chromatiques)“, darunter links „Introit et Kyrie“, 6 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten, S. [2] „n° 2 offertoire Tacet.“, darunter „n° 3 Sanctus. (chromatiques en Fa)“, 4 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten, S. [3] „n° 4 Agnus Dei – Tacet“, darunter „n° 5 Libera. I I Trompette chromatique en Fa.“, 6 Systeme mit Noten], darunter „n° 6 Tacet.“ Fauré muss in seiner Nummerierung der Sätze das „Pie Jesu“, das bereits zu den ursprünglichen fünf Sätzen des Werkes gehört, vergessen haben.

- 3. Arpa („In paradisum“), 4/0 b, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titelseite auf Notenpapier, links oben, mit Bleistift „2 parties“, Mitte „Requiem“, darunter, doppelt mit Blaustift unterstrichen „In paradisum“, rechts oben, mit Blaustift unterstrichen „Harpe“ I [mit Blaustift:] M I [mit Bleistift:] G. Fauré.“, S. [2]–[3] 12 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten, mit dem Beginn des 2. Systems beginnt eine Zählung von Dreitaktgruppen in arabischen Ziffern „2“–„11“; S. [4] enthält eine Besetzungsaufstellung mit Bleistift:

„De profundis la Prose – 15 basses –
15 basses – 19 tenors –
19 tenors – 19 Sopr –
19 sopr – 9 Altos“

- 4. Cor I/II („Introit et Kyrie“), 4/0 b, Papier ohne Stempel, 14 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel über den Noten „1^e et 2^e Cors chromatiques en fa.“, rechts: „Requiem – G. Fauré“, darunter „Introit et Kyrie.“, 12 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten; S. 4 ausgestrichene Seite, auf dem Kopf stehend geschrieben, oben: „1^e et 2^e Cors chromatiques en fa.“, darunter „Introit et Kyrie“, darunter Beginn einer Akkolade mit 2 Systemen mit Noten; C-Vorzeichnung, Tempoangabe „Adagio“, 16 Takte Pause, Takt mit ganzer Pause und Fermate, darunter 2 Systeme mit Noten und Tempoangabe „Andante“, Rest der Seite leer.

- 5. Cor I/II („Sanctus“, „Pie Jesu“), 4/0 b, Papier ohne Stempel, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel über den Noten „Messe de Requiem“, darunter „2^eme Cors“, S. [2] links oben „Sanctus“, 7 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten; S. [3] links oben „Pie Jesu.“, 7 Akkoladen zu 2 Systeme mit Noten.

- 6. Cor I/II („Litaniae“, „Pie Jesu“), 4/0 b, Papier ohne Stempel, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel über den Noten „Litaniae“, rechts: „Requiem – G. Fauré“, darunter in der Mitte „Pie Jesu.“, 7 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten.

- 7. Cello („Cello“), 4/0 b, Papier LE, 10 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel oben in der Mitte „Requiem“, darunter „Cello“ [aus „8“ korrigiert], darunter „Cello“ [mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen], rechts: „Cello“, 10 Akkoladen zu je 2 Systemen mit Noten.

Der Stimmensatz, Bibliothèque nationale de France, Centre de la musique, Signatur Rés. Vma. Ms. 891, aus dem Bestand der Kirche Ste. Madeleine, zum Teil mit rechteckigem Stempel „PAROISSE I Ste-MADELEINE I Paris-8^e“. Un-

ten in der Mitte von den jeweils ersten Seiten einer Stimme kleiner ovaler roter Stempel, am Rand des Stempels: „DEPÔT PAROISSE I STE MADELEINE PARIS“, in der Mitte: „BN PARIS“.

Die Stimmen sind bis auf diejenigen zu „In paradisum“ satzweise aufgeteilt und alle mit Tinte geschrieben. Der Schreiber des ganz überwiegenden Teils von C war vermutlich Manier (= Schreiber 1), darüber hinaus lassen sich drei weitere Schreiber identifizieren (Schreiber 2, 3 und 4; s. dazu die Einzelstimmen); wird in den meisten Stimmen kein Schreiber angegeben, wurde die jeweilige Stimme von Schreiber 1 geschrieben. Alle Stimmen sind nicht ganz

- „Introit et Kyrie“: Umschlag der BnF („I I INTROIT ET KYRIE“). Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 2 D-Systeme (Ausnahme: Va II.2, Papier LE, unpaginiert). Die Einzelstimmen haben (bis auf die Vi II.2) den gleichen Titel über den Noten. Die Folie, auf der die Stimmen mehr wiederholt wird: mittig „Introit“, rechts oben folgt der Titel „Introit et Kyrie“, der Regel mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen werden bei den entsprechenden Stellen wiederholt.

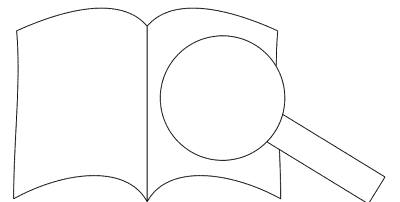
Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung (Va und Vc sind in der Reihenfolge der Aufbewahrung):

1. „Timbal“, 2/0 f. Links oben mit geschweiften Klammern unterstrichen „Gabriel Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Introit“, 8 Akkoladen zu je 2 Systemen.
2. „1^{er} Alto“, 2/0 f. Links oben mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen „G. Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
3. „1^{er} Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
4. „2^e Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
5. „1^{er} & 2^e Violoncello“, 3/0 b. Titelaufgabenangabe oben mittig, mit geschweiften Klammern unterstrichen, darunter „Messe de Requiem [1v] links oben „Cello“ [mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen], daneben mittig „Messe I De Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“, 10 Akkoladen zu je 2 Systemen.
6. „Cello“, 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung wiederholt.
7. „Cello“, 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung wiederholt.
8. „Cello“, 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung wiederholt.

- „Offertoire“: Umschlag der BnF („I I OFFERTOIRE“). Darin eingelegt sind 6 Stimmen. Papier LE, 10 Systeme, unpaginiert. Stimmenbezeichnung bis auf Vc in rechter oberer Ecke, mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Cors en Fa I Chromatique“, 2/0 f. Links oben mit geschweiften Klammern unterstrichen „Gabriel Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“, 8 Akkoladen zu je 2 Systemen.
2. „Harpe“, 1/1 f. Links oben mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen „G. Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“.
3. „1^{er} Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
4. „2^e Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
5. „1^{er} & 2^e Violoncello“, 3/0 b. Titelaufgabenangabe oben mittig, mit geschweiften Klammern unterstrichen, darunter „Messe de Requiem [1v] links oben „Cello“ [mit halbkreisförmiger Unterstreichungsklammer unterstrichen], daneben mittig „Messe I De Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“, 10 Akkoladen zu je 2 Systemen.



6. „Contrebasse“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem | Par G. Fauré | Offertoire“.

- „Sanctus“: Umschlag der BnF („III | Sanctus“)

Darin eingelegt sind 10 Stimmen, davon 1 Doublette. Papier **LE**, 10 Systeme (Ausnahme: Arpa, Org, Papier mit 12 Systemen). Die Einzelstimmen haben (bis auf Cb) jeweils folgenden gleichbleibenden Titel, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: in der Mitte „Messe des Morts | par G. Fauré | Sanctus“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 6/0 b+f aneinandergeheftet. Titelseite auf Notenpapier, paginiert 1–5, 20 Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“, „Harpe“). Im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette der Harfenstimme zum „Sanctus“ enthalten.

2. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „Violon Solo“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Sanctus“.

3. „1^a & 2^a Alto“, 7/1 2b. Titelseite auf Notenpapier; Noten paginiert 1–6; 30 Akkoladen zu je 2 Systemen.

4. „1^a Alto“ (1. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „1^a Alto“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Sanctus“.

5. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

6. „2^a Alto“, 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

7. „1^a Violoncello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten.

8. „2^a V^cello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten, links oben in Handschrift von anderer Hand mit Bleistift „ce soir“.

9. „Contrebasse“, 1/1 f, unpaginiert. Titel über Noten, dabei in der rechten oberen Ecke des Morts | par G. Fauré“ in der rechten oberen Ecke

10. „Orgue“, 6/2 2b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; zusätzlicher Beischrift von anderer Hand mit blaue Tinte, schräg, links oben verlaufend: „A la messe de l'In paradisum | Violon solo“; 15 Akkoladen zu je 4 Systemen („Violon“, „Orgue“).

- „Pie Jesu“: Umschlag der BnF (

Darin eingelegt sind 8 Stimmen

Systeme (Ausnahme: Cb, v

papier **LEB** mit 12 Systeme

Die Einzelstimmen ha

weils folgenden gleich.

genden hier nicht

halbkreisförr

„Pie Jesu“, rech

halbkreisfö

P

Reihenfolge der Aufbewahrung:

Titelseite auf Notenpapier „Messe

„Pie Jesu“, Instrumentenbezeichnung

halbkreisförmiger Unterstreichung, weiterer Titel

Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“,

„Harpe“), im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette

der Harfenstimme zum „Pie Jesu“ enthalten.

1. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier

„Messe des Morts | par G. Fauré | Pie Jesu“, Instrumentenbezeich-

nung links oben mit geschweifter Unterstreichung, weiterer Titel

über den Noten links oben von anderer Hand mit Blaustift „Pie Jesu“; 10 Akkola-

den zu je 2 Systemen.

3. „1^a Alto“ (1. Exemplar), 1/1 f. Über der Angabe „Messe des Morts“ von anderer Hand mit Bleistift „1 partie“.

4. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 1/1 f.

5. „2^a Alto“, 1/1 f. Über der Angabe „Messe des Morts“ von anderer Hand mit Bleistift „1 partie“.

6. „1^a V^cello“, 1/1 f.

7. „2^a V^cello“, 1/1 f. Über der Angabe „Messe des Morts“ von anderer Hand mit Bleistift „1 partie“.

8. „Contrebasse“, 1/1 f, Schreiber 2. Instrumentenbezeichnung links oben, rechts oben „G. Fauré“, mittig über den Nr

- „Agnus Dei“: Umschlag der BnF („V | AGN

Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 1

Systeme (Ausnahmen: Va I.2 und Va II

leserlich] Papier **LEB** mit 12 System

Die Einzelstimmen haben (mit A

folgenden gleichbleibenden

mehr wiederholt wird: in d

„Agnus“, rechts ober

halbkreisförmiger Ur

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 6/0 b+f aneinandergeheftet. Titelseite auf Notenpapier, paginiert 1–5, 20 Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“, „Harpe“). Im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette der Harfenstimme zum „Agnus Dei“ enthalten.

2. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „Violon Solo“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Agnus Dei“.

3. „1^a & 2^a Alto“, 7/1 2b. Titelseite auf Notenpapier; Noten paginiert 1–6; 30 Akkoladen zu je 2 Systemen.

4. „1^a Alto“ (1. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „1^a Alto“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Agnus Dei“.

5. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

6. „2^a Alto“, 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

7. „1^a Violoncello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten.

8. „2^a V^cello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten, links oben in Handschrift von anderer Hand mit Bleistift „ce soir“.

9. „Contrebasse“, 1/1 f, unpaginiert. Titel über Noten, dabei in der rechten oberen Ecke des Morts | par G. Fauré“ in der rechten oberen Ecke

10. „Orgue“, 6/2 2b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; zusätzlicher Beischrift von anderer Hand mit blaue Tinte, schräg, links oben verlaufend: „A la messe de l'In paradisum | Violon solo“; 15 Akkoladen zu je 4 Systemen („Violon“, „Orgue“).

11. „Pie Jesu“, Umschlag der BnF (

Darin eingelegt sind 8 Stimmen

Systeme (Ausnahme: Cb, v

papier **LEB** mit 12 Systeme

Die Einzelstimmen ha

weils folgenden gleich.

genden hier nicht

halbkreisförr

„Pie Jesu“, rech

halbkreisfö

Reihenfolge der Aufbewahrung:

Titelseite auf Notenpapier „Messe

„Pie Jesu“, Instrumentenbezeichnung

halbkreisförmiger Unterstreichung, weiterer Titel

Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“,

„Harpe“), im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette

der Harfenstimme zum „Pie Jesu“ enthalten.

1. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier

„Messe des Morts | par G. Fauré | Pie Jesu“, Instrumentenbezeich-

nung links oben mit geschweifter Unterstreichung, weiterer Titel

über den Noten links oben von anderer Hand mit Blaustift „Pie Jesu“; 10 Akkola-

den zu je 2 Systemen.

2. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „Violon Solo“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Agnus Dei“.

3. „1^a & 2^a Alto“, 7/1 2b. Titelseite auf Notenpapier; Noten paginiert 1–6; 30 Akkoladen zu je 2 Systemen.

4. „1^a Alto“ (1. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „1^a Alto“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Agnus Dei“.

5. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

6. „2^a Alto“, 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier.

7. „1^a Violoncello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten.

8. „2^a V^cello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten, links oben in Handschrift von anderer Hand mit Bleistift „ce soir“.

9. „Contrebasse“, 1/1 f, unpaginiert. Titel über Noten, dabei in der rechten oberen Ecke des Morts | par G. Fauré“ in der rechten oberen Ecke

10. „Orgue“, 6/2 2b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; zusätzlicher Beischrift von anderer Hand mit blaue Tinte, schräg, links oben verlaufend: „A la messe de l'In paradisum | Violon solo“; 15 Akkoladen zu je 4 Systemen („Violon“, „Orgue“).

11. „Pie Jesu“, Umschlag der BnF (

Darin eingelegt sind 8 Stimmen

Systeme (Ausnahme: Cb, v

papier **LEB** mit 12 Systeme

Die Einzelstimmen ha

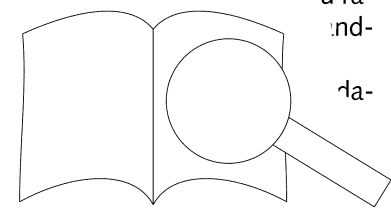
weils folgenden gleich.

genden hier nicht

halbkreisförr

„Pie Jesu“, rech

halbkreisfö



- „Libera me“: Umschlag der BnF („VII | LIBERA ME“) Darin eingelegt sind 10 Stimmen, davon 2 Doubletten. Papier generell LE, 10 Systeme (Ausnahmen: Timp, 11. System von Hand gezogen; Cb, Papier mit 12 Systemen), unpaginiert. Die Einzelstimmen haben jeweils folgenden gleichbleibenden Titel über den Noten, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: links oben „G. Fauré“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, in der Mitte: „Libera“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung häufig mit halbkreisförmiger Unterstreichung (Ausnahmen s. bei den Einzelstimmen).

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „1^a et 2^a trombones [!]", 1/1 f. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; beide Stimmen in einem System notiert.
2. „3^a trombone [!]", 1/1 f. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen.
3. „Timballes [!]", 1/1 f. 11. Notensystem von Hand gezogen.
4. „1^a Alto" [1. Exemplar], 4/0 b.
5. „1^a Alto" [2. Exemplar], 4/0 b. Komponistennamen ohne Unterstreichung, unter Instrumentenbezeichnung nur kurzer waagrechter Strich.
6. „2^a Alto" [1. Exemplar], 4/0 b. Auf S. [4] auffällige Streichung der versehentlich nochmals notierten T. 115–122.
7. „2^a Alto" [2. Exemplar], 4/0 b.
8. „1^a Violoncelle", 4/0 b. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen.
9. „2^a Violoncelle", 4/0 b. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen.
10. „Contre-Basse.", 4/0 b. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen.

- „In paradisum“: Umschlag der BnF („VII | IN PARADISU“) Darin eingelegt sind 9 Stimmen, davon 2 Doubletten. Papier generell LE, 10 Systeme (Ausnahmen: Va l. 1: ohne Stempel; Cb: 12 Systeme ohne Stempel). Die Einzelstimmen haben (mit Ausnahmen von Va l. 1 und Cb) jeweils folgenden gleichbleibenden Titel über den Noten, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: in der Mitte: „In paradisum“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung häufig mit halbkreisförmiger Unterstreichung (Ausnahmen s. bei den Einzelstimmen).

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer in der Mitte, von anderer Hand gezogen. Titel über den Noten: „la Messe“, darunter von anderer Hand: „Nectoux), mit Bleistift: „[mq l'...]“. 21 Akkoladen zu je 2 Systemen („Pie Jesu“: 5 Akkoladen zu je 2 Systemen („Agnus Dei“: 6 Akkoladen zu je 2 Systemen). Zwischenblatt (Notenpapier) in der oberen Ecke, schräg, mit Bleistift: „course“, in der oberen Blattmitte: „Paradisum“: 1 Akkolade zu 3 Systemen mit der Beischrift „Réplique (Soprano)“, in der Mitte: „Harpe“).
2. „1^a Alto", 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, von anderer Hand, mit Bleistift: „1^{er} pupitre“, S. [2] mit Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, dann 7 einfache Notensysteme (Beischrift vor jeder Stimme ein System von anderer Hand und mit Bleistift „Alto Solo l

et l 1^{er} alto“), am Ende (nach T. 28) Beischrift „Divisi l avec le solo“, dann 3 Akkoladen zu zwei Systemen (Akkoladenvorsatz: „Alto solo l „1^o Alto“), am Ende (T. 42) Beischrift bei Va l „col 1^a l solo“, dann 5 einfache Systeme Va solo col Va l.

3. „1^{er} Alto" (1. Exemplar), 3/1 b, Schreiber 3, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier von anderer Hand, oben rechts, mit blauem Kugelschreiber „Alto 1“, darunter, zentriert, von derselben Hand: „In paradisum“, S. [2], oben links „1^{er} Alto“, mit Wellenliniestrichen, rechts daneben „In Paradisum“.

4. „1^{er} Alto" (2. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Alto 1“, oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet, T. 29 mit dem Vermerk „Solo“ und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet.

5. „2^a Alto" (1. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Bleistift: „2^a Alto“, oben links Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet.

6. „2^a Alto" (2. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Bleistift: „2^a Alto“, oben links Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet.

7. „1^a Violoncelle", 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Bleistift: „1^a Violoncelle“, oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet.

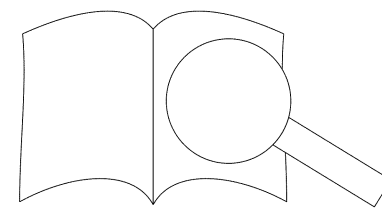
8. „2^a Violoncelle", 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Bleistift: „2^a Violoncelle“, oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und einer Stimme der Soloviola über die der Va l gezeichnet.

9. „Contre-Basse.", 4/0 b, unpaginiert, S. [1] und [4] von anderer Hand, oben links Instrumentenangabe, unterstrichen, und Ende der Unterstreichung gegenläufig, in der Mitte Titel „In Paradisum“, rechts „G. Fauré“, oben runden Klammern eingeklammert.

10. „1^a Trombone", 2/0 f, unpaginiert, S. [1] und [4] von anderer Hand, oben links Instrumentenangabe, unterstrichen, und Ende der Unterstreichung gegenläufig, in der Mitte Titel „Libera me“, rechts „G. Fauré“, oben runden Klammern eingeklammert.

11. „1^{er} Trombone" („Libera me"), 2/0 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 5. Titel über den Noten: „Libera me Domine“, rechts oben Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung; 17 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).

12. „2^a Trombone" („Libera me"), 2/0 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 5. Titel über den Noten: „Libera me Domine“, rechts oben Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung; 17 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).



- 3. „3^e Trombone“ („Libera me“), 2/0 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 5. Titel über den Noten: „Libera me Domine“, rechts oben Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung; 17 Systemen mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten), S. [2] mit Paginierung „6“ vor der 1. Notenzeile.

- 4. „Bassons“ („In Paradisum“), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. Titel oben links mit Bleistift: „Requiem“, Zeile darunter „In Paradisum – [mit Bleistift:] N° 7 – Bassons“; 5 Akkoladen zu je 2 Systemen und eine Einzelzeile mit Noten.

- 5. „Alto“ („In Paradisum“), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 7. S. [1] links oben, schräg stehend: „Alto“, in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 5 Systeme mit Noten; aus der Bindung gelöstes loses Blatt.

- 6. „Violons“ („In Paradisum“, 1. Exemplar), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. S. [1] links oben, mit Bleistift: „Requiem“, darunter „In Paradisum“, in der Mitte: „N° 7“, rechts: „Violons“, 11 Systeme mit Noten.

- 7. „Violons“ („In Paradisum“, 2. Exemplar), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. S. [1] links über den Noten: „In Paradisum“, rechts: „Violons“, 11 Systeme mit Noten.

- 8. „Soprano“ („Libera me“), 4/0 b, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6, paginiert „49“–„52“. S. [1] links oben: „G. Fauré“, rechts oben: „Soprano Solo“, darunter in der Mitte: „Libera me“, 33 Systeme mit Noten.

- 9. Alto („Libera me“, unvollständig, nur T. 53–123), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. S. [1] links oben in den Stempel erst Paginierung „45“ hineingeschrieben, dann in „44“ korrigiert, links oben direkt über der 1. Notenzeile „Libera me“, rechts von anderer Hand und mit Bleistift „Alto incomplet De A“, daneben am Akkoladenrand „43“, 20 Systeme mit Noten; auf S. [2] sind das 5. und 6. System von oben als Korrektur vermutlich nachträglich aufgeklebt worden.

- 10. „Ténor“ („Libera me“, 1. Exemplar), 4/0 b, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 1. Unpaginiert, S. [1] in Mitte: „Libera“, rechts Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung, 34 Systeme mit Noten.

- 11. „Ténor“ („Libera me“, 2. Exemplar), 4/0 b, Papier **LEB**, 12 Systeme, Schreiber 5. Unpaginiert, mit Bleistift „G Fauré“, rechts oben: „Ténor“, rechts oben: „Libera me Domine“, rechts davon: „2“, (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten.

- 12. „Bass“ („Libera me“, 1. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 5. S. [1] links oben: „Bass“, rechts oben: „Libera me“, rechts oben: „2“, (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten.

- 13. „Bass“ („Libera me“, 2. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 5. S. [1] links oben: „Bass“, rechts oben: „Libera me“, rechts oben: „2“, (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten.

- 14. „Bass“ („Libera me“, 3. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 5. S. [1] links oben: „Bass“, rechts oben: „Libera me“, rechts oben: „2“, (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten.

- 15. „Bass“ („Libera me“, 4. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 5. S. [1] links oben: „Bass“, rechts oben: „Libera me“, rechts oben: „2“, (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten; S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten.

oben „G Fauré“, rechts oben: „2^e Basso Coro“, wobei das „2^e“ mit Bleistift nachträglich hinzugefügt worden ist, darunter in der Mitte: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten. S. 58 Doublette des Chorbasses zum Prolog von Gounods Oratorium *Mors et vita*.

– ED: (version symphonique 1900). Gedruckte Partitur, erschienen bei Éditions Julien Hamelle, Paris 1901, Plattennummer „I 450. H.“, 132 Seiten, davon 128 Notenseiten.

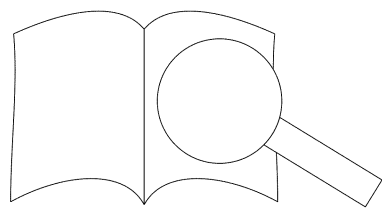
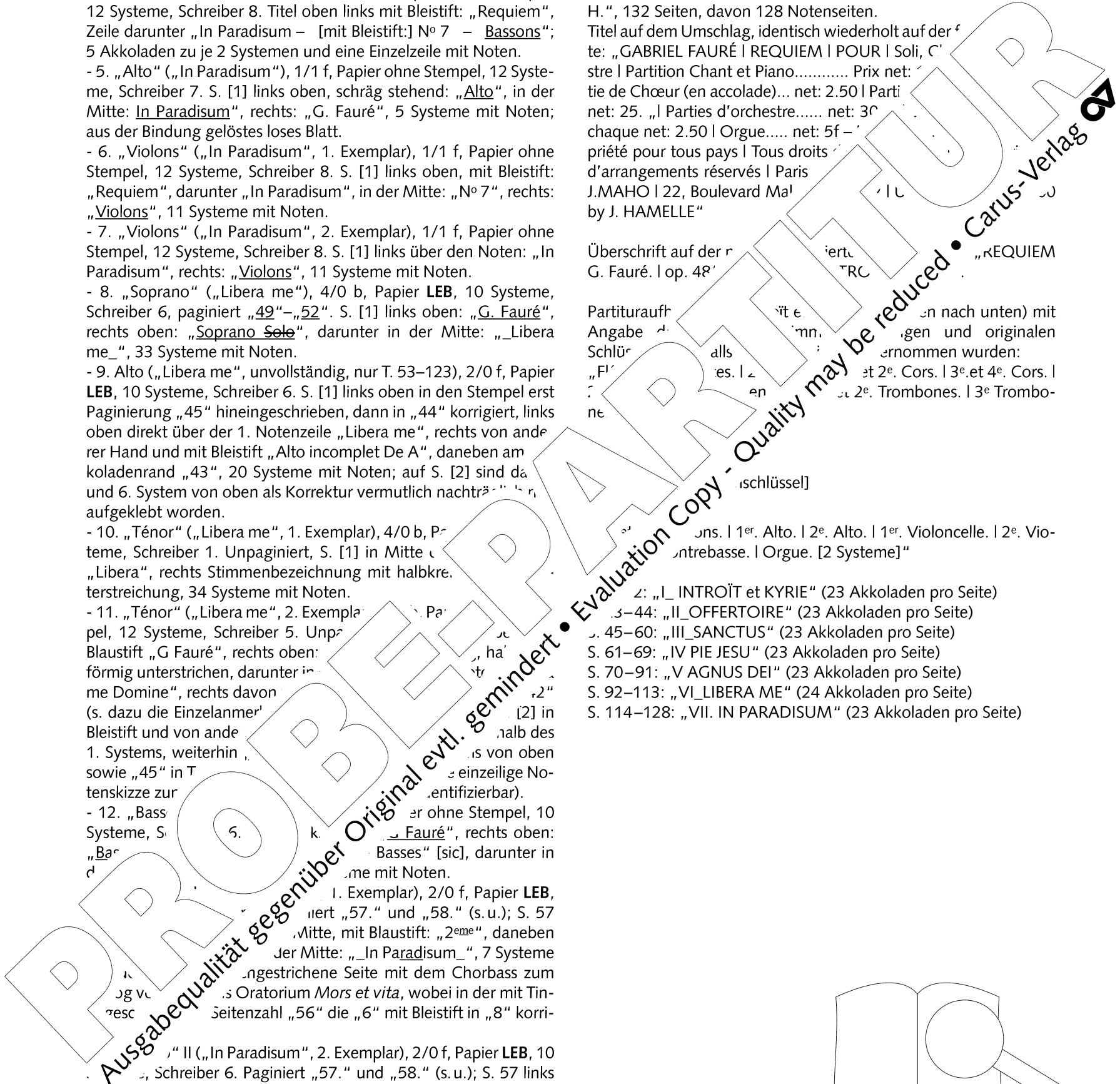
Titel auf dem Umschlag, identisch wiederholt auf der Rückseite: „GABRIEL FAURÉ | REQUIEM | POUR | Soli, Chœur | et Piano..... Prix net: 2.50 | Partition Chant et Piano..... net: 2.50 | Partition de Chœur (en accolade)... net: 2.50 | Partition pour Piano..... net: 2.50 | Parties d'orchestre..... net: 30 francs | Chaque net: 2.50 | Orgue..... net: 5 francs | Tous droits réservés | Paris J. MAHO | 22, Boulevard Malesherbes | par J. HAMELLE“

Überschrift auf der Rückseite: „REQUIEM G. Fauré. | op. 48“

Partiturauftrag: „Requiem G. Fauré. | op. 48“ (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) mit Angabe der Stimmen (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) und originalen Schließern (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82). „Flügelhorn“ (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) und „Trompete“ (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) sind als 2^e. Cors. | 3^e. et 4^e. Cors. | 2^e. Trombones. | 3^e Trombone (s. dazu die Einzelanmerkungen S. 82) angegeben.

Stimmen: „1^{er}. Alto. | 2^e. Alto. | 1^{er}. Violoncelle. | 2^e. Violoncelle. | Orgue. [2 Systeme]“

Stimmen: „I. „L. INTROÏT et KYRIE“ (23 Akkoladen pro Seite) S. 3–44: „II. OFFERTOIRE“ (23 Akkoladen pro Seite) S. 45–60: „III. SANCTUS“ (23 Akkoladen pro Seite) S. 61–69: „IV. PIE JESU“ (23 Akkoladen pro Seite) S. 70–91: „V. AGNUS DEI“ (23 Akkoladen pro Seite) S. 92–113: „VI. LIBERA ME“ (24 Akkoladen pro Seite) S. 114–128: „VII. IN PARADISUM“ (23 Akkoladen pro Seite)“



II. Zur Edition

Wie bereits im Vorwort dargestellt, wurde **A** im Zusammenhang mit Aufführungen ständig überarbeitet und auch sukzessive mit weiteren Instrumenten ergänzt. Die Instrumentalstimmen **B**, **C** und **D** enthalten, sofern es sich überhaupt um Abschriften aus **A** handelt, je nach dem Zeitpunkt ihrer Abschrift diese nachträglichen Veränderungen in unterschiedlichem Maße. Weiterhin weisen die Instrumentalstimmen auch in einem gewissen Umfang von **A** unabhängige Lesarten auf. Weiter kompliziert wird die Situation auch noch dadurch, dass ein Teil der Stimmen nicht in allen Quellen gleichzeitig vorhanden ist, wodurch Vergleichsmöglichkeiten eingeschränkt oder gar unmöglich gemacht werden.

Da NA den Stand von **A** zu dem Zeitpunkt wiedergeben möchte, zu dem die Einzelstimmen von Schreiber 1 aus **A** abgeschrieben wurden, sind eine ganze Reihe unterschiedlicher Fälle zu unterscheiden und ggf. entsprechende Lösungen für NA zu finden. Dabei wurden für NA folgende grundsätzliche Entscheidungen getroffen:

a) „Introit et Kyrie“, „Sanctus“, „Agnus Dei“, „In paradisum“ (Quellen: **A**, **B**, **C**, **D**)

1. **A** enthält mehr Informationen (bspw. Bögen, dyn. Angaben) als die Stimmen: NA überprüft **A**, ob diese zusätzlichen Informationen durch Art der Niederschrift (Bleistift statt Tinte, abweichender Schriftduktus) als spätere Ergänzung erkennbar sind und folgt, wenn dem so ist, dann den Stimmen von Schreiber 1.

2. **A** enthält weniger Informationen (bspw. Bögen, dyn. Angaben) als die Stimmen: Sollten die zusätzlichen Informationen in den Stimmen von Schreiber 1 stammen, übernimmt NA diese unter diakritischer Kennzeichnung.

3. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wenn in **A** keine Korrekturen erkennbar sind: NA folgt **A**, die eigenmächtigen Ergänzungen der Schreiber sowie vorläufige Änderungen sehen auszugehen ist.

4. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wenn in **A** Korrekturen erkennbar sind: NA überliefert die frühere Lesart und – sofern vorhanden – die spätere Version ante correcturam von **A** wiederholt. In beiden Fällen folgt NA den Stimmen.

5. In **A** und den Stimmen wurden Korrekturen vorgenommen. Wenn die Korrekturen in den Stimmen von Schreiber 1 stammen, werden diese übernommen. Wenn die Korrekturen in **A** vorgenommen wurden, werden diese übernommen.

6. Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

b) „Agnus Dei“ (Quellen: **B**, **C**, **D**)

1. **A** enthält mehr Informationen (bspw. Bögen, dyn. Angaben) als die Stimmen: NA überprüft **A**, ob diese zusätzlichen Informationen durch Art der Niederschrift (Bleistift statt Tinte, abweichender Schriftduktus) als spätere Ergänzung erkennbar sind und folgt, wenn dem so ist, dann den Stimmen von Schreiber 1.

2. **A** enthält weniger Informationen (bspw. Bögen, dyn. Angaben) als die Stimmen: Sollten die zusätzlichen Informationen in den Stimmen von Schreiber 1 stammen, übernimmt NA diese unter diakritischer Kennzeichnung.

3. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wenn in **A** keine Korrekturen erkennbar sind: NA folgt **A**, die eigenmächtigen Ergänzungen der Schreiber sowie vorläufige Änderungen sehen auszugehen ist.

4. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wenn in **A** Korrekturen erkennbar sind: NA überliefert die frühere Lesart und – sofern vorhanden – die spätere Version ante correcturam von **A** wiederholt. In beiden Fällen folgt NA den Stimmen.

5. In **A** und den Stimmen wurden Korrekturen vorgenommen. Wenn die Korrekturen in den Stimmen von Schreiber 1 stammen, werden diese übernommen. Wenn die Korrekturen in **A** vorgenommen wurden, werden diese übernommen.

6. Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

ist: NA folgt **ED**, da in diesem Fall Org/Vokalstimme eine eigenständige Gestaltung zugebilligt wird.

3) Es gibt parallel verlaufende Streicherstimmen, wobei deren Dynamik und Phrasierung in **ED** identisch mit Org/Vokalstimme ist: Liegt in den Streicherstimmen von **C** und **D** eine von **ED** abweichende Dynamik und Phrasierung vor, geht NA von einer späteren Überarbeitung in **ED** aus und übernimmt auch für Org/Vokalstimme die Lesart von **C** und **D**.

Grundsätzlich werden alle abweichenden Lesarten, sinnvoll möglich ist, in den Einzelmerkungen nachgewiesen; handelt es sich um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Noten diakritisch gekennzeichnet (z.B. durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, etc.). Bei Sätzen, die in **A** vorhanden sind, werden alle Ergänzungen nachgewiesen; handelt es sich um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Noten diakritisch gekennzeichnet (z.B. durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, etc.). Bei Sätzen, die in **A** vorhanden sind, werden alle Ergänzungen nachgewiesen; handelt es sich um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Noten diakritisch gekennzeichnet (z.B. durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, etc.).

Bei nur einer Lesart in **A** und den Stimmen wird auf die Übernahme der Rhythmusangaben verzichtet, da es sich um Ergänzungen aus anderen Quellen handelt.

Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

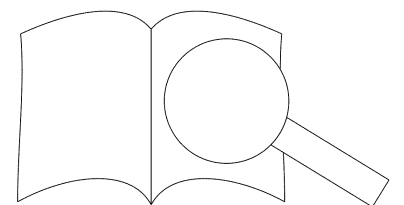
Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

Die in **A** nachträglich hinzugefügten Traktate werden zwar prinzipiell übernommen, die Stimmen müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters auf **B** zurückgeführt werden. In **B** werden die Traktate bezüglich der diakritischen Kennzeichnung wie die Hauptquelle behandelt.

Orthographie und Zeichensetzung des liturgischen Textes wurde ohne Nachweis dem liturgisch gebräuchlichen Text angeglichen, wie er im *Graduale Triplex* (Paris, Tournai 1970) und *Paroissien romain* (Paroissien romain contenant les manches et les fêtes, Paris, Tournai 1970) vorliegt. Klassische Schreibweisen wie *et* werden jedoch nicht übernommen sowie Texten nicht mehr üblichen Ligaturen gegenüber dem liturgisch gebräuchlichen Text keine Nachweis in den Einzelmerkungen.



III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Pausen), ggf. auch Angabe der Zählzeit (Zz), Lesart der Quelle (Quellensignale in fetter Type gemäß Teil I des Kritischen Berichts) oder sonstige Bemerkung. Bei Instrumentenpaaren werden die Instrumente mittels römischer Ziffern unterschieden, Angaben ohne Kennzeichnung durch römische Ziffern gelten für beide Instrumente. Mit arabischen Ziffern werden evtl. Doubletten gekennzeichnet (bspw. bedeutet „Va II.2“ das 2. Exemplar der Va II-Stimme).

1. Introit et Kyrie

Herangezogene Quellen:

- **A:** SATB, Va I/II, Vc I/II, Cb, Org; (Cor I/II, Tr I/II nachträglich in flüchtiger, skizzenhafter Schreibweise hinzugefügt; werden nicht für die Edition berücksichtigt)
- **B:** gemeinsame Stimme Cor I/II, gemeinsame Stimme Tr I/II
- **C:** Va I.1, Va I.2, Va II.1, Va II.2, Vc I, Vc II, Cb, Timp

Colla-parte-Notation in A:

Va II (= Va I): T. 2–16, 18–39, 46–59, 61–74

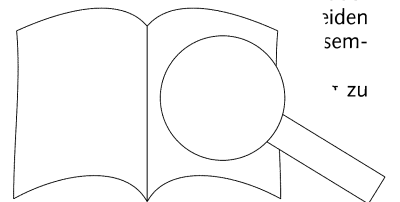
Vc II (= Vc I): T. 2–16 (s. Einzelanmerkungen), 42–44, 45–63

Colla-parte-Notation in B:

Cor II (= Cor I): T. 56, 58

- | | | |
|---------|--------|---|
| 1/2 | Cor | A: ohne dynam. Angaben |
| 1, 3, 6 | Va, Vc | A: tiefere Oktaven nachträglich mit Bleistift ergänzt; C(Va I.1, Va I.2, Va II.1, Vc): tiefere Oktaven in T. 3.2 (Va I.2) sicher, in T. 1 (Va II.1, Vc I) sehr wahrscheinlich und an den restlichen Stellen vermutlich nachträglich ergänzt; C(Va II.2): zusätzliche tiefere Oktaven von vornherein vorhanden. NA übernimmt diese Oktaven auch im Hinblick auf deren Auftreten im „Agnus Dei“, T. 75ff. |
| 1–3 | Vc I | Haltebögen in C vorhanden |
| 1–4 | Vc II | A: T. 2–4 nicht ausnotiert, Verdopplungsdevisen „coll. lo“; als nachträgliche Korrektur in T. 1 mit Bleistift die obere Oktave gestrichen, T. 2–3 zusätzlich zur Verdopplungsdevisen untere Oktave zu Vc I eingetragen, in T. 4 nur Halbe Note a |
| 3 | Str | C: \leftarrow beginnen jeweils direkt nach 1, wobei in Va II und Vc eine bereits vorhandene Gabel mit dickem \mathcal{S} nachgezogen wurde |
| 4/5 | Str | C: \Rightarrow bis T. 5.1, wobei in Va II.1, Vc I und Cb eine bereits vorhandene Gabel mit dickem Strich nachgezogen; dort auch in Va I.1, Va II.1, Vc und Cb vorträglich ergänzte Dynamik p (in Va II.2 vorhanden) |
| 6 | Str | C: \leftarrow nachträglich ergänzt, Va I.1, 2; Va I.2, Vc II, Cb: nach 1 bis nach 2; \leftarrow bei Va I.1 und Va II.1 mit der Gabel 1–2 überschrieben worden |
| 7 | Str | C: ohne \Rightarrow |
| 8 | Cb | C: ohne \mathcal{S} |
| 9–11 | Str | A: T. 9.2–3, T. 10.1 ne Bögen getilgt |
| 11 | Cor I | A: ohne dynam. |
| 11/12 | Cor I | A: ohne p |
| 11 | Cb 4 | C: von |
| 12 | Str | A(Vc): \leftarrow nachträglich in |
| 12 | Va I | \mathcal{S} nachgezogen |
| 15/16 | alle | C: \leftarrow nachträglich in |
| 15–17 | Cor | A: \leftarrow nachträglich in |
| 18, 20, | | A: \leftarrow nachträglich in |
| 22 | Va I | A: \leftarrow nachträglich in |
| 19 | | A: \leftarrow nachträglich in |
| 25 | | A: \leftarrow nachträglich in |

- | | | |
|---------|-----------|--|
| 25/26 | T | A: Korrektur: |
| | | |
| 27 | T 1 | B(Cor, Tr): ursprüngliche Fassung als Notenzipit, der auch NA folgt |
| 26 | Va II 5–6 | A: offenbar nachträglich mit Bleistift \Rightarrow über Note hinzugefügt (vgl. die \Rightarrow 1–2 in ED) |
| 26 | Vc I 2 | C: ohne Bogen |
| 27 | Org oS | C: Bogen beginnt deutlich vor 2 und offer |
| | | A: \sharp vor 2 (g^1), leicht mit Tinte gestrich |
| | | der Parallelstelle T. 70 ist das \sharp einde |
| | | gestrichen; NA geht von einer im |
| | | Erstniederschrift vorgenommen |
| | | mehr auflösbare Korrektur bei |
| 30 | T | A: p sempre nachträglich |
| 32 | alle | A(Vc, T, Org): \leftarrow er |
| 34 | T | A: Text „requiem“ |
| 37 | Va 4 | A: zusätzlich d^2 ; r |
| | | Angeleichung p |
| 38 | Str | A(Va): „sost“ |
| | | Anmerkung: „sost“ |
| 38/39 | Cor, Tr | A: ohr |
| | | „dir“ |
| 38/39 | Va, Vc I | A: ohne Bogen |
| | | C(Vc I): mit „dolce“ von vermutlich anderer Hand und nachgezogen mit rotem Bleistift |
| | | C(Cb): T. 43.4–45.1 Incipit der Sopranstimme eine Oktave zu tief (im Bassschlüssel) notiert, dabei T. 45.1 wegen Taktausfüllung Viertelnote (statt richtig: Halbe Note) |
| | | A: Viertelpause in beiden Stimmen nachträglich jeweils mit Viertelnote f^1 überschrieben |
| | | B(Cor, Tr): Incipit der Sopranstimme (in Tr nur T. 47–49), dabei in T. 49 Ganze Note statt Halber Note mit angebundener Viertelnote |
| 49, 52, | | C(Va I, Vc, Cb): f nachträglich in \mathcal{S} geändert; in Vc II in T. 49 f oberhalb und unterhalb des Systems, dabei Änderung nur in der Angabe unterhalb des Systems |
| 54 | Str | A: in T. 50 \Rightarrow ATB vor 4 bis Taktende und p , in T. 51 \leftarrow SATB ab 4 (B: vor 4) bis Taktende und f (T, B) sowie in T. 52 \Rightarrow TB von anderer Hand vermutlich nachträglich hinzugefügt; NA passt in T. 50 diese an die originale Gabel in S, in T. 51 an die Str sowie in T. 52 an die originale Gabel in S an |
| 50–52 | SATB | C: \Rightarrow beginnen uneinheitlich, Va I mit bzw. nach 2, Va II nach 2 bzw. mit 3, Vc nach 2, Cb mit 3. Da in A auch an parallelen Stellen wie T. 52, 71 und 73 die \Rightarrow relativ einheitlich zwischen dem 3. und 4. Taktviertel beginnen, übernimmt NA diese Platzierung. |
| 50 | Str | A: ohne dynamische Angaben |
| 51 | Tr | A: zwischen T. 52 und 53 ein gestrichener Takt (T. 53 mit SATB und Korrekturen in der Orgelstimme) |
| 52/53 | alle | A: ohne dynamische Angaben |
| 53 | Cor, Tr | C(Va I, Vc, Cb): mit \leftarrow , Va I 1 bis nach 3, Vc 3–4, Cb 2–4; C(Vc, Cb): mit p bei 1 |
| 53 | Str | A(B), C(Vc II): \leftarrow mit der |
| 54 | B, Vc II | Änderung; s. \leftarrow mit den |
| | | Stimmen offe |
| | | pre“ hinzugef |
| 54 | Cb 1 | f zwischen 1 |
| | | T. 49, 52, 54, |
| 55 | T 1 | A: Viertelnote |
| | | se ursprüngl. |
| 56, 58 | Cor | A: ohne dyna |



56/57	B	A: Korrektur in T. 56 und T. 57.3, vorherige Lesart nicht mehr ersichtlich, aber in T. 56.1 und 2 jeweils neben die vorhandenen Noten dieselben nochmals mit Bleistift geschrieben
60	Cor	A: <i>pp</i>
60	A, T	A: nur ein <i>pp</i> für beide Stimmen notiert, aber Zuordnung unklar
60	Cb	<i>pp</i> in C vorhanden
61/62	Cor, Tr	A: ohne Bögen
63	Cb 1	C: mit „dolce“
64–67	Vc II, Cb	A: Aufgrund eines Notationsfehlers fehlt die Cb-Stimme. In T. 63 verdoppelt Vc II noch mittels Devise Vc I; ab T. 64 ist Vc II ausnotiert und verläuft plötzlich in dem tieferen Register, in dem zuvor der Cb notiert war. Der in Vc I notierte Haltebogen <i>f1-f1</i> beim Taktübergang 63/64, der aufgrund der Verdopplungsdevise auch für Vc II gilt, entfällt folglich für diese Stimme. In C verlaufen ab T. 64 Vc II und Cb identisch.
67	A, B	A: Korrekturen in A und B (bei 4), vorherige Lesart nicht mehr erkennlich; bei B <i>p</i> vor 1 nachträglich hinzugefügt
68	Va I 5–6	C(Va I.2): nachträglich Bogen ergänzt
69	Va II 5–6	C: ohne Bogen
69/70	Vc I	A: Korrektur in T. 69.2 und T. 70; vorherige Lesart nicht mehr erkennlich
69	Org uS	A: 3 der unteren Stimme ursprünglich Viertelnote, mit Halber Note überschrieben
70/71	alle	A: zwischen T. 70 und 71 ein gestrichener Takt
70	A, Org oS 2	A: vor <i>g1</i> ein <i>z</i> , mit Tinte gestrichen (vgl. T. 27)
71	Str	C: \rightrightarrows beginnen uneinheitlich, Va I nach 2, Va II mit 1 bzw. nach 1 bis 4 (in beiden Fällen irrtümlicherweise \leftarrow notiert), Vc nach 2, Cb mit 3; vgl. Anmerkung zu T. 50
71, 73	Vc II	C: <i>f</i> nachträglich in <i>ff</i> geändert
71, 75	Cb 1–2	Bogen in C jeweils vorhanden
71, 73	A, T	A: nur jeweils eine \rightrightarrows und <i>p</i> für beide Stimmen notiert, aber Zuordnung unklar
72, 74	Cor	A: ohne <i>p</i>
72, 74	Tr I	A: jeweils zusätzlich nachträglich höhere Oktave notiert
72	Str	C: \leftarrow beginnen uneinheitlich, Va I nach 2, Va II mit bzw. nach 2, Cb nach 3
72	Va	C: <i>pp</i> statt <i>p</i>
73	Str	C: \rightrightarrows beginnen uneinheitlich, Va I mit bzw. nach 2, Va II mit 2, Vc I nach 2, Cb mit 3; vgl. Anmerkung zu T. 50
74	Tr	A: ohne <i>pp</i>
77	Vc I 3–4	C: ohne Bogen
78	Va 4–5	Bögen in C(Va I.1 und Va II) vorhanden
79–89	Vc	C: ab T. 79. nachträgliche Korrekturen, in V Hand. Während Vc I eine neue Version über diese in Vc II wieder gestrichen, so dass beide verschiedene Versionen wiedergeben. In Vc I hat Fa. 81 die ursprüngliche Version (= <i>1</i> von A) überschrieben, T. 82–91 mit der ursprünglichen gestrichen und darauffolger II wurde von Schreiber 1 <i>1</i> nur den <i>1</i> sprünglichen) Schluss wieder ausgestrich



80	Str	\leftarrow 2, \leftarrow Vc II: \leftarrow nur bis 3
80	Cor	\leftarrow <i>del</i>
81	Cor	\leftarrow ch, Va I.1/Va II ab vor 2, Vc II
81	Cor	\leftarrow ch nachträglich ergänzt <i>ff</i> vor 1
81	Cor	\leftarrow taktbeginn
81	Cor	\leftarrow utlich ein frühes Stadium der Stimmen,
81	Cor	\leftarrow hließlich T. 89 nur Cor I vorgesehen ist; die
81	Cor	\leftarrow ist zum Teil sehr flüchtig und unpräzise, Ton-
81	Cor	\leftarrow id häufig nur angedeutet und nicht exakt lesbar
81	Cor	\leftarrow erst ab Mitte T. 84, \rightrightarrows in T. 85 bis nach der Hal-
81	Cor	\leftarrow Note
81	Cor	\leftarrow Korrektur, ursprüngliche Schreibweise vermutl. <i>des1</i> wie
81	Cor	\leftarrow in T. 80
81	Cor	\leftarrow C: \leftarrow enden uneinheitlich, Va I.1/Va II bei vor 4 bzw.
81	Cor	\leftarrow nach 3, Vc II bei 3
85	Cor	C: \leftarrow erst ab 2
86	Cor	C: ohne Bogen 1–4

86/87	Org oS	A: ohne Haltebogen in T. 86, nach Seitenwechsel in T. 87 aber mit Bogen zum Vortakt
87–89	Vc II	C: Bögen T. 87.1–2, 3–4, T. 88.1–2 und T. 89.1–4 offenbar nachträglich von anderer Hand mit Bleistift hinzugefügt
88	Cor	B: zwischen T. 88 und 89 vier Takte gestrichen
89	Vc II 1–4	C: mit nachträglich ergänztem Bogen

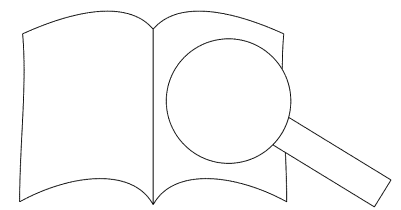
2. Offertoire

Herangezogene Quellen:

- C: gemeinsame Stimme Cor I/II, Arpa, Va I, Va II, gemeinsame Stim
- ED: Bar (T. 35 ED [vierzeitig] = T. 2 NA [dreizeitig]), Org (T. 36 ED)

Für den Baritono kann gelegentlich auch auf die in den Instru-
verwendeten Incipits zurückgegriffen werden (bei evtl. Ab-
folgt ein Nachweis in den Einzelanmerkungen). Da die
andere Instrumentalstimmen dupliert, müssen in NA d'
genommen werden, wo die Instrumentalstimmen
chen (s. Teil II, Fall c).

1/2	Va I	C: Takte gestrich Satz bereits mit ginnen zu la in keiner mit T. 2 me T
1/2	Org	usik. obe. vird
2	Bar, Org	die stim- dice" (ED,
4	Va II	den Bar-Einsatz an die harmonisch identische T. 14 an
4	Vc	Hörner sind als Paar auf zwei übereinanderliegen- den durch eine Akkoladenklammer verbundenen Systeme- men notiert, wobei die Platzierung der dynamischen Anga- ben teilweise separat für jede Stimme (T. 2), teilweise nur einfach zwischen den beiden Systemen (T. 4) erfolgt. NA geht davon aus, dass auch im letztgenannten Fall die Anga- ben für beide Stimmen gelten und weist nur den erstgenan- nten Fall als Besonderheit nach. T. 2, Cor I, \rightrightarrows beginnt mit der letzten Note und reicht nach T. 3 hinein; T. 2, Cor II und T. 4, Cor, \rightrightarrows beginnen bereits in Taktmitte.
4	Va II	C: \rightrightarrows bereits ab Mitte zwischen beiden Noten
4	Vc	C: \leftarrow und \rightrightarrows separat für jede Stimme (vgl. die Anmer- kung zu Cor)
7	Org oS	ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>d1</i> mit Haltebo- gen (5 mit Doppelhalsung auch als Viertelnote), 6 <i>e1</i> ; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Va I(C) an
7	Org uS	ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>fis</i> mit Haltebo- gen; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Vc I(C) an
9	Va, Vc, Org 1	C(Va, Vc): <i>mf</i> nachträglich (in Va II in eckigen Klammern) ergänzt; NA übernimmt deswegen auch das <i>mf</i> aus ED für Org nicht; C(Va I): Bogen 1–2 nachträglich getilgt
12	Vc	C: zusätzliches <i>pp</i> nach dem Taktende vor Zeilenwechsel
17–19	Cb	C: dynamische Angaben oberhalb des Systems verdoppelt
18	Va II	C: zusätzliches <i>pp</i> am Taktende vor Zeilenwechsel
18	Org	ED (T. 51): <i>mf</i> zu Taktbeginn und \rightrightarrows erst ab nach 1; NA passt an die Str von C an
21	Org oS 2	ED: Beischrift „Solo.“; in NA nicht übernommen, da in C Cor I die oberste Stimme von Org mit der Beischrift „Solo“ spielt
25–28	Bar	ED (T. 58–61):
26	Org	NA folgt dem Incip Va I die \leftarrow nur bis ED (T. 59): parallel tel; NA übernimmt



27–30 Org weichenden Baritonversion von C nicht auftritt (vgl. vorhergehende Anmerkung)
ED (T. 60–63):



29 Vc II 3 NA passt an den in C in T. 27/28 u. 30 geänderten Verlauf von Bar, Va II und Vc I an, die die Org hier dupliert
29 Va I 3–4 C: pp erst T. 30.1; NA passt an den Einsatz von Va I an
30–32 Org C: Bogen nachträglich gelöscht
ED (T. 63–65): in T. 63 und 65 jeweils \leftarrow 1–3, \rightarrow 4–6, in T. 64.1 pp; NA übernimmt diese dynamischen Angaben nicht, da diese in C (im Unterschied zu ED) in keiner weiteren Stimme auftreten
33 Vc C: Korrektur, frühere Lesart vermutlich nur punktierte Halbe Note f in Vc I und punktierte Halbe Note c in Vc II
34–36 Cor I C: mit zweitem Bogen von gleicher Hand unterhalb der Stimme
35 Bar 1 C: bei den Baritonincipits in Va und Vc zwar Viertelpause; wie andere Stellen belegen (bspw. Cb, T. 8: zwei Viertelpausen statt Halber Note), ist dies aber keine verlässliche Aussage darüber, ob in der Hauptstimme nicht doch eine Überbindung vom vorhergehenden Takt vorhanden ist
35–37 Cb C: T. 35.2 und 36.1 von anderer Hand; Korrektur in T. 36/37, frühere Lesart vermutlich zwei punktierte Halbe Noten f, mit Haltebogen
37 Vc I C: Korrektur, frühere Lesart kaum zu erkennen (und vermutlich im Tenorschlüssel zu lesen), Achtelnoten f¹-a-g-a-d¹-c¹; \rightarrow bereits ab 4
38 Org ED (T. 71): \rightarrow 1–2; NA übernimmt diese nicht, da diese in C nicht in den Str auftritt und ergänzt hingegen ein in C(Cb) vorhandenes p im Kleinstich
39 Vc C: pp separat für jede Stimme
42 Bar, Org 1 ED (T. 75): mf, \rightarrow beginnt dahinter; NA passt an Stimmen von C an, wo nirgends mf steht, in ED hingegen bei jeder Stimme
42 Va I 1 C: \rightarrow erst ab 2
42 Va II 5 C: \rightarrow nur bis kurz vor 5
45 Va II C: nach T. 45 noch ein Pausentakt einge
45 Org ED (T. 78): Akkordnoten nicht punktiert; Wiederholung des Rahmentexts; die notierte Rückkehr in den c-Takt wurde übernommen

3. Sanctus

Herangezogene Quellen:

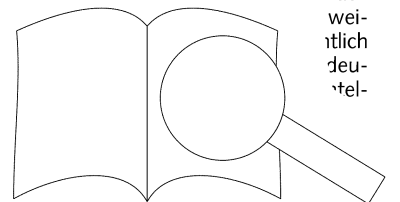
- A: Tr I/II, Arpa, SATB, VI, Va I/II, Vc I/II
- B: gemeinsame Stimme Cor I/II, C
- C: Arpa, VI, gemeinsame Stimme (mit VI sowie S im Wechsel; Stimmen zu „In paradisiaco“ zitiert)

VI: Diese ist in C so in der Orgelstimme „C(Org)“ enthalten, wobei die in den Bogenstrichen Cor: In A wurde det m... sind so groß, dass NA von einem... reiche Pedalisierungsangaben für die... werden.

1 C: die Stimme Va I/II T. 43–50

1 Cor A: Tempobezeichnung „Andante Moderato“, wobei das „Andante“ nachträglich ergänzt ist und oberhalb der Chorakkolade fehlt
B: Tempobezeichnung „Molto moderato“

1 Tr B: Tempobezeichnung „Andante molto moderato“
1 VI A: Beischrift „con sordini“ vermutlich von Fauré später hinzugefügt
1 Org C: ohne Tempoangabe; Registrierungsangabe „G. O. (Bourdon 8)“ (= Grand Orgue) offensichtlich nachträglich von anderer Hand mit Blaustift ergänzt
2/3 Org A: mit offenbar nachträglich hinzugefügten taktübergreifenden Haltebögen
5–43 B A: T. 5 Vermerk „1^{res}“; bis zur Mitte von T. 43 früh... Fauré im unteren Bereich des Systems Pausen für d...
5, 9 VI A: nachträglich hinzugefügter Vermerk „t¹ dessous“; offenbar nachträglich Bögen
5 VI C(Org): vor dem VI-System offenbar von anderer Hand mit Blaustift P
Org: „R. (V.C [= Violoncelle] I)
6/7, 10/11 VI A: taktübergreifende Bö... offenbar nachträglich... C(Va I/II): irrtümlich
7 Va I 11 C: Bogen bei un...
9 Org uS C: Bogen bei un... wechsel nicht...
11/12 Org C: offenbar... T. 12 ein... vste... sind die G... in System...
12/13 Org oS A, C... nich...
13–15 VI C: tie... vierungshinweis... 15.1 wieder ge... steht auch die Strei... weises „un [sic] octave... anbar nachträglich Bögen...
13, 17 A... b bei unter Stimme in T. 13, dar... 13 beide Halbe Noten evtl. ur... Viertelnoten in T. 13 und 17 nach... hinzugefügt
13, 17 b mit Bleistift nachträglich hinzugefügt... Bogen
15, 2. Taktviertel, bis Taktende und \rightarrow T. 16, Taktviertel bis über Akkoladenende reichend, offensichtlich nachträglich mit Bleistift ergänzt
C: Bogen bei unterer Stimme vom Vortakt nach Seitenwechsel bzw. Zeilenwechsel (C) in T. 17 nicht übernommen
A, C: eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis notiert; in A ist dieser Hinweis wieder gestrichen; damit im Zusammenhang steht dort auch die Streichung des rudimentären Hinweises „un oct[?]“ in T. 17 (s. Anmerkung zu T. 13–15); A: offenbar nachträglich Bogen T. 17.4–5 hinzugefügt
C: ohne pp
A, C: \leftarrow und \rightarrow über System oS notiert; C: zusätzlich vermutlich nachträglich mit Bleistift ergänzte \leftarrow von T. 19, 3. Taktviertel bis zum 1. Viertel von T. 20 zwischen den Systemen
22/23 Org uS taktübergreifender Haltebogen a-a in C vorhanden
23 VI A: Hinweis „octave au dessous“; offenbar nachträglich Bogen 4–5 hinzugefügt
23 T, B 1 A: pp nur einfach zwischen die Systeme von T und B geschrieben, gilt sicherlich für beide
C: ohne pp
23 Vc I A: Bogen T. 24.5 zu Folgetakt angesetzt, nach Seitenwechsel nicht übernommen, Bogen dann gestrichen
24/25 VI A, C: Haltebögen in T. 24 zu Folgetakt angesetzt, nach Seitenwechsel nicht übernommen
24/25 Org A, C: ab T. 25.2 eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis notiert; in A bereits ab Beginn T. 25 Hinweis „octave au dessous“
25/26 VI A: trotz Gültigkeit des Bassschlüssels Tonhöhen im (irrtümlich gedachten) Tenorschlüssel geschrieben; in C nachträglich korrigiert
25/26 Vc II C(Org): ohne Bogen
26 VI 1–6 A: Korrektur, neue Lesart... den Hals der Viertelnote gest... nach unten eingetr... weiteren Zwischen... überflüssige \ tet) Halbe No pause, Verme gen; NA folgt
26 Cb A: irrtümlich... C(Va I.1, Va I.
28 Arpa 12
28 Va I



28, 32	Org oS 1	C: mit offensichtlich nachträglich mit Bleistift hinzugefügter Punkt. Halbe Note es ¹ bei der unteren Stimme zusätzlich zur Viertelnote es ¹
29/30, 33	VI	A: T. 29 Hinweis mit Bleistift „etc. I en octaves“, T. 33 „en octaves“ (s. o.); offenbar nachträglich Bögen 4–5 hinzugefügt; in T. 29/30 bei den Achtelgruppen zusätzlich tiefere Oktave in kleinen Noten hinzugefügt
29–42	Vc II	A: T. 31/32, 35–42.1 umfangreiche Korrekturen, originale Lesart teilweise getilgt, neue Lesart T. 31/32 wie obere Stimme von Org uS mit Beischrift „dolce sempre“ in T. 31, T. 35/36 jeweils Punkt. Halbe Note des mit Haltebogen (in T. 36 diese gestrichen, dann eine Oktave höher notiert, dann Korrektur rückgängig gemacht), T. 37 zusätzlich Halbe Note as und Vermerk „Divisi“ (auf Zählzeit 3 Note getilgt), T. 38 zusätzlich Halbe Note b [!], T. 39 zusätzlich Ganze [!] Note as, T. 40 zusätzlich Halbe Note b und Viertelnote c, T. 41 zusätzlich Punkt. Halbe Note b, ohne Bögen in T. 39 u. 40, T. 42.1 nur Achtelnote Es; C: p in T. 29 vorhanden; in T. 30 und 34 eigenständige Korrekturen in punktierte Halbe Noten C/c als Doppelgriff, offensichtlich unabhängig von A, die ursprüngliche Lesart (jeweils Akkorde e/b, in T. 30 ohne Haltebogen zu T. 31, in T. 33 ohne Haltebogen zu T. 34) ist noch erkennbar; NA folgt für T. 29/30 und 33/34 A, da dort keine Korrekturen erkennbar sind, ansonsten aber C, das offensichtlich die frühere Lesart von A wiedergibt
30, 34	Arpa uS	C: Viertelnotenakkord C-c auf 1 und zwei Viertelpausen
30/31, 34/35	VI	A: Bogen T. 30.5–31.1; nicht in NA übernommen (vgl. Anmerkung zu T. 24/25)
30/31	Vc I	A: ohne taktübergreifenden Haltebogen
30	Org uS	C: evtl. Punkt. Halbe Note C zusätzlich hinzugefügt, da nach unten gehalten Akkord C/c mit zusätzlichem Hals nach oben versehen
31	T, B	A: pp nachträglich getilgt, vermutlich im Zusammenhang damit Beischrift „sempre dolce“ ergänzt; C(Arpa, Arpa-lp): in Incipitstimme (nur T) mit pp, ohne „sempre dolce“; C(Org): Incipitstimme (nur T) ohne pp und ohne „sempre dolce“
34/35	Org	A: Korrekturen, offenbar im Zusammenhang mit der Umarbeitung von Vc und Cb:



In T. 34 dabei ursprünglich zusätzlich vorhandene, be Note C getilgt und in Version w... geändert
 A: p nachträglich hinzugefügt
 A: T. 37–42.1 umfangreiche Korrekturen, originale Lesart teilweise getilgt, neue Lesart T. 31/32 wie obere Stimme von Org uS mit Beischrift „dolce sempre“ in T. 31, T. 35/36 jeweils Punkt. Halbe Note des mit Haltebogen (in T. 36 diese gestrichen, dann eine Oktave höher notiert, dann Korrektur rückgängig gemacht), T. 37 zusätzlich Halbe Note as und Vermerk „Divisi“ (auf Zählzeit 3 Note getilgt), T. 38 zusätzlich Halbe Note b [!], T. 39 zusätzlich Ganze [!] Note as, T. 40 zusätzlich Halbe Note b und Viertelnote c, T. 41 zusätzlich Punkt. Halbe Note b, ohne Bögen in T. 39 u. 40, T. 42.1 nur Achtelnote Es; C: p in T. 29 vorhanden; in T. 30 und 34 eigenständige Korrekturen in punktierte Halbe Noten C/c als Doppelgriff, offensichtlich unabhängig von A, die ursprüngliche Lesart (jeweils Akkorde e/b, in T. 30 ohne Haltebogen zu T. 31, in T. 33 ohne Haltebogen zu T. 34) ist noch erkennbar; NA folgt für T. 29/30 und 33/34 A, da dort keine Korrekturen erkennbar sind, ansonsten aber C, das offensichtlich die frühere Lesart von A wiedergibt

35	S 1	A: p nachträglich hinzugefügt
36–42	Vc I	A: T. 37–42.1 umfangreiche Korrekturen, originale Lesart teilweise getilgt, neue Lesart T. 31/32 wie obere Stimme von Org uS mit Beischrift „dolce sempre“ in T. 31, T. 35/36 jeweils Punkt. Halbe Note des mit Haltebogen (in T. 36 diese gestrichen, dann eine Oktave höher notiert, dann Korrektur rückgängig gemacht), T. 37 zusätzlich Halbe Note as und Vermerk „Divisi“ (auf Zählzeit 3 Note getilgt), T. 38 zusätzlich Halbe Note b [!], T. 39 zusätzlich Ganze [!] Note as, T. 40 zusätzlich Halbe Note b und Viertelnote c, T. 41 zusätzlich Punkt. Halbe Note b, ohne Bögen in T. 39 u. 40, T. 42.1 nur Achtelnote Es; C: p in T. 29 vorhanden; in T. 30 und 34 eigenständige Korrekturen in punktierte Halbe Noten C/c als Doppelgriff, offensichtlich unabhängig von A, die ursprüngliche Lesart (jeweils Akkorde e/b, in T. 30 ohne Haltebogen zu T. 31, in T. 33 ohne Haltebogen zu T. 34) ist noch erkennbar; NA folgt für T. 29/30 und 33/34 A, da dort keine Korrekturen erkennbar sind, ansonsten aber C, das offensichtlich die frühere Lesart von A wiedergibt
36–41	Cb	A: Korrektur... legt, T. 38... dabei a... getilgte B... freige... chenstadi-
39/40	Cor, Arpa, S, Va, Vc, Cb, Org	rügtes „poco a poco“
39/40	C	rügte über dem vokalen... 40 ein mit der Gabel verbun-
41		iertelpause
41		iglich ergänzte über den ganzen... mmt gemäß C diese Gabeln nicht und ver... in S und Org darauf; C(Org): ohne, auch... icipit von S
	rg	...t der in A (s.o.), T. 41, sehr flüchtig notierte... setzung der (s. Anmerkung T. 39/40) von T. 40... etwa Mitte von T. 43 über dem vokalen Incipitsystem, in T. 42, 2. Taktviertel, über dem vokalen Incipitsystem und zwischen den beiden Orgelsystemen nachträglich in großer Schrift und mit Rotstift ff hinzugefügt; über der Orgelstimme bei T. 42.2 nachträglich mit Rotstift Registrierungsangabe „Anches“

42	Str	A: ursprünglich ff bei 1 statt bei 3, Korrektur zumindest in Vc und Cb deutlich erkennbar
42–51	Va II 3, 5, Org	Abstrichbezeichnungen in C vorhanden A: offenbar nachträglich Viertelnoten in Achtelnoten mit nachfolgender Achtelpause korrigiert, dabei auch Staccati teilweise überschrieben; Edition folgt bezüglich der ursprünglichen Viertelnoten C, übernimmt aber nicht dort nachträglich vorgenommene Ergänzungen wie Einfügungen von Haltebögen und weiteren Tönen A: ohne Akzente A: in T nachträglich f in ff korrigiert, in B vermindertes f nachgezogen und zweites f dabei; A(B): Beischrift „1 ^{eres} et 2 ^{mes} basses“ Incipit T nur mit f A: vermutlich vorhandenes f nachgedavor geschrieben; C(Arpa, Org): Abstrichbezeichnungen in C vor A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
43, 47	Tr 2–4, T, B	A: in T nachträglich f in ff korrigiert, in B vermindertes f nachgezogen und zweites f dabei; A(B): Beischrift „1 ^{eres} et 2 ^{mes} basses“ Incipit T nur mit f A: vermutlich vorhandenes f nachgedavor geschrieben; C(Arpa, Org): Abstrichbezeichnungen in C vor A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
47	S	A: vermutlich vorhandenes f nachgedavor geschrieben; C(Arpa, Org): Abstrichbezeichnungen in C vor A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
45–47	Cb	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
46/47	T, B	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
48	Va I 2	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
48	Vc I	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
50	Arpa uS 1	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
50/51	Cor I, Tr I	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
50	Va II 1	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
50	Vc	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
50/51	Org uS	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
51	Cor I 4	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
52	Arpa	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
52	Va I 1	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
52	Vc	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
52/53, 57		A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):

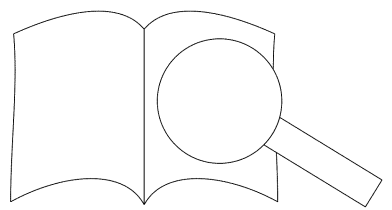
57/58	Org	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):
62	Arpa, Va I, Vc	A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nr sempre ff, vermutlich gültig C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugefügt Viertelpause in A: T. 50 „1 ^a “ C: Beischrift C(Vc I):

4. Pie Jesu


Herangezogene Quellen:
 - C: Arpa, gemeinsame Stimme Va I/II, Va I.1, Va I.2, Va II, Vc I, Vc II, Cb; eine Doublette der Harfenstimme ist in den Stimmen zu „In paradisum“ vorhanden (wird nachfolgend als „Arpa-lp“ zitiert)
 - ED: Chant, Org

Für den Sopran kann gelegentlich auf die in den Instrumentalstimmen von C verwendeten Incipits zurückgegriffen werden.

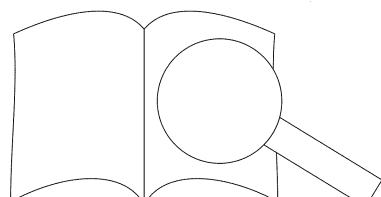
C: ohne Tempoangabe; Singstimme nur allgemein... ED: „Adagio“; Singstimme als „Soprano solo“ bez...



27/28 alle A: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Beginn von T. 28 aus-
gestrichen und durch „C“ zu Beginn T. 27 ersetzt
28 Cor B: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Taktbeginn
28 Va C(alle bis auf Vc II): Gliederungsbuchstabe „A“ zu Taktbe-
ginn
28 SATB A: > nachträglich ausgestrichen
28 Vc I 3–6 C: ohne >
29 SATB A: über S nachträglich große, mehrfach mit Bleistift nach-
gezogene > nach 1 bis Taktende notiert, darüber eben-
falls mit Bleistift „dim“
29/30 Va I/II A: Korrektur, untere Doppelgriffstimme von Va I wird zu
Va II anstatt der drei Viertelnoten c¹, dabei wird aus Bogen
T. 29.2–3 in Va I jeweils ein Bogen 1–3; NA folgt C
30–34 Cb A: Korrekturen; T. 30.1–2 Haltebogen nachträglich ergänzt,
T. 30.3 Viertelnote a mit p und „pizz“ eingefügt, T. 31 Vier-
telnote b, Viertelpause, Viertelnote g, T. 32.1 Viertelnote a
(zuerst vermutlich c, dann korrigiert) eingefügt, T. 32.3–
34.1 eine Oktave tiefer notiert, dabei in T. 32.3 „pizz.“ wie-
derholt und aller Wahrscheinlichkeit nach pp in p korrigiert;
C: ohne Haltebogen T. 30.1–2; NA folgt mit Ausnahme des
letztgenannten Haltebogens C
30–32 Org oS A: T. 30.2 der oberen Stimme „Solo“ und zwischen den
Systemen „espressivo“ von anderer Hand mit dunklerer
Tinte nachträglich ergänzt, gleiches gilt für Bogen T. 30.2–
32.1 über dem System
32–34 T A: nachträglich Bogen T. 32.1–34.1 hinzugefügt
32–34 Vc II A: nachträglich eingefügt wurden folgende Noten: T. 32
zwei Viertelpausen und Viertelnote A (mit p und „pizz.“),
T. 33 Viertelnote B, Viertelpause, Viertelnote G, T. 34.1
Viertelnote A, „arco“ bei T. 34.3; NA folgt C
32 Org uS A: Korrektur, getilgte Viertelnote a bei 2. Taktviertel noch
sichtbar
33/34 Org oS A: taktübergreifender Haltebogen es¹-es¹ in der unteren
Stimme in T. 33 nicht angesetzt, nach Seitenwechsel in T. 34
aber übernommen
34–40 Cor B: Korrektur, vermutlich ursprünglich Cor I/II à 2
34 Va II 2–4 C(Va II): Bogen 1–4, > 1–5
36 T 3 A: zusätzlich zur < Beischrift „cres“
36 Va I 1 C(Va I.1, Va I.2): < erst ab 2
36 Vc C: < Vc I erst ab 2 und nur bis 4; Vc II ohne <
36 Cb 1 C: < beginnt erst über 2 und reicht aufgrund eines
Schreibversehens bis T. 37.2
37 Va I 2–3 C(Va I.2): ohne Bogen
38 T A: mit vermutlich irrtümlichem Bogen 2–3 (Sill-
38 Va I 1 C(Va I.1, Va I.2): > erst ab 2
38 Va II 1–2 C: ohne Bogen
38 Vc I 1 C: > erst ab nach 1
39 Vc II in C mit p
40, 42, C: Achtelnote getrennt von d¹ en Gr
44 Vc II 1 A: Korrektur, neue Lesart T.
40–44 Cb pausen, T. 41.1 Viertel-
Viertelnote e¹, zwei
zwei Viertelpausen T
40 Cb C: p sempre na-
lich gestriche
40–45 Org A: Korrekt-
zusätzli-
e², uS ii.
oS

45 S A: „dolce sempre“ nachträglich hinzugefügt; C(Incipits):
ohne „dolce sempre“
45–51 S A: nachträglich Bögen T. 45.1–47.2, 48.1–49.2, 50.1–
51.2 hinzugefügt
47 alle A: Gliederungsbuchstabe „E“ zu Taktbeginn
47–61 Arpa A: Harfensystem komplett ausgestrichen, Noten aber
noch lesbar
47 S 2 A: Text irrtümlicherweise „-nam“
47–51 Va I A: Korrektur, ergänzt wurden:

47, 49 Va II 4 A: jeweils untere Doppelgriffnote ge¹
49–53 SATB A: kunstvoll komplett ausgestrichen,
Blatt mit einer ersten Version r
sich gerinfügig von der endg¹
49, 57, 59 Cb C: T. 49.1, 57.1 u. 59.2
turspuren sichtbar);
A: Bogen nur bis f
A: T (T. 52/53)
51 Va II 6 A: Korrektur
52/53 T, B note g¹,
52/53 Va II NA fol-
C: T als p
53 alle als p
53 S als p
54–61 S als p
54 S als p
55–59 S als p
61 S als p
62 S als p
63 S als p
63/64 Org uS als p
64/65 Va I, SATB als p
66 SATB als p
66 Cb 1 als p
70 alle als p
70–73 Va II als p
70–73 Vc I als p
70 Cb 1 als p
71–73 Vc II als p
71 Org oS 1 als p
74/75 alle als p
75 alle als p

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



8-11	Va II	C: ≙ T. 10.1-2, ≙ über T. 11; NA passt an Va I an
9/10	Va I.1	C: ≙ erst ab Beginn T. 10
11		ED: Gliederungsbuchstabe „A“
16	Va I.1	C: ≙ von T. 15 nur bis Ende T. 15
17	Va I.2	C: ≙ beginnt bereits in T. 16 vor dem Taktstrich zu T. 17
19-21	Vc	C: „cresc. - - - poco à poco cresc. - - -“, wobei in Vc I die Verlängerungsstriche nur bis T. 21.3 gehen
21	Bar, Org	ED: „cresc.“, kurz vor 2 (Bar) bzw. mit dem 3. Taktviertel (Org) beginnend; NA gleicht an die Platzierung des „cresc.“ T. 19-21 in Vc an
20		ED: Gliederungsbuchstabe „B“
24	Bar, Org	ED: ≙ bereits ab T. 23.1; NA passt an C(Va) an
26-34	Bar	D(S, T2): nur mit „Solo“ bezeichnetes Incipit; T. 26.2 mit <i>f</i> ; T. 27.2 S: Incipit ohne Punktierung; T. 31 T2: Incipit mit „rall.“ zwischen 1 und 2; T. 33 S: Incipit ohne Angabe „a tempo“; T. 33 T2: Incipit mit Angabe „tempo“
26	Bar, Org	ED: Beischrift „sempre“ zu Taktbeginn mit Bezug auf das vorhergehende <i>f</i> ; NA verzichtet auf die Übernahme entsprechend den anderen Stimmen
29	Bar	ED: in zweiter Takthälfte <i>sempre f</i>
30-34	Bar	D(T1): T. 30.1 Incipit mit Viertelpause, Text T. 30.2-3 „se“ (mit Bogen), T. 30.3 „-cu-“; T. 33 T1: Incipit ohne Angabe „a tempo“
31-33	Cb	C: „suivez“ bereits bei T. 30.4 und offenbar nachträglich von anderer Hand, mit Verlängerungsstrich T. 31.2-33.2
33	Bar	ED: Beischrift „Tempo.“ statt „a tempo“
34	Va II	C: Haltebögen nach Zeilenwechsel nach T. 33 nicht wieder aufgenommen
34	Org	ED: ≙ nach 1 bis vor T. 35.1; NA passt an die anderen Stimmen an
35/36	Org	D(T): Incipit, nur oberste Stimme der Org, in T2 unbezeichnet
35-37	Org	D(S): unbezeichnetes Incipit, Oberstimme der Org, aber eine Oktave tiefer im Bassschlüssel notiert
37		C(Va, Vc); D: Gliederungsbuchstabe „A“
37	S	ED: ohne Atemzeichen nach 2; NA übernimmt das Atemzeichen aus D wegen des parallelen Atemzeichens in ED(A)
37	B	D(T1): Incipit ohne Haltebogen zu nicht notierter Folge-note
37-39	Org uS	ED: im Bassschlüssel; T. 38.1 Halbe Note <i>d'</i> irrtümlicherweise als Ganze Note notiert
38	Va I	C: Bogen von T. 37.1 nur bis T. 38.1, gefolgt von einem Bogen T. 38.1-2; NA fasst beide Bögen zu einem zusammen
39	T	D(T1): Atemzeichen nach 1
41, 43,		
45	S	D: jeweils Atemzeichen nach 1
44	Va I.1	C: ohne Bogen 1-2
45	Va I.2	C: ohne ≙
46	S, T	D(S, T2): <i>f</i> ; T1: ohne <i>f</i> ; NA hält von ED ab Angabe <i>mf</i> in C für die ursprüngliche Angabe für alle Stimmen
46	A, B, Org 1	ED: <i>f</i> (s. vorhergehende)
46	Va I.2	C: ohne <i>mf</i>
47, 49	T	D(T1): jeweils Atemzeichen
48	Org	ED: Beischrift „sempre“ vor vorhergehenden entsprechend
50	Va 1-4	C(Va I.1)
50	T	D(T1): ≙, ≙ 2 ohne ≙
51	T	
51	Timpan	ED: ≙ eines Zeichens „A“ in T. 37)
52	Trb	ED: ≙ eines Zeichens für „A“ in T. 37)
52	Vc	ED: ≙ Version Ganze Note <i>d</i> aufgenommen, da harmoniefremd
53		ED: „mosso (♩ = 72)“; NA verzichtet auf die Übernahme der Stimmen auf die Tempoangabe
53		ED: ≙, D: Gliederungsbuchstabe „B“
53		ED: ≙, D(T1): Orgelstimme als zweistimmig, einstimmiges Incipit (T1) mit Dynamik <i>mf</i> liefert; NA folgt bezüglich der Noten C und ≙ die Dynamik aus D
53	mp	ED: ≙ in Korrektur statt ≙ und ≙ in T. 55 ≙ nach ≙ in T. 54 und ≙ in T. 55; NA folgt der ursprünglichen Version
54		D(T2): über Takt (= Anfang der 2. S.) „43“ (s. auch T. 85 und 117). Die Angaben könnten evtl. als Hinweise an Kopisten für eine neue Seiteneinteilung bei einer Abschrift zu lesen sein.
54		C: Beischrift „Unis“

54	T, Cb
54	Org 1
58-61	Trb
58	S 1-2
58-60	Timpan
58	B, Org
59	Trb II 2
59	Org uS
60/61	Timpan
61	Va I 1
62	B, Org
62	B 1
66	
66-69	Trb
67	T
67	
69	
69/70	
70	Org
70	Va II 5
70	T
70	Vc I 1
70	A 3
70	Cb 3
74-77	alle
77	Org
78-80	SATB

D(T1), C(Cb): *ff sempre*; NA übernimmt das „sempre“ nicht, da in den sonstigen Stimmen nicht vorhanden

ED: *f*; NA übernimmt das *f* nicht mit Rücksicht auf das *ff sempre* des Vortaktes und die Dynamik *ff* in den anderen Stimmen in T. 54

C(Trb I/II): T. 60 am rechten Seitenrand angehängt, ohne Bogen bei Trb II; D: Trb I/II ≙ nur T.60.1 bis Beginn T. 61, Trb III ≙ nur bis nach T. 60.2; Trb III: mit Haltebogen T. 60.2-61; NA folgt C und versucht eine Vereinfachung von Trb I-III

D: Haltebogen trotz Silbenwechsels

C: nach Korrektur T. 58/59 zwei Pausentakte T. 60 nicht mehr rekonstruierbar; NA folgt lichen Version

ED: Beischrift *ff sempre* (B) bzw. *f sempre* beginn; NA verzichtet auf die Übernahme der anderen Stimmen

C: ohne Punktierung

ED: Die untere Stimme *ge'* te *b* mit Haltebogen *z* Viertelnote *a colla* passt an den gear C: T. 60 zu Beginn Taktende; N um eine r

C: Haltebogen *de* aben mit *elt* deren Chor-

ED: ≙ in T. 68, zu Beginn

ED: ≙ und *p* in T. 69; NA folgt D

ED: ≙ der ≙ zusätzlich „dim“

ED: ≙ 2-4, *p* direkt hinter 4; Va I.2 ≙ 2-4, *p* dop- beginn T. 70; Va II.1 wie Va I.1; *p* direkt hinter 4; ≙ 2-4, *p* bei 4; Vc II ≙ 1-2 statt 2-4; Cb ≙ zu Beginn T. 70

ED: ≙ wiederholt vor T. 70.1

C: Korrektur, urspr. Lesart nicht feststellbar; ≙ erst nach der Korrektur gezogen

ED: *p* erst zu Beginn T. 70

D: ≙ beginnt erst Ende T. 69 und reicht bis nach T. 70.2

ED: Gliederungsbuchstabe „F“

C(Va II.1): Korrektur, urspr. Lesart nicht erkennbar

D(T1): *pp* statt *p*

C: *p* wiederholt

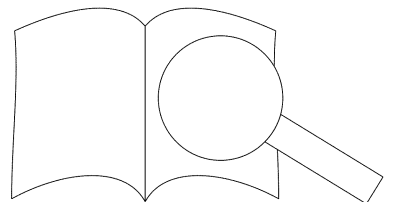
D: *p* wiederholt

C: Korrektur, urspr. Lesart nicht mehr erkennbar

C, D: teilweise unterschiedlicher Beginn und Länge des „cresc.“ in den Quellen und Stimmen. NA folgt mit einem Beginn ab T. 74.1 (T. 74.2 in Va) bis Ende T. 76 der Mehrzahl der Instrumentalstimmen und für die Vokalstimmen C(T1). C: Va I.1 T. 74-76 „cresc - - - cres - - - cen - - - do - -“; Va I.2 wie NA; Va II.1: T. 74-76 „cresc _ crescendo sempre _“; Va II.2: T. 74-76 „cresc. _ [„sempre“ vermutl. nachträglich ergänzt:] *sempre cresc- cen- do -*“; Vc I: T. 74-76 „crescendo sempre -“; Vc II T. 74-76 „cresc _ crescendo -“; Cb: T. 74 nach 1 bis 77.2 „cres- cen- do *sempre* crescendo“, T. 77.1 ohne *f*, die Verlängerungsstriche reichen bis zum *p*, „subito“ nach *p* nicht in NA übernommen, da nur in dieser Stimme; D: S+T T. 74 nach 2 bis 76 „cresc- cen- do -“; S+A T. 74 nach 2 bis 76.1 „cres- cen- do -“; T1 T. 74-77.1 „crescendo _ *sempre* cresc- cen- do -“, T. 77.1 ohne *f* und damit auch ohne folgende ≙, T. 77.2 *pp* statt *p*; T2 T. 74 nach 2 bis Beginn T. 76 „cres- cen- do; ED(B): T. 74-76 „cres- cen- do -“; Org: T. 74 nach 1 „cresc.“, T. 75/76 durch≙ ≙ in T. 75 bis Ende T. 76

ED: *mf* bei 1, ≙ 1 trumentalstimmen

C(S, A): ≙ ab T. 7 bis T. 79.3, T. 80 (*ir dolce*“; T2: ≙ T. 7 über Taktstrich zu ≙ nend und bis kurz r beginnend und bis



78/79 Org T. 79 kurz nach 1 beginnend und bis kurz vor 2 reichend; NA folgt C(T1) als älterer Stimme
 80 Timp ED: \Leftarrow nach 1 bis Ende T. 78, \Rightarrow nach 1 bis Ende T. 79; NA übernimmt diese Gabeln nicht
 80 S C: Gliederungsbuchstabe „C“ am Ende eines in T. 62 beginnenden Zeichens für 19 T. Pause
 81 B, Org D: Ganze Note ohne Punktierung
 81 B 1 ED: Gliederungsbuchstabe „G“
 81 T ED: *p*; nicht übernommen, da in keiner weiteren Stimme
 82/83 T D(T2): ohne Bogen
 82/83 Vc II C: mit Bogen
 84 Timp C: „sempre“ nach *pp* nachträglich und von anderer Hand
 84 B, Org ED: Tempoangabe „Moderato ($\downarrow = 60$)“ und *pp* bei letztem Taktviertel; NA verzichtet entsprechend den anderen Stimmen auf diese Angaben.
 84 C(Trb, Timp, Va, Vc), D: Gliederungsbuchstabe „D“; ED: Gliederungsbuchstabe „H“
 84 Vc II 3 C: *pp*; „pizz.“ nachträglich hinzugefügt
 84 Cb C: vor 3 ausgestrichene Beischrift, evtl. *pp*, ersetzt durch „mezz piano“
 85 S C: Takt doppelt notiert, das zweite Mal mit dem Incipit für A (eine Oktave zu hoch)
 85–90 A, B D(T1): Incipit; bis auf T. 85.1 (nur A) zweistimmig, wobei obere Stimme nachträglich mit Bleistift hinzugefügt wurde; T. 85.1 letzte Note des T bereits mit Incipitsilbe „lu-[ceat]“
 85–90 B D(T2): Incipit nicht durch die sonst angewandte Unterstreichung des Textes und die kleinere Größe der Noten als solches gekennzeichnet, sondern scheinbar Hauptstimme, eine Oktave zu hoch notiert; T. 85.1 fehlt die letzte Note von T, stattdessen 1. Note des Incipits
 85 T D(T2): links neben Takt (= Beginn einer neuen Zeile) mit Bleistift Ziffer „44“ (s. auch T. 54 und 117)
 85/86 Va I.1 C: \Leftarrow T. 85.4–86.2 nachträglich hinzugefügt
 86/87 B, Org ED: \Leftarrow nach 1 bis Ende T. 86, *mf* T. 87.1 (nur Org), \Rightarrow nach 1 bis Ende T. 87; \Leftarrow und \Rightarrow auch in D(T2), Incipit für B; NA übernimmt diese Angaben nicht
 87 Va I.1 C: \Rightarrow 1–4 nachträglich hinzugefügt
 88 Timp C: Beischrift *sempre pp*, wobei das „sempre“ möglicherweise später hinzugefügt ist
 89 Cb 1–2 C: Korrektur, urspr. eine Oktave tiefer notiert
 89–91 Trb III D: drei Ganze Noten *a* mit Haltebögen anstatt der Ga Noten *G-F-E*; D: T. 90 ohne *mf*; T. 91 mit *pp*
 90 Timp C: \Rightarrow statt T. 90 über gesamten T. 91; NA übernimmt diesen Bogen
 90 Va I C: Va I.2 ohne \Rightarrow ; in Va I.1 \Rightarrow 1–4
 90 Va II.1 C: ohne \Rightarrow
 90 Cb C: \Rightarrow erst T. 90.3–91.1
 91 Org D(T1): Incipit, nur oberste Stimme; Gliederungsbuchstabe „E“
 92 C(Trb, Timp, Va, Vc I) D(T2): ohne „d“
 92 T ED: Bogen T. 92
 92–94 B D(T1): mit „er“
 95 T ED: Bogen T. 95
 95–98 B ED: Bogen T. 95–98
 96 S 2–3 B(Trb III): nicht
 98/99 Trb C: \Leftarrow 100 nach T. 98 (Trb III); \Leftarrow und \Rightarrow
 99/100 Trb III C: \Leftarrow T. 99 bereits vor dem Taktstrich
 99 B, Org D: Manuskript Version aufgeklebt. Es
 99 B 3 lediglich um eine Platzkorrektur, da die
 99–102 B C: \Leftarrow T. 99 wesentlich lockerer geschrieben war
 100 C: \Leftarrow T. 99 prinzipiellen Differenzen (s. Anmerkung zu T. 105 A).
 100 C: Atemzeichen nach 1
 100 C: Bogen
 106 C(Trb I/II): \Leftarrow T. 104–105, \Rightarrow T. 105–106.2; Trb III: \Leftarrow T. 104–105.2, \Rightarrow T. 105.2 bis über Taktende (= Zeilenende) hinausreichend
 106 D: auf aufgeklebter Version (s. dazu obige Anmerkung zu T. 102–112) ein Bogen T. 104–105.2; NA folgt der in dieser Hinsicht eindeutigen überklebten Version
 106 C: \Leftarrow erst ab vor T. 104.4 bis vor T. 105.1, \Rightarrow erst ab vor T. 105.4 bis vor T. 106.1

105 B, Org ED: *mf* bei 1; \Rightarrow in B erst ab Zz 3+; NA übernimmt das *mf* nicht und gleicht die Position von \Rightarrow an die anderen Stimmen an
 105 Va I.2 4 C: untere Note *a*¹
 107–110 B ED: Bogen T. 107.3–110.1; NA übernimmt diesen Bogen nicht
 107 S 3 D: Viertelnote ohne Punktierung
 108 T D: T1 „cresc.“ mit Verlängerungsstrichen bis Taktende; T2 ohne „cresc.“
 109 B, Org ED: „cresc.“ ab 1; NA hält diesen verschobenen Bogen
 108–113 Va, Vc, Cb C: teilweise unterschiedlicher Beginn
 109 Trb I/II „cresc.“ in den Stimmen. NA folgt C(T1) in T. 108–109 „cresc. poco a poco“; Va I.2 T. 108–109 „cresc. poco a poco“; Va I.2 T. 108–109 „cresc. poco a poco“; Va II.2 T. 108–109 „cresc. poco a poco“
 110 T C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 110–114 B scendo poco a poco
 110/111 Org C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 111/112 Trb C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 112 Trb C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115 Trb C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115 Va C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115–117 B C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115 Va C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115–122 Va II.1 C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115/116 Trb II, III C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 115 Org C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 116 Cb 1 C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 117 T C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 117–122 B C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 119/120 Trb III C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 120 Vc II 4 C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 120/121 Tr I C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 120/121 Trb C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 121 T C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 122 Trb I/II C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 122 Vc II C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 122 Cb C: \Leftarrow nach T. 111.1 f
 122–124 Org C: \Leftarrow nach T. 111.1 f

35–40	Va II	A: Korrekturen mit Tinte, die von NA nicht übernommene neue Version lautet: T. 35 Halbe <i>fis</i> ¹ , T. 36 Ganze Note <i>cis</i> ¹ , T. 37 Halbe <i>fis</i> ¹ , T. 38 punkt. Halbe <i>eis</i> ¹ nicht ausgestrichen, aber zusätzlich Halbe <i>cis</i> ¹ , T. 39 Halbe <i>fis</i> ¹ mit Haltebogen zu Folgetakt, T. 40 mehrere Korrekturschichten, letztlich gemeint ist eine an den Vortakt angebundene punkt. Halbe Note <i>fis</i> ¹ ; C: ursprüngliche Version	51	Va I	C(Va 1.1): Beischrift „div.“ vermutlich nachträglich ergänzt
			52	A, B	A, B(Arpa, Cor): Gliederungsbuchstabe „F“
			52	Org uS	D(A, B II): ohne <i>pp</i>
			53	Org uS	A: bei 3 der unteren Stimme nicht mehr erkennliche Korrektur
			54	B 3	D(B II): untere Stimme <i>H</i> statt <i>As</i>
			55	Arpa oS 6	A: nachträglich eine Oktave tiefer notiert und Korrektur wieder getilgt
35/36, 37/38	Vc II	C: Bögen T. 35.2–36.3 und T. 35.3–36.1, für T. 37/38 entsprechend	56	Va solo, Va I	C(Va solo/Va I): beide Halbe Noten ohne Augmentationspunkte
36	Vc I	A: Korrektur in punktierte Halbe Note <i>eis</i> ; C: ursprüngliche Version	57	B	D(B II.2): ursprüngl. <i>pp</i> , ein <i>p</i> nachträglich er
36	Vc II	C: ursprünglich wohl fehlerhafte Version getilgt, aber noch lesbar, 3 Viertelnoten <i>d</i> ¹ - <i>h</i> - <i>a</i>	59–61	Arpa uS 1	B: jeweils ohne <i>fis</i> im Akkord; NA folgt A
36–46	Cb	vermutl. unterschiedliche Korrekturschichten in A, wobei C teilweise die frühere Lesart wiedergibt; A: T. 36 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 37 Verdopplung in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen (C: Ganztaktpause); T. 38 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 39/40 A = C; T. 41 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt)	59	SATB	A, B(A): Text „[requi-]em !“
			60	Org uS	A: bei 1 der unteren Stimme nicht rektur, evtl. Halsung geändert
38	S	A: \Leftarrow 1 bis zur Hälfte des Abstands zur nächsten Note, \Rightarrow 2 bis nach 3 vermutlich nachträglich ergänzt	61	Va solo, Va I	C(Va solo/Va I, Va I.1): ohne <i>F</i>
38	Vc I	A: Doppelgriff <i>cis</i> ¹ / <i>h</i> ¹ nicht gestrichen, aber zusätzlich Halbe <i>eis</i> ¹ notiert;	61	Va II	C(Va II.2): nach Zeiler aufgenommen
39–41	Va solo	A: Takte ohne weitere Korrektur ausgestrichen; C: enthält die ausgestrichenen Takte	61	Cb	C: ohne Fermate
40	Arpa oS 1, 5, 9	B: jeweils Sechzehntelpausen, offensichtlich spätere Version; A, C: frühere Version			
40	Vc I	A: mehrere Korrekturschichten, letztlich gemeint ist eine punkt. Halbe Note <i>d</i> ¹ ; C: ursprüngliche Version			
41–46	Cb	A: nach Korrektur jeweils Ganztaktpausen, frühere Version noch lesbar (s. dazu Quelle C), so auch die in C in T. 41/42 fehlenden jeweiligen Ganztaktbögen; C: enthält hier die in A getilgte Version sowie statt des „cres.“ in T. 43 und <i>d</i> ¹ \Leftarrow in T. 44 eine durchgängige \Leftarrow T. 43 nach 1 bis T und das <i>f</i> zu Beginn von T. 45			
43–47	Va solo, Va I	C: statt „cres.“ in T. 43 \Leftarrow T. 43–44; \Rightarrow in T. 46 ginnt bereits in T. 45 nach der Note (Exemplar solo erst in T. 46); ohne <i>pp</i> in T. 47; die scheinen in Va I.1 original und in den ütgänzt zu sein			
43–47	Va II	C: statt „cres.“ in T. 43 \Leftarrow T. 43–nach T. 43.1); \Rightarrow in T. 46 beginnt berNote; ohne <i>pp</i> in T. 47; die dyn. Angaben soriginal und in Va II.1 ergä sein			
43–47	Vc	C: Vc I ohne dynamisch gaben nachträglich nach 1 bis Ende T			
43/44	Org uS	A: T. 43–44.1 u			
44/45	Cor	A: T. 45 <i>mf</i> wurde, B			
44–47	Arpa	A, B: - T. 4			
45		A,			
46–49	Cor	its Ende T. 46 <i>pp</i> ;			
47	SATB	n; wegen Silbenwechsels			
47/48	T	abe Noten <i>a</i> (T. 47) bzw. <i>g</i> (T. 48) eistift ergänzt; C: ohne <i>p</i> T. 47 und //48			
47/48	~h	igten früheren Version, nicht lesbar bis auf elnoten am Taktende (A: <i>e</i> ¹ - <i>d</i> ¹ , T: <i>cis</i> ¹ - <i>a</i>) llständig gestrichen, T. 51/52 untere Oktave eindeutig gestrichen, evtl. später obere Oktavlich ausgestrichen, T. 53 ohne Streichung, T. 54–jere Oktave gestrichen (mit Ausnahme der nach oben eisenden Notenhäse von T. 56.1, 57.1 und 58.1), T. 59.1 „unies“ gestrichen, T. 59.2 und 3 gestrichen (in C noch zu sehen) und durch Viertelpausen ersetzt; C: T. 49–58 nur obere Oktave, T. 49 ohne „div.“, T. 56.1, 57.1 und 58.1 nur einfach gehalst, T. 59.2 und 3 gestrichen			
	uS 2	A: uspr. Doppelhalsung nach oben getilgt; C: mit Doppelhalsung			
5	Org uS	A: bei 1 der unteren Stimme nicht mehr erkennliche Korrektur			

